

A Preparação do Actor

Konstantin Stanislavsky

Edição de

Mandala de la Rivière

Mariana Lemos

Matilde Silva

Nádia Paiva

Nilton Fonseca

Coordenação de Ângela Correia

**BIBLIOTRÓNICA
PORTUGUESA**

Lisboa

2016

1

ÍNDICE

NOTA EDITORIAL	
NOTA INTRODUTÓRIA	
I PRIMEIRO CONTACTO COM O PALCO	
II ONDE REPRESENTAR SE TORNA UMA ARTE	
III A ACTIVIDADE	
IV A IMAGINAÇÃO	
V A CONCENTRAÇÃO	
VI A DESCONTRAÇÃO	
VII SEQUÊNCIAS E OBJECTIVOS	
VIII A FÉ E O SENTIDO DA VERDADE	
IX A MEMORIA AFECTIVA	
X O CONTACTO	
XI A ADAPTAÇÃO	
XII OS MOTORES DA VIDA PSÍQUICA	
XIII A LINHA DE COMPORTAMENTO DA PERSONAGEM	
XIV O ESTADO CRIADOR	
XV O SUPER-OBJECTIVO	
XVI NO LIMIAR DO SUBCONSCIENTE	

NOTA EDITORIAL

Konstantin Stanislavsky nasceu em Moscovo a 5 de janeiro de 1863. Foi ator, encenador, professor e escritor de grande relevância, nos séculos XIX e XX. Fundou, em 1897, juntamente com Vladimir Danchenko, o Teatro Popular de Arte que mais tarde se tornou no Teatro de Arte de Moscovo e que dirigiu durante cerca de 40 anos. A obra deste autor está intimamente ligada à do escritor e dramaturgo russo Anton Tchekov, cujas peças foram encenadas e apresentadas pela companhia de Stanislavsky. No final da vida, dedicou-se sobretudo à escrita, e ao ensino e desenvolvimento do seu método de representação teatral. Morreu a 7 de agosto de 1938, em Moscovo.

Em 1929, Elizabeth Hapgood, estudiosa americana de literatura russa, e o marido Norman Hapgood, crítico de teatro, tentaram convencer

Stanislavsky a escrever e publicar uma obra onde sintetizasse a sua experiência no teatro. Deste desafio, resultou o primeiro volume de uma trilogia: *A Preparação do Actor*, *A Construção da Personagem* e *A Criação de um Papel*. *A Preparação do Actor* foi inicialmente traduzido por Elizabeth e publicado em inglês em 1939 pela Theatre Arts Books, dois anos antes de ser publicado na Rússia. A obra dá conta, a atores e aspirantes, da visão de um ator e encenador experiente sobre a forma de levar à prática a teoria subjacente ao famoso método Stanislavsky. Trata-se, portanto, de um guia que pretende orientar o desenvolvimento da representação teatral.

Estando os textos deste autor já no domínio público, procurámos saber se o mesmo acontecia com a tradução. O tradutor não está, no entanto, identificado. Contactámos portanto a Babel,

grupo editorial a que pertence atualmente a Arcádia, quem data não identificada publicou a tradução portuguesa. Recebemos da Babel a confirmação de que nada obsta à reedição na Bibliotrónica Portuguesa deste livro.

Queremos aliás agradecer ao coordenador editorial da Babel, Sebastião Sena Esteves, as palavras de incentivo que amavelmente nos dirigiu.

A Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa que se dedica, desde meados do século XIX (1859), ao cultivo do saber na tradição das Humanidades é reconhecida por ser uma instituição muito completa e rica nos seus programas, oferecendo aos alunos a possibilidade de frequentar / praticar uma das artes basilares da nossa cultura: o teatro. A presente reedição tem o objetivo

primeiro de facilitar aos estudantes o acesso a um texto fundamental para a preparação de atores.

Além de ser um manual incontornável para os aspirantes a ator, o texto deste livro consegue fascinar os leitores que, mesmo não pretendendo subir ao palco, sintam entusiasmo e real apreço por esta expressão artística tão própria da nossa cultura ocidental.

* * *

O livro-fonte da presente reedição tem na Biblioteca da Faculdade de Letras a cota 792 STA,K. O mau estado evidente (rasgões, vincos e certo desmembramento) denuncia intensa manipulação e uso, acrescidos à fome de alguns «ácaros bibliófagos».

A tibia capa mole apresenta escassas informações, entre as quais: o nome do autor, Konstantin

Stanislavsky; o título da obra, *A Preparação do Actor* e a editora, Arcádia. A lombada reproduz exatamente as mesmas informações.

A contracapa faz referência à coleção a que o livro pertence: Coleção de Teatro. Apresenta ainda um ex-libris icónico da prática teatral, criado pelo *atelier* da Arcádia, responsável pelo plano gráfico do livro.

Contém ainda dois carimbos que assinalam a atual propriedade do livro pela Biblioteca da Faculdade de Letras.

Na folha de rosto, onde não é mencionado o tradutor do texto, identifica-se o revisor tipográfico: Sebastião da Costa Aboim. A folha de rosto informa ainda que o livro teve duas edições: a primeira de 1962 e a última de 1979, tendo sido impressos, à data, 5000 exemplares.

O livro encontra-se organizado em 17 capítulos, estando cada um dividido em subcapítulos numerados. Este modo de disposição do conteúdo evidencia a natureza pedagógica do livro. Não foram impressos nem títulos correntes, nem índice.

O livro-fonte apresenta ainda margens de dorso e de goteira excessivamente pequenas, o que dificulta a leitura e denuncia o objetivo de manter o custo de produção baixo.

São incluídos esquemas gráficos cujo objetivo é facilitar a compreensão do texto, mas que não cumprem esta sua função, sendo dispensáveis.

Orientámo-nos, nesta edição, pelas regras próprias das edições paleográficas, pelo que conservámos as seguintes características do livro-fonte: a grafia exata, incluindo a acentuação; todas as grahlhas (repetições de palavras, ausência ou excesso de letras, maiúsculas injustificáveis etc.); itálicos;

o tipo de aspas («xxx») e as notas de rodapé, cuja numeração, no entanto, não recomeça com a mudança de capítulo.

Por outro lado, não mantivemos a numeração das páginas nem reproduzimos as folhas de guarda, por não nos parecerem necessárias numa reedição em suporte digital.

Também não foram transcritas as páginas que apresentam informações relativas à coleção a que o livro pertence; aos patrocínios de que usufruiu; a outras obras que a editora Arcádia publicou ou publicaria no futuro; ao número de exemplares impressos e à gráfica que levou a cabo a impressão; aos autores da capa e do plano gráfico e ao responsável pela revisão tipográfica.

Optámos por manter apenas as aspas, no início e no fim do segmento do texto citado, eliminando as que se repetiam no início de cada parágrafo da citação.

Por fim, acrescentámos um índice, no qual estabelecemos hiperligações que visam uma navegação mais fácil entre as diferentes secções desta reedição em suporte digital.

NOTA INTRODUTÓRIA

Konstantin Sergeivich Stanislavski nasceu em Moscovo em 1865, sendo Alexeiev o seu verdadeiro nome.

Desde muito novo se interessou pelo Teatro, organizando espectáculos de amadores e seguindo apaixonadamente a carreira dos grandes actores da época. Mais tarde empreendeu um estudo sistemático da Arte de Representar sob a direcção de F. Komisarjevski, pai dos dois irmãos Vera e Fedodor que tanto se distinguiram no Teatro, ela como actriz, ele como encenador.

Em 1888, com 23 anos, funda a Sociedade de Literatura e Arte cujo objectivo é divulgar o bom teatro. O seu trabalho desta época – interpretações e encenações – é fortemente influenciado pelas

doutrinas da Companhia do Duque de Meiningen, nomeadamente o rigor das reconstituições históricas e a importância atribuída às cenas de multidão.

Em 1898, juntamente com Nemirovich-Danchenko funda o célebre Teatro de Arte de Moscovo, expoente máximo do intimismo e do naturalismo teatral e que para sempre ficou ligado ao nome prestigioso de Tchekov.

Durante o período de fermentação revolucionária que culmina com os levantamentos de 1905, Stanislavski monta as peças de Gorki, levando o Teatro de Arte a uma posição de combate. O fracasso do movimento traduz-se em anos e anos de reacção, durante os quais Stanislavski se consagra a autores simbolistas e a pesquisas de ordem puramente estética.

A Revolução vem encontrar Stanislavski divorciado das realidades políticas e é-lhe necessário um período de ajustamento para retomar as

suas preocupações de 1905. O novo regime reconhece aliás a necessidade de um período de reflexão e envia o Teatro de Arte para uma longa digressão pela Europa e pela América.

De regresso a Moscovo, Stanislavski começa, desde 1925, a montar peças soviéticas no seu teatro. Mas só em 1927, com «O Trem Blindado», começa a obter reais triunfos no campo do realismo socialista. Desde essa data e até à sua morte, em 1938, é inapreciável a sua contribuição para o florescimento do teatro soviético, quer montando peças novas, quer encenando prodigiosamente os clássicos à luz dos ensinamentos da Revolução. Quando morre, o governo soviético decreta-lhe funerais nacionais.

Publicou dois livros: «A Minha Vida na Arte» (1925) e «A Preparação do Actor» (1936). O primeiro é um apanhado de recordações e reflexões que Stanislavski considerava «uma espécie de

prefácio a uma outra obra onde desejaria registrar os resultados das minhas experiências» e que não é outro senão o livro que se apresenta agora ao público português. A data indicada para «A Preparação do Actor» é a do aparecimento da tradução americana. A edição russa só apareceu em 1938, pouco depois da morte do autor.

Tem duas obras póstumas: «Notas para a Encenação de “Otelo”» (1945) e «A Construção da Personagem» (1950).

Stanislavski concebeu o projecto de publicar uma vasta obra de metodização e divulgação do seu sistema: «O trabalho do actor sobre si próprio».

Essa obra seria dividida em três partes:

– «O trabalho do actor no processo criador do reviver».

– «O trabalho do actor no processo criador da realização».

– «O trabalho da personagem».

É o primeiro destes volumes – a única parte do projecto que Stanislavski pôde realizar em vida – que se apresenta agora ao público português.

Sob uma forma coloquial e íntima, tão tipicamente russa, a obra esconde uma estrutura rigorosa, em obediência a um plano pedagógico meticolosamente seguido.

O livro é o diário de Kostia Nazvanov, aluno de uma Escola de Arte de Representar e que segue o curso do professo Tortsov, director da Escola. Consta de 95 episódios (subcapítulos) correspondendo quase todos eles à narração duma lição do curso, no decorrer normal dum ano lectivo.

Estes episódios estão agrupados em 16 capítulos conforme o plano das matérias a estudar. Dentro de cada capítulo, as lições – em número muito variável – estão geralmente agrupadas segundo a

mesma linha: introdução, exercícios práticos, análise dos êxitos e fracassos, conclusões.

Os dois capítulos iniciais – mais lentos ou explicativos – são de doutrina. Mas, seguindo um processo pedagógico muito usado em Escolas de Arte de Representar, essa doutrina não é exposta em termos abstractos. É ao fazer a análise de uma representação improvisada pelos alunos que Tortsov expõe os princípios fundamentais que vão orientar todo o trabalho do curso.

Entre esses princípios parece-me útil citar aquele, fecundíssimo, que constitui a verdadeira chave do «Sistema Stanislavski». Tortsov enuncia-o na lição 2 do capítulo I e repete-o de novo no fecho do livro:

«Se infringirem as leis da vida orgânica natural e se deixarem de *agir de uma maneira justa, então o subconsciente, que é extremamente sensível, alarma-se e retira-se.*»

Em obediência a este princípio, a sucessão dos capítulos vai estudando, separadamente, as leis de vários fenómenos naturais simples: «a actividade», «a imaginação», «a atenção», «a descon tracção», passando depois a outros, quiçá mais complexos: «a memória afectiva», «o contacto», «a adaptação».

Supostas então conhecidas as leis que convém não infringir, aborda-se o estudo dos «motores da vida psíquica», do «estado criador», para se atingir finalmente o super-objectivo: alcançar o «limiar do subconsciente» graças a um esforço voluntário.

Este livro presta-se maravilhosamente à organização de grupos de estudo que queiram «representá-lo» como se representa uma peça. Cada

membro do grupo tornará conta de uma das personagens e o seu orientador se encarregará do papel do director Tortsov.

Distribuindo o número de lições pelo número de sessões de trabalho que se poderão realizar durante um ano, à média de duas ou três por semana, ficará elaborado um plano de actividades que fornecerá uma soma inapreciável de conhecimentos e experiências teatrais.

Os grupos de Teatro Amador – mormente os universitários –, que tantas dificuldades encontram na escolha de peças, têm com este livro a possibilidade de um trabalho muito mais rico e fecundo que a fugidia representação de uma peça de Teatro.

E Stanislavski – separado da nossa juventude pelo tempo e pelo espaço – poderá assim continuar a sua nobre missão.

PRIMEIRO CONTACTO COM O PALCO

1

Foi hoje o dia da nossa primeira lição com Tortsov, o director. Estávamos todos muito impacientes, mas, com grande surpresa nossa, Tortsov limitou-se a anunciar-nos que a fim de nos conhecer melhor desejava que déssemos um espectáculo onde cada um teria a liberdade de representar uma cena à sua escolha. Era num palco, dentro dum cenário, caracterizados, com fatos de cena, que ele queria apreciar as nossas qualidades de comediantes.

Esta ideia não nos agradou muito. Houve no entanto quem a acolhesse com entusiasmo, como Grisha Govorkov, que já tinha representado num

teatro pequeno, Sónia Veliaminova, uma loira alta e bonita, e Vania Viontsov, um rapaz dinâmico e exuberante.

Depois fomos habituando pouco a pouco à ideia. As luzes da ribalta foram-se tornando mais tentadoras e em breve essa representação nos pareceu cheia de interesse. Tínhamos compreendido que ela seria útil e até necessária.

Eu e os meus dois amigos, Paul Shustov e Leo Pushkine, fizemos primeiro uma escolha modesta: *vaudeville* ou comédia ligeira. Mas à nossa volta só ouvíamos falar de grandes nomes: Gogol, Ostrovski, Tchekov. Fomos ganhando coragem, quase sem darmos por isso, e acabámos por resolver representar uma cena romântica, em verso.

Sentia-me tentado pela personagem de Mozart; Leo pela de Salieri, Paul pensava em D. Carlos. Depois começámos a falar de Shakespeare e a minha escolha fixou-se em Otelo. Paul concordou

em desempenhar o papel de Iago. Tinham-nos dito que o primeiro ensaio se realizaria no dia seguinte.

Ao chegar a casa fui buscar o *Otelo* e instalei-me confortavelmente a ler o meu texto. Desde as primeiras falas, fico apaixonado pelo papel. As minhas mãos, os braços, as pernas, o rosto, movem-se sem eu querer e no meu íntimo qualquer coisa me impele a representar. Quando já ia começar a declamar, descubro um corta-papel de marfim, que entalo no cinto como se fosse uma adaga. Duma toalha faço um turbante. Os lençóis e os cobertores servem-me de túnica. O meu guarda-chuva transforma-se em cimitarra. Uma grande bandeja, que vou buscar à sala de jantar, é o meu escudo. Com o escudo na mão, tinha-me tornado num verdadeiro guerreiro. Mas apesar do meu aspecto, sentia-me ainda demasiado moderno e civilizado; parecia-me que Otelo, o Africano, devia

ter em si qualquer coisa de primitivo e de selvagem, uma natureza de tigre. Comecei então uma série de exercícios que tinham por fim ajudar-me a encontrar a maneira de andar de um felino.

Trabalhei assim durante quase cinco horas sem dar por isso. Por vezes tinha a sensação de ter atingido a perfeição e achei que isso era a prova da autenticidade da minha inspiração.

2

Acordei tarde no dia seguinte. Quando cheguei ao teatro já toda a gente estava à espera na sala de ensaios. Fiquei tão embaraçado que, em vez de pedir desculpa, disse unicamente: – «Parece-me que cheguei um pouco atrasado». O assistente do director, Rakhmanov, lançou-me um longo olhar torvo e disse finalmente:

– Estamos fartos de esperar por si! Estamos todos enervados e sob tensão, e tudo o que encontra para dizer é que lhe parece que chegou um pouco tarde!... Chegámos aqui cheios de entusiasmo, prontos para começar, e agora, por sua causa, ninguém já tem vontade de trabalhar. É difícil fazer despertar a inspiração criadora mas destruí-la é extremamente fácil. O seu próprio trabalho depende unicamente de si, mas não tem o direito de dificultar o trabalho dos seus camaradas. O actor, como o soldado, tem de submeter-se a uma disciplina de ferro.

Apesar das minhas desculpas, Rakhmanov decidiu acabar ali a aula. O primeiro ensaio devia ser um acontecimento importante na vida de um actor e guardar-se dele a melhor recordação possível. Naquele dia eu tinha estragado tudo com o meu desleixo: o ensaio foi adiado para o dia seguinte.

*

Nessa noite não me apetecia estudar o meu papel. Tinha resolvido deitar-me cedo quando subitamente descobri sobre a mesa uma barra de chocolate. Tive uma ideia. Juntei um pouco de manteiga ao chocolate e pus a mistura a derreter ao lume. Obtive um creme acastanhado com o qual untei a cara: estava transformado em Mouro. Diante do espelho admirei durante bastante tempo o brilho dos meus dentes e com um pouco de prática aprendi a sorrir e a abrir bem os olhos de forma a pôr em relevo a brancura dos meus dentes e dos meus olhos. Por fim acabei por me vestir com os trajes de Otelo improvisados na noite anterior e, sem poder resistir, pus-me a representar. Mas desta vez não consegui encontrar nada de novo: não fiz mais do que repetir o que tinha feito na

véspera e pareceu-me que nada daquilo fazia sentido. Apesar de tudo, achei que tinha feito alguns progressos quanto ao aspecto exterior de Otelo.

3

Cheguei cedo no dia do nosso primeiro ensaio. O assistente tinha-nos recomendado que imaginássemos nós próprios a encenação e arranjássemos os acessórios. Paul deixou-me tratar de tudo; o que lhe interessava era o aspecto interior da personagem Iago. Para mim o cenário tinha muita importância: se eu não conseguisse ter a ilusão de estar no meu próprio quarto, sentia que não poderia reencontrar a minha inspiração. Mas todos os esforços que eu fazia para me convencer de que estava em casa, em vez de me facilitarem o trabalho, só vinham estorvar-me, impedindo-me de me consagrar totalmente à representação.

Paul sabia o seu papel de cor. O mesmo não se dava comigo, que me via forçado a ler o texto, ou a tentar improvisar. Com grande espanto descobri que o texto, em vez de me auxiliar, embaraçava-me a tal ponto que teria preferido pô-lo completamente de parte ou pelo menos reduzi-lo a metade. As palavras e o próprio pensamento do autor resultavam-me estranhos e até a marcação me impedia de agir com a liberdade que tinha sentido no meu quarto.

Não reconhecia o som da minha própria voz. Nem a encenação nem o plano que eu tinha estudado em casa se harmonizavam com a forma de representar de Paul. Como havia eu de encaixar, numa cena sem grande acção, entre Otelo e Iago, aqueles efeitos de olhos e ranger de dentes que me haviam de fazer entrar realmente na pele da minha personagem? E contudo, não conseguia libertar-me da ideia que em casa concebera acerca da

forma de interpretar aquela natureza selvagem, nem adaptar-me a um cenário diferente do do meu quarto.

Seria porque não havia nada em mim com que eu pudesse suprir a falta daqueles elementos? A verdade é que eu lia o papel e representava a personagem separadamente, como se fossem duas coisas diferentes. As palavras e os gestos não conseguiam harmonizar-se e atrapalhavam-se mutuamente.

*

Voltei para casa e fui ensaiar o papel, mas sempre sem encontrar nada de novo. Porquê? Fazia hoje o que já tinha feito ontem e o que provavelmente havia de fazer amanhã. Teria eu esgotado a minha imaginação? Não haveria em mim

recursos de qualquer espécie? Porque é que eu tinha avançado com tanta rapidez ao princípio e me achava agora completamente bloqueado?

Enquanto assim reflectia, ouvi barulho no quarto ao lado, onde se estava a tomar chá. Para não incomodar, afastei-me para o outro canto e baixei a voz o mais possível.

Com grande surpresa minha, o meu estado de espírito transformou-se por completo graças àquela ligeira modificação. Tinha descoberto que a repetição incessante, e sempre no mesmo sítio, dum texto que já se tornou demasiado familiar, é prejudicial para o trabalho dum actor.

4

Hoje, durante o ensaio, pus-me desde o princípio a improvisar. Em vez de passear para cá e

para lá, fiquei sentado e representei sem me preocupar com os movimentos. O resultado não se fez esperar: enganei-me e tive de parar sem me lembrar duma só palavra. A única solução foi retomar os meus velhos hábitos e o sistema antigo. A verdade é que eu era totalmente incapaz de dominar os meus recursos.

5

O ensaio de hoje não me trouxe nada de novo. Mas começo a habituar-me às condições de trabalho e até à própria peça. Até aqui a minha interpretação do Mouro não se adaptava ao Iago de Paul. Mas agora parece-me que consigo uma correspondência entre as nossas formas de representar. Pelo menos, a diferença parece-me menos violenta.

O ensaio de hoje teve lugar no palco grande. Eu contava com o efeito da nova atmosfera, o brilho dos projectores, a actividade febril nos bastidores... Encontrei-me num local deserto, fracamente iluminado. Diante de mim estendia-se um palco enorme, inteiramente vazio. Apenas, junto da ribalta, uma fila de cadeiras que delimitavam a cena; à direita, uma série de projectores. Vista do palco, a enorme abertura da boca de cena pareceu-me um abismo, cujos limites se perdiam nas trevas, no infinito. Esta foi a minha primeira impressão do palco.

Foi dada a ordem de começar o ensaio. Dirigi-me para o quarto de Otelo, marcado por uma fila de cadeiras. Tomei a minha posição, mas logo descobri que não era bem aquela. Não conseguia orientar-me; foi preciso bastante tempo para me

habituar ao novo ambiente. Não era capaz de me concentrar sobre o que se passava à minha volta: Paul estava ao meu lado, mas eu nem o via. O meu olhar deslizava sobre ele e ia perder-se mais longe, nas trevas da plateia ou nos bastidores, onde os electricistas e os maquinistas iam e vinham sem parar.

Mas apesar disto, continuei a falar e a representar, duma forma mecânica. Os exercícios que eu tinha feito em casa haviam criado em mim um certo automatismo, que me impedia de parar, apesar da minha desorientação.

7

Para o segundo ensaio, resolvi preparar-me directamente no palco grande, para o que cheguei um pouco mais cedo. Mas a disposição dos elementos no palco era completamente diferente da

véspera. Estavam a colocar cenários e a barafunda era tal que foi impossível concentrar-me. Era preciso antes de mais nada adaptar-me a esta nova mudança. Avancei até à boca de cena e pus-me a olhar fixamente para o enorme abismo que se estendia para lá da ribalta, tentando habituar-me a ele e libertar-me daquela vertigem. Mas quantos mais esforços fazia, mais aquela presença me obcecava. A certa altura, um operário, ao passar por mim, deixou cair um pacote de pregos. Baixei-me para o ajudar a apanhá-los e tive então a agradável sensação de me sentir completamente à vontade em cena. Mas logo que acabei de apanhar os pregos, senti-me de novo invadido pela mesma angústia.

Começou o ensaio. Eu continuava tão nervoso que não dava conta do que se passava em volta.

Até que chegou a minha vez. Tinham improvisado no palco uma espécie de cenário com elementos díspares que, dum modo geral, me agradou. O palco estava agora completamente iluminado e eu sentia-me totalmente à vontade naquilo que se tinha convencionado chamar o quarto de Otelo. Com um esforço de imaginação consegui até convencer-me que estava no *meu* quarto. Mas logo que o pano subiu e a sala apareceu diante dos meus olhos, voltei a cair na mesma obsessão. Ao mesmo tempo tinha pela primeira vez a sensação de que o cenário por assim dizer me cercava e me punha em evidência. Por cima de mim, um vasto espaço negro; dos lados, os bastidores: esta espécie de isolamento não é desagradável, mas força o actor a concentrar a sua atenção no público. Sentia-me na obrigação de interessar os espectadores. Esta sensação, nova para mim, impedia-me de me

entregar completamente ao que estava a fazer. Comecei a precipitar as palavras e os gestos. As passagens que eu preferia desfilavam diante de mim vertiginosamente como os postes telefónicos quando se vai num comboio. A menor hesitação teria sido fatal.

8

Para o ensaio geral, tive de me caracterizar e de me vestir pela primeira vez. Deram-me um camarim e uma túnica magnífica, uma verdadeira peça de museu, a túnica do Príncipe de Marrocos no «Mercador de Veneza». Sobre o toucador havia uma série de cabeleiras, postiços, frascos de verniz, cremes, pó de arroz, escovas, etc. Comecei a pintar-me de castanho com um pincel, mas a pintura secava rapidamente, deixando-me riscos na cara. Tentei espalhá-la com os dedos, mas não

consegui nada. Experimentei então várias cabeleiras, que me pareceram todas muito artificiais. Entendi um pouco de verniz na cara e tentei colar uma barba, mas o verniz seco fazia-me comichão e os pelos pegavam-se-me aos dedos: tive de desistir.

Estava a tentar descobrir a maneira de tirar tudo aquilo da cara, quando de repente entrou no camarim um homem de bata branca. Limpou-me primeiro com vaselina e começou a estender-me na cara uma sobra bastante escura. Sobre a pele untada, o pincel espalhava a cor por igual e em breve eu apresentava a tez tradicional do Mouro; apesar de tudo achei que a minha primeira caracterização, à base de chocolate, fazia contrastar com mais intensidade a brancura dos dentes e dos olhos.

Depois de pintado e vestido, fui ver-me ao espelho e fiquei impressionado com o resultado final. Todos os meus gestos estavam em perfeita harmonia com as pregas da túnica e o cair do tecido. O entusiasmo e as felicitações dos meus colegas acabaram de me restituir uma confiança total.

Quando cheguei à cena, vi que os móveis não estavam nos lugares marcados: o cadeirão estava muito afastado da parede, quase a meio da cena, e a mesa muito mais próxima da ribalta. Entre os dois, sentia-me demasiado exposto aos olhares do público e fiquei nervosíssimo. De cada vez que dava um passo, a adaga prendia-se-me nas pregas da túnica, ou batia sonoras pancadas em todos os móveis. Continuava a debitar o meu papel e a seguir a marcação automaticamente, pensando unicamente em chegar ao fim da cena, quando de re-

pente, no ponto culminante, um pensamento atravessou-me o espírito: «vou-me enganar, vou-me esquecer de tudo». O pânico apoderou-se de mim e durante um segundo fui incapaz de pronunciar uma palavra. Não sei como recuperei o automatismo da representação, mas mais uma vez foi isso que me salvou. Continuei, obcecado por um único pensamento: acabar o mais depressa possível e ir-me embora.

De regresso a casa, sozinho no meu quarto, sentia-me bastante abatido. Felizmente Leo veio visitar-me. Tinha-me visto na plateia, durante a representação, e queria saber a minha opinião a seu respeito. Mas não fui capaz de lhe dizer fosse o que fosse. Estava tão crispado, à espera da minha vez de entrar, que tinha estado a olhar para ele sem o ver.

Começámos a falar da peça e do papel de Otelo, que ele conhecia bem. Explicou-me a maneira como via a paixão do Mouro, a sua dor e a sua estupefacção ao descobrir que o vício se ocultava sob a figura encantadora de Desdémona.

Depois de ele sair, retomei certas passagens do papel, revendo-as à luz da sua interpretação. Descobri então novos aspetos do desgosto de Otelo, a tal ponto que as lágrimas me vieram aos olhos.

9

Chegou o dia do espectáculo. Sentia-me capaz de prever tudo o que se ia passar e possuído duma total indiferença. Mas logo que entrei no camarim, o meu coração começou a bater com uma tal violência, que tive de me sentar.

Ao entrar em cena, fiquei surpreso pela extraordinária solenidade, ordem e calma que nela reinavam. Saindo da escuridão dos bastidores, senti-me cegar pelas luzes da ribalta, tão intensas que formavam como que uma barreira entre o público e eu. Senti-me protegido e já respirava mais à vontade quando os meus olhos, habituados à luz, começaram a distinguir na obscuridade as caras dos espectadores: e o meu terror foi crescendo à medida que me ia deixando hipnotizar pelo público. Queria dar-lhe tudo o que tinha dentro de mim e sentia-me vazio, completamente vazio. Os esforços desesperados que eu fazia para demonstrar uma emoção que não sentia, a impossibilidade de conseguir o que queria, enchiam-me dum pânico tal que a minha cara e as minhas mãos iam-se tornando hirtas e rijas como o mármore, num esforço de concentração inútil. Apertava-se-me a garganta, a minha voz tinha subido para fora do

tom, os meus gestos eram forçados. A consciência do meu fracasso e da minha impotência enchia-me de raiva e vergonha. Durante uns instantes desliguei-me totalmente do que se passava à minha volta. Ao proferir a célebre frase «Sangue, Iago, sangue!»¹, senti subitamente em mim toda a dor dum homem confiante e atraindo. Lembrei-me então das palavras de Leo e a minha emoção tornou-se sincera. Ao mesmo tempo pareceu-me que o público se endireitava nas cadeiras, interessado, e que corria um murmúrio pela sala.

A partir desse momento, uma energia nova apossou-se de mim. Não me lembro como acabei a cena. Não tinha consciência da ribalta nem do golfo negro da sala; já não tinha medo. Só me lembro do espanto de Paul perante a minha transfor-

¹ «OTELLO», acto III, cena III, parte final.

mação; seduzido por isso, também ele se pôs a representar melhor. Quando o pano caiu e ouvi os aplausos senti confiança em mim mesmo.

Durante o intervalo desci à sala e fui juntar-me aos espectadores, aparentando um ar de perfeita indiferença como uma vedeta de passagem. Instalei-me numa poltrona de orquestra, bem à vista do director e do seu assistente, na esperança de que eles me cumprimentassem. Mas a cena seguinte ia começar. Havia uma escada no palco. Mal reparava nisso e já Maria Maloletkova escorregava nos degraus e caía, gritando um «Socorro!» que me gelou o sangue nas veias. Depois levantou-se e disse algumas palavras, mas tão depressa que me foi impossível compreendê-la. De repente estacou no meio duma palavra, cobriu o rosto com as mãos e fugiu para os bastidores. Alguns instantes depois caiu o pano. Mas eu tinha

ainda no ouvido esse grito que me havia impressionado. Basta uma boa entrada, uma palavra, e o público fica impressionado. O director parecia comovido. Não se estaria a passar o mesmo que se produziu quando lancei o meu «Sangue, Iago, sangue!» e tinha tido toda a sala em meu poder?

II

ONDE REPRESENTAR SE TORNA UMA ARTE

1

Hoje o director reuniu-nos a todos para fazer a crítica do nosso espectáculo.

– Acima de tudo, devem procurar na arte o que é puro e tentar compreendê-lo – disse-nos ele. – Eis a razão por que vamos abordar esta discussão a partir dos elementos que considero mais construtivos desse espectáculo de ensaio. Não há senão duas passagens dignas da nossa atenção; a primeira, quando Maria se atirou pelas escadas gritando «Socorro!», e a segunda, que durou mais tempo, quando Kostia Nazvanov lançou o seu

«Sangue, Iago, sangue!» Durante estas duas passagens, tanto os actores como os espectadores foram absolutamente dominados pelo que se passava no palco. É em tais momentos felizes que reconhecemos a arte de viver o papel.

– Que arte é essa? – perguntei eu.

– Você mesmo a demonstrou. Explique-nos para já o que sentiu.

– Sou incapaz de me lembrar – disse eu, um pouco comprometido pelo cumprimento de Tortsov.

– Como? Não se lembra desse estado de exaltação, em que todo o seu corpo, mão e olhos, se estendiam como para agarrar qualquer coisa que queria escapar-se? E a maneira como mordia os lábios para reter as lágrimas?

– Agora, que me disse o que fiz, parece que já me lembro.

– Então nunca teria sido capaz, sem mim, de compreender a maneira como os seus sentimentos se exprimiram no palco?

– Não. Admito que não.

– Deixou-se então guiar pelo seu subconsciente, pela sua intuição?

– É possível. Mas é um bem ou um mal?

– É um bem se a sua intuição o levar para o bom caminho, e um mal se o induzir em erro. Aquilo que nos deu nesses momentos reveladores do seu papel foi excelente. Porque o melhor que pode acontecer a um actor é ser inteiramente dominado pelo seu papel. Involuntariamente, põe-se então a viver a sua personagem, sem mesmo saber o que está a sentir, sem pensar no que faz, guiado só pela sua intuição e o seu subconsciente, e tudo então se passa automaticamente. Salvini² dizia

² Salvini: actor italiano (1829-1916).

que um grande actor deve ser habitado por sentimentos; que deve «sentir» a sua personagem e viver as suas emoções não só uma ou duas vezes enquanto trabalha o papel, mas duma maneira mais ou menos intensa cada vez que representa, seja a primeira ou a milésima vez. Infelizmente, isso é uma coisa que não depende dele. O consciente não pode penetrar no domínio do subconsciente. Mesmo que o conseguisse, o subconsciente, tornado então consciente, desapareceria.

«É um dilema. Só o subconsciente nos pode dar a inspiração de que temos necessidade para criar. Mas só podemos utilizá-lo graças ao consciente, que em princípio suprime o subconsciente.

Felizmente há uma saída. Basta que empreguemos um subterfúgio. Há no espírito humano certos elementos acessíveis que dependem da consciência e da vontade e que, por sua vez, são

capazes de agir sobre os processos psicológicos involuntários.

Isto exige um trabalho de criação extremamente complicado, que se efectua em parte sob o domínio do consciente, mas que, numa proporção mais vasta, é subconsciente e involuntário.

Existe uma técnica especial que permite utilizar o subconsciente no trabalho de criação. Trata-se de deixar a cargo da natureza tudo o que é, no sentido mais lato do termo, subconsciente e de nos limitarmos ao que está ao nosso nível. Quando a intuição e o subconsciente aparecem no nosso trabalho devemos saber como não contrariá-los.

Não se pode criar constantemente com a ajuda do subconsciente ou da inspiração: não existe um génio capaz de isso. Eis a razão por que devemos criar conscientemente e com todo o rigor porque é esse o melhor meio de abrir caminho ao subconsciente e, por ele, à inspiração. Quanto mais

momentos de criação consciente tivermos no nosso papel, mais possibilidades teremos de encontrar a inspiração.

«Pouco importa que a representação seja boa ou má», escrevia Stechepkine ao seu aluno Chumski³, «o importante é que seja autêntica».

Para que a vossa representação seja autêntica, deve ser justa, lógica, coerente; devem pensar, lutar, sentir e agir, em comunhão com a respectiva personagem.

«Assim que assimilarem todos estes processos internos e os tiverem adaptado à vida espiritual e física da personagem que encarnam, viverão então o papel. É o que mais conta no vosso trabalho de criação. Quando o actor vive a sua personagem, não só abre caminho à inspiração como consegue

³ Actores russos do séc. XIX.

realizar também um dos seus principais objectivos. Não basta exprimir só a vida exterior da personagem. É preciso ainda adaptar a ela todas as qualidades humanas próprias, vaziar nela a sua alma. O fim fundamental da nossa arte é criar a vida profunda dum espírito humano e exprimi-la sob uma forma artística.

Eis porque começamos sempre pelo aspecto interior do papel e procuramos criar a sua vida espiritual servindo-nos deste processo interno que consiste em viver o papel. E deverão vivê-lo experimentando realmente os sentimentos que com ele se relacionam cada vez que o representem.

Das raízes profundas do subconsciente partem sentimentos que não nos é sempre possível analisar e que se não revelam senão quando o actor sente que a sua vida interior e exterior se desenrola normalmente conforme as circunstâncias que

o rodeiam. É deste modo que a expressão do inconsciente depende do consciente.

Se infringirem as leis da vida orgânica natural, e se deixarem de agir duma maneira justa, então o subconsciente, que é extremamente sensível, alarma-se e retira-se. Para evitar tal coisa, estudem, primeiro, o vosso papel conscientemente e representem-no depois fielmente. Nesta preparação interior do papel, o realismo é essencial porque arrasta consigo o subconsciente e pode estimular a inspiração.»

– Do que disse, devo concluir que devemos assimilar uma técnica psicológica que consiste em viver o próprio papel, e que isso nos deverá conduzir ao nosso objectivo principal, que é o de criar a vida dum espírito humano? – perguntou Paul Shustov.

– É exacto – respondeu Tortsov. – Mas devo acrescentar que o nosso objectivo principal não é

somente o de criar a vida dum espírito humano, mas também o de exprimi-lo sob uma forma artística. O actor tem a obrigação de viver interiormente a sua personagem e dar depois uma manifestação exterior da sua experiência. Notem bem que, na nossa escola, consideramos com uma atenção especial a influência do espírito sobre o corpo. *A fim de exprimir todos os cambiantes duma vida em grande parte subconsciente, é absolutamente necessário possuir e dominar um aparelho físico e vocal duma extrema sensibilidade e cuidadosamente educado.* Deverão ser capazes de reproduzir instantânea e exactamente os sentimentos mas delicados e subtis. *Eis a razão por que exigimos de vocês um trabalho muito mais intenso do que o que é pedido a outros actores.* Deverão excitar simultaneamente o aparelho psíquico, que lhes permitirá criar a vida interior do personagem, e o físico – que exprimirá com

precisão os seus sentimentos. A própria expressão exterior do papel é grandemente influenciada pelo subconsciente. Com efeito, nenhuma técnica artificial pode rivalizar com as maravilhas que opera a natureza.

«Indiquei-lhes hoje, em linhas gerais, aquilo que para nós é essencial. Acreditamos firmemente, e por experiência, que só o nosso método, fazendo apelo a uma arte que se refere inteiramente a uma experiência humana vivida, é capaz de reproduzir os cambiantes subtis e o lado profundo da vida. Não é senão sob esta forma que a arte do teatro é capaz de entusiasmar os espectadores e de lhes fazer compreender e sentir profundamente o que se passa no palco, enriquecendo assim a sua vida interior e deixando-lhes impressões que o tempo não apagará.

Além disto (e o que vou dizer é duma importância capital), *as leis naturais sobre as quais repousa o nosso sistema impedir-vos-ão, no futuro, de qualquer descaminho*: Se se querem tornar actores devem obrigatoriamente começar pelo estudo desta base.»

– Estou contente por ter dado um passo, se bem que pequeno, nesta direcção – disse eu.

– Não vá tão depressa – ripostou Tortsov. – Pode ficar decepcionado. Não confunda viver o papel com aquilo que mostrou no palco.

– Porquê? Que mostrei eu?

– Já lhe disse que durante toda essa cena de *Otelo* não houve senão alguns minutos em que você conseguiu viver o papel. Servi-me disso para explicar a todos aquilo em que se baseava a nossa arte. Mas se considerarmos toda a cena entre *Otelo* e *Iago* veremos que isso nada tem a ver com a nossa arte.

– Que é então?

– Aquilo a que se chama uma representação forçada – respondeu o director.

– E o que é uma representação forçada? – perguntei, intrigado.

– Quando se representa como você fez – explicou-me ele –, há curtos instantes súbitos e imprevisíveis onde o actor atinge o cume da sua arte e cativa o público. É pois a partir da sua própria inspiração que ele cria, numa certa medida improvisando; mas seria você capaz (teria a força moral e física) de representar os cinco grandes actos de *Otelo* com o mesmo «élan» que teve para representar acidentalmente fragmentos dessa curta cena?

– Palavra que não sei – disse, honestamente.

– É indiscutível que um tal empreendimento estaria acima das forças humanas – respondeu Tortsov. – Eis a razão por que queremos que vocês

tenham, além do auxílio da natureza, uma técnica psicológica segura, um talento sólido, e grandes recursos psíquicos e nervosos. Não possuem ainda tudo isto, tal como os actores que não admitem a técnica e não contam senão com a sua personalidade. Como vocês, confiam-se inteiramente à inspiração. Se ela lhes falta, então nem vocês nem eles terão qualquer coisa que encha os espaços vazios. O vosso papel surge entrecortado de várias quebras, revelando uma completa incapacidade e uma ingénua representação de amador.

2

Hoje, Tortsov continuou a sua crítica. Dirigiu-se a Paul:

– Deu-nos algumas passagens interessantes, mas tudo o que fez foi absolutamente típico da «arte de representar».

«E visto que nos mostrou assim um excelente exemplo dessa outra maneira de representar, tente pois explicar-nos agora como concebeu o papel de Iago.»

– O que eu procurei, antes de tudo, no meu papel, foi o seu conteúdo interior e estudei-o durante muito tempo – disse Paul. – Quando trabalhava em casa tinha a impressão autêntica de viver a minha personagem, e por vezes, nos ensaios, tinha a impressão de sentir certas passagens do meu papel. Por isso não vejo bem o que a «arte de representar vem aqui fazer».

– Também aí o actor vive a sua personagem – disse Tortsov. – Eis a razão por que essa semelhança parcial com o nosso sistema nos permite considerá-lo igualmente como sendo uma arte autêntica.

«Contudo, o objectivo dum actor dessa escola é diferente. O actor não vive o seu papel senão

para aperfeiçoar a sua forma exterior. Quando obtém o que procura, contenta-se em «reproduzir» essa forma graças aos seus recursos físicos. É por isso que para essa escola viver o papel não é, como para nós, o fim essencial da criação artística, mas somente um dos estádios preparatórios para um outro trabalho artístico.»

– Mas Paul sentia no palco, autenticamente, o seu personagem – afirmei eu.

Alguém me apoiou e pretendeu que tanto na representação de Paul como na minha tinha havido, apesar de numerosos erros, alguns instantes em que verdadeiramente viveramos o nosso papel.

– Não – afirmou Tortsov. – *Na nossa arte, é em cada instante do papel, cada vez que se representa, que devemos viver a personagem.*

Cada vez que a recriarem devem vivê-lo de novo, encarná-lo de novo. As algumas boas passagens de Kostia foram concebidas desse modo.

Mas na representação de Paul não encontrei originalidade na improvisação nem na maneira como ele sentia o seu papel. Espantei-me, pelo contrário, por encontrar frequentemente na sua representação a precisão e o «acabado» artístico que pertence àquele método no qual a personagem é fixada duma maneira permanente e o actor se limita simplesmente a reproduzi-la sem a participação de nenhuma emoção profunda. Observei contudo que o original, do qual ele não era senão uma cópia artificial, tinha sido justo e autêntico. Estes reflexos dum percurso interior onde verdadeiramente ele tinha vivido o seu papel fizeram com que a sua representação fosse, em certos momentos, um excelente exemplo da arte de representar.

Paul não percebia como tinha podido adquirir esta técnica.

– É o que iremos descobrir logo que nos tinha contado em pormenor como preparou o seu Iago – propôs-lhe o director.

– Para me assegurar da maneira como exteriorizava os meus sentimentos olhei-me num espelho.

– Aí está o perigo – disse-lhe Tortsov. – *É preciso ter muita atenção quando se trabalha em frente ao espelho. Porque por este meio o actor aprende sobretudo a observar-se do exterior mais do que do interior.*

Mas Paul insistia: – Isso permitiu-me contudo que tomasse consciência da maneira como exprimia os meus sentimentos.

– Os seus próprios sentimentos ou aqueles que preparou para a sua personagem?

– Os meus, mas susceptíveis de se aplicarem a Iago – explicou Paul.

– Por consequência – disse Tortsov – quando trabalha em frente do espelho não é o seu aspecto exterior, o seu ar, os seus gestos que lhe interessam mas a maneira como exterioriza os seus sentimentos profundos?

– Isso mesmo! – respondeu Paul.

– Absolutamente típico – comentou o director.

– Lembro-me da minha satisfação ao ver reproduzida ante os meus olhos a expressão exacta do que sentia.

– E procurou fixar essa expressão numa forma permanente? – perguntou-lhe Tortsov.

– Acabou por fixar-se por si, à força de a repetir.

– Elaborou pois, em definitivo, uma forma exterior bem determinada, destinada a reproduzir certas passagens do seu papel particularmente felizes e foi pela técnica que lá chegou? – Insistiu Tortsov, interessado.

– Com certeza – respondeu Paul.

– E serviu-se dessa mesma forma cada vez que repetiu o seu papel? – prosseguiu o director.

– Sim.

– Diga-me uma coisa: essa forma fixa repetiu-se de cada vez graças a um processo interior, ou será que, depois de a ter descoberto, se contentou em repeti-la mecanicamente, abolindo toda e qualquer emoção?

– Parecia-me que vivia sempre a minha personagem.

– Não – disse Tortsov. – Não foi bem essa a impressão que deu ao público. Você fez o que fazem os actores desta escola de que acabámos de falar. Começam por sentir o seu papel mas a seguir não se preocupam mais em sentir, cada vez que representam, os mesmos sentimentos; contentam-se em repetir os gestos, as inflexões, as ex-

pressões que encontram sem que nenhuma emoção participe nisso. Possuem com frequência uma técnica muito hábil e são capazes de resolver um papel unicamente por meios técnicos. Na verdade, pensam com frequência que é melhor, uma vez estabelecido o plano, não sentir nada mais e que as suas possibilidades de triunfo serão maiores se repetirem a sua primeira interpretação, satisfatória segundo eles. Foi isto, até certo ponto o que se observou nalgumas passagens do seu papel de que acabámos de falar. Explique-nos como prosseguiu o seu trabalho.

Não estando satisfeito com o seu trabalho nas outras partes do seu papel nem da imagem que se fazia de Iago ante o espelho, Paul explicou como decidiu finalmente copiar alguém que conhecia cuja atitude lhe parecia ser um bom exemplo de maldade e de cinismo.

- Pensava assim podê-lo adaptar ao seu uso?
- perguntou Tortsov?
- Sim – confessou Paul.
- Então, que pensava fazer das suas próprias faculdades?
- Para falar verdade – disse Paul –, queria somente copiar o que tinha achado particularmente típico no seu físico.
- É um grande erro – replicou Tortsov. – Refugiu-se assim numa imitação pura e simples que nada tem a ver com a criação artística.
- Que se deve então fazer? – perguntou Paul.
- É preciso, primeiro de tudo, assimilar o modelo. É muito difícil. Devem estudá-lo do ponto de vista da sua época, das circunstâncias, do seu país, das condições de vida, do seu meio, da literatura, da psicologia, da sua maneira de viver, da sua posição social, do seu aspecto exterior; o

mesmo para o que o caracteriza, a sua personalidade própria, quer dizer, os seus hábitos, as suas maneiras, as suas atitudes, a sua voz, a forma de exprimir-se, as suas inflexões... É trabalhando assim nesta matéria-prima que conseguirão animá-la dos vossos próprios sentimentos. Sem isso, não há arte.

«Assim que consegue tirar desta matéria-prima uma imagem viva do seu papel, o actor desta escola de representação transpõe-na então para si. É o que explica um dos melhores representantes desta escola, o célebre actor francês Coquelin⁴. Diz ele que o actor cria o seu modelo na imaginação e depois agarra em cada um dos seus traços e o transpõe, como um pintor, não para a

⁴ Constant-Benoît Coquelin (1841-1909), dito «l'Âiné» para o distinguir dum irmão. Actor célebre e autor de livros sobre Teatro.

tela, mas para si mesmo... Observa o fato do Tartufo, e veste-o; observa o seu; imita a sua voz. A esta personagem que construiu deve ele fazer andar, gesticular, escutar e pensar, como o faria o próprio Tartufo; noutras palavras: deve emprestar-lhe a sua alma. Feito o quadro, é ainda preciso achar a moldura, quer dizer, coloca-lo no palco, perante um público que ajuizará se é mesmo Tartufo que lhe apresentam ou um mau actor.»

– Mas tudo isso é terrivelmente difícil e complicado – disse eu, impressionado.

– É, e o próprio Coquelin o admite. Diz ele ainda que o actor não vive: representa. Mantém-se frio perante o papel mas a sua arte deve visar a perfeição... E na verdade a arte de representar, se quer ser uma arte, exige a perfeição.

«O postulado da escola de representação é o seguinte: «a arte não é a vida, nem mesmo a sua imagem. A arte é, em si mesma, um criador; cria

a sua própria vida que, por mais abstracta que seja, possui uma beleza para lá do tempo e do espaço». Mas nós não podemos aceitar, evidentemente, um tal desprezo em relação a esse artista único, perfeito e inacessível, que é a nossa natureza criadora.

Os artistas da escola de Coquelin pensam desta maneira: o teatro é uma convenção e o palco é muito pobre em recursos para conseguir criar a ilusão da vida. Não há pois razão nenhuma para que o teatro procure evitar as convenções... Esta concepção produz uma arte que é mais bela do que profunda, dum efeito imediato, mas sem prolongamentos. A forma é muito mais interessante por si só que por aquilo que contém. Age mais sobre os nossos sentidos visuais e auditivos que sobre a nossa alma. Tem por isso mais possibilidades de nos seduzir que de nos comover.

Esta arte pode comunicar-lhes impressões grandiosas. Mas elas não lhes atingirão muito a alma e não irão muito longe. Pode exprimir uma poderosa beleza ou um patético teatral; mas os sentimentos humanos profundos e subtis escapam a esta técnica, porque exigem uma emoção natural *no mesmo instante* em que são encarnados ante o público. *Invocam uma participação directa da própria natureza.* Contudo devemos reconhecer que esta «arte de representar», na medida em que segue em parte o nosso método, deve ser considerada como sendo uma arte de criação.»

3

Quando Grisha Govorkov afirmou que sentia sempre, com muita profundidade, o que representava no palco, Tortsov respondeu-lhe.

– Toda a gente sente qualquer coisa em cada instante da sua vida. Mas o que é importante é saber o que *se deve* sentir no palco porque sucede com frequência que mesmo os actores mais profissionais preparam em casa e trazem para o palco qualquer coisa que não é nem essencial nem sequer importante. Foi o que vocês todos fizeram. Puseram à prova a vossa voz, as vossas inflexões, a vossa «técnica»; alguns de vocês fizeram-nos rir com a sua actividade transbordante, os seus saltos de carpa, a sua representação desesperadamente exagerada. Ou então, satisfeitos consigo mesmo, tomavam atitudes graciosas e «posavam» em cena. Em resumo, tudo o que nos mostraram não era de forma nenhuma aquilo que exigia o papel.

«Quanto a si, Govorkov, não abordou o seu papel pelo interior, também não o viveu nem o representou – mas fez qualquer coisa de inteiramente diferente.»

– Então que fiz eu? – perguntou Grisha.

– Representação mecânica, que, devo reconhecer-lo, não estava completamente má no seu gênero porque você trabalhou conscienciosamente e duma maneira minuciosa a forma de apresentar o seu papel por meios convencionais.

Não me alongarei sobre a enorme discussão levantada por Grisha. Tortsov explicou-nos quais são os limites que separam a verdadeira arte da representação mecânica.

– Se se não «vive» a própria personagem não pode haver verdadeira arte; e isso não começa senão quando os sentimentos intervêm.

– E a representação mecânica? – perguntou Grisha.

– Começa onde a arte da representação termina. Na representação mecânica, não há qualquer motivo para recorrer à vida real, que não aparece senão acidentalmente.

«Compreenderão melhor quando souberem reconhecer as origens da representação mecânica e os seus meios, que qualificamos como «clichés». Para reproduzir sentimentos, deverão ser capazes de os encontrar, apelando para a vossa própria experiência. Mas como os actores que praticam esta representação mecânica não tentam sentir o que sente a personagem, não podem reproduzir as manifestações de tais sentimentos.

Servindo-se de caretas, de artifícios vocais e de gestos, tais actores não oferecem ao público mais que uma máscara inanimada, vazia dos sentimentos que não existem neles. Para isso foi inventado todo um arsenal de processos convencionais, que pretende representar toda a espécie de sentimentos por meios exteriores. Alguns destes «clichés» tornaram-se tradicionais, e são transmitidos de geração em geração; como por exemplo o facto de levar a mão ao peito para exprimir o

amor, ou como abrir a boca para mostrar a morte iminente. Outros são recebidos de grandes artistas contemporâneos (há os que passam as costas da mão sobre a testa, como fazia Vera Komissarjevskaya⁵ nos momentos trágicos). Outros ainda são inventados pelos próprios actores.

Há modos particulares de dizer o seu papel, sistemas de dicção e de elocução (inflexões exageradamente altas ou baixas nos momentos críticos do papel, «tremolo» e efeitos de voz). Há também movimentos físicos, gestos e «poses» (os actores que representam «mecanicamente» não caminham sobre a cena, «progridem»). Existem métodos para exprimir todos os sentimentos e todas as paixões humanas (mostrar os dentes e rolar o branco dos olhos para exprimir o ciúme, cobrir os

⁵ Actriz russa (1864-1910. Irmão do encenador Feodor Komissarjevsky, e filha de um antigo professor de Stanislavski.

olhos e a cara com as mãos em vez de chorar, arrancar os cabelos para mostrar o seu desespero). Há processos de mostrar toda a espécie de pessoas e as diferentes classes da sociedade (os camponeses cospem no chão e assoam-se às mangas, os oficiais fazem tilintar as esporas, os aristocratas brincam com o monóculo). Outros «clichés» podem servir para caracterizar as épocas (gestos de ópera para a Idade Média, passinhos afectados para o século dezoito). Estes processos mecânicos pré-fabricados podem ser facilmente adquiridos por meio de um exercício constante, de tal modo que se tornam uma segunda natureza.

O tempo e o hábito acabavam por vos tornar familiares mesmo as coisas mais deformadas e absurdas. Esse encolher de ombros tradicional, em voga na ópera cómica, por exemplo, essas velhas que tentam parecer jovens, as portas que se abrem ou fecham sozinhas cada vez que o herói entra ou

sai. O «ballet», a ópera, e sobretudo as tragédias pseudoclássicas abundam neste género de convenções. Com estes métodos imutáveis têm eles a pretensão de reproduzir os sentimentos mais complicados e mais elevados dos seus heróis.

Segundo o actor «mecânico» a finalidade da linguagem teatral e dos movimentos plásticos (por uma suavidade exagerada nos momentos líricos, silvos de ódio, falsas lágrimas na voz) é de sobre-elevar a voz, a dicção e os gestos, tornar os actores mais belos e mais poderosos os seus efeitos.

Infelizmente há no mundo mais mau gosto do que bom gosto. Foi criada uma espécie de ostentação para substituir a nobreza; o bonito substitui o belo e os efeitos de teatro substituem a expressão autêntica.

Num papel ainda incompletamente construído cada vazio pode ser substituído por «clichés», eis o perigo. E, pior ainda, estes «clichés» tendem a

antecipar-se aos sentimentos, impedindo-os de se manifestar, mesmo nos actores de talento, que são capazes de uma autêntica criação.

Por muito hábil que seja o artista na sua escolha das convenções cénicas, ele não conseguirá nunca comover por esses meios o público, em virtude do seu carácter estritamente mecânico. É então que ele se refugia nas chamadas emoções teatrais. São uma espécie de imitações artificiais da forma exterior e física dos sentimentos.

Apertando os punhos e endurecendo os músculos, podereis criar em vós um estado de grande intensidade física. É isso que o público muitas vezes toma pela expressão dum carácter poderoso exaltado pelas suas paixões. Os actores de tipo nervoso podem fazer nascer em si emoções muito teatrais, por uma excitação artificial dos nervos, o que provoca uma autêntica histeria, uma espécie

de êxtase doentio, e em geral tão desprovido de interioridade como a excitação física artificial.»

4

O director prosseguiu na sua crítica da nossa representação. Foi a vez de Vania Vyoutsov. Tortsov foi severo. A sua maneira de representar, disse ele, nem sequer como mecânica podia ser considerada.

– Que foi então? – perguntei eu.

– Uma representação forçada das mais desagradáveis – respondeu o director.

Eu arrisquei: – Por isso, ao menos, não me pode censurar.

– Mas você fez exactamente o mesmo – replicou Tortsov.

– Quando? – exclamei. – As suas próprias palavras foram que eu representei...

– Eu expliquei que a sua maneira de representar foi constituída por momentos de verdadeira criação, alterando com momentos de...

– Representação mecânica? – explodi eu.

– Não. A isso apenas se chega depois de um longo treino, como no caso de Grisha, e você não teria tido tempo para o fabricar. É por isso que nos ofereceu uma imitação exagerada de um selvagem, com o auxílio dos mais banais «clichés», em que não havia o menor vestígio de técnica. *Até para representar mecanicamente é necessário técnica.*

– Mas onde poderia eu ter procurado tais «clichés», se foi a primeira vez na minha vida que subi a um palco?

– Leia «A Minha Vida na Arte»⁶. Verá lá a história de duas garotas que nunca tinham visto

⁶ Uma obra anterior de Constatin Stanislavski.

teatro, nem mesmo ensaios, e que no entanto representaram uma tragédia utilizando os «clichés» mais vulgares e mais repisados. Você próprio os usa em grande número, felizmente.

– Felizmente, porquê?

– Porque se consegue combatê-los com mais facilidade que a uma representação mecânica profundamente enraizada – disse-me o director.

«Os principiantes como você, se têm talento, podem, acidentalmente e durante alguns breves instantes, encarnar bastante bem um papel, mas são incapazes de o manter de uma forma artística elevada, e é por essa razão que eles recorrem ao «exibicionismo». Parece perfeitamente inofensivo ao princípio, mas não esqueçam nunca que aí reside uma fonte de grandes perigos. É necessário combatê-lo desde o início, para não adquirirem hábitos que vos deformariam como actores e desvirtuariam os vossos dons inatos.

Veja o seu próprio exemplo. Você é inteligente e, no entanto, por que motivo, na sua interpretação de Otelo, exceptuando alguns raros instantes, teve um ar tão ridículo? Acredita de facto que os Mouros, que eram no seu tempo reputados pela sua cultura, se pareciam com animais selvagens dando voltas dentro da jaula? O selvagem que nos mostrou, até conversando calmamente com um amigo, rugia, mostrava os dentes e rolava os olhos. Onde foi procurar uma tal imagem do seu papel?».

Dei-lhe então pormenores sobre tudo quanto eu tinha escrito no meu diário em relação com o meu trabalho. Para que ele compreendesse melhor, dispus algumas cadeiras, tal como no meu quarto. Tortsov não pôde por momentos evitar o riso.

– Ora aí está a pior maneira de começar a representar – disse ele quando eu terminei. – Ao preparar esta representação, abordou o papel com a intenção de impressionar o público. E com quê? Com verdadeiros sentimentos, correspondentes aos da personagem que encarnava? Não. *Você não sentia nenhum deles. Nem sequer possuía uma imagem viva que pudesse copiar, pelo menos exteriormente. Que poderia então fazer? Tomar a primeira ideia que lhe passasse pelo espírito, que está sempre cheio de impressões prontas a servir na primeira ocasião. Qualquer impressão, sob esta ou aquela forma, está guardada na memória, disponível para o momento apressadas, importamo-nos pouco em saber se o que transmitimos corresponde à realidade. Contentamo-nos com qualquer aspecto característico, muitas vezes ilusório. Para fazer viver tais imagens, a vida quoti-*

diana forneceu-nos «clichés» ou sinais convencionais que, graças a uma longa prática, se tornarem compreensíveis para o público.

«Foi o que sucedeu no seu caso. Foi atraído pelo aspecto exterior de um negro em geral, e apressou-se a reproduzi-lo, sem sequer pensar no que Shakespeare tinha escrito. Escolheu imediatamente o aspecto exterior, que lhe pareceu impressionante e fácil de imitar. É o que sucede sempre, quando o actor não tem ao seu dispor uma soma de elementos vivos recebidos da vida. Se eu dissesse a um de vós: «Represente imediatamente, sem qualquer preparação, um selvagem em geral», aposto que a maioria não faria mais que o que você próprio fez; pois, desde sempre, os rugidos, o ranger de dentes, o rolar dos olhos, se encontram ligados na nossa imaginação à ideia falsa que temos do selvagem. Todos estes artifícios existem

em cada um de nós. E você utilizou-os sem qualquer relação com as circunstâncias que determinam os sentimentos da personagem.

Enquanto que em substituição dos verdadeiros sentimentos a representação mecânica utiliza «clichés» bem trabalhados, a representação exagerada agarra-se às primeiras convenções e emprega-as sem sequer as afinar ou trabalhar para a cena. O que lhe aconteceu é compreensível e desculpável num principiante. Mas tome cuidado para o futuro pois este tipo de amadorismo pode gerar a pior forma de representação mecânica.

Evite sobretudo abordar mal o seu trabalho e para isso estude o que forma a base do nosso sistema: viver o papel. Em segundo lugar não repita este género de trabalho sem sentido que me mostrou e acabo de criticar. Em terceiro, nunca queira representar exteriormente seja o que for

que não tenha sentido interiormente ou que não lhe interesse.

Uma verdade artística é difícil de exprimir mas nunca cansa. Torna-se mais agradável, penetra de dia para dia mais profundamente até dominar por completo todo o ser do artista e o seu público. Uma interpretação construída sobre a verdade crescerá enquanto veremos secar a que foi construída sobre estereótipos.

Os truques convencionais que encontrou estragaram-se depressa. Eram incapazes de continuar a estimulá-lo como da primeira vez, quando os tomou por inspiração.

A tudo isto se devem ligar: as condições da nossa actividade teatral, a publicidade ligada ao actor, a nossa subordinação ao gosto do público e o desejo daí resultante de empregar todos os meios para o impressionar. Estes estimulantes profissionais apoderam-se muitas vezes do actor mesmo

quando ele representa um papel bem estabelecido. Não melhoram a qualidade da sua representação mas antes o levam a exhibir-se e a fechar-se nos seus «clichés».

Quando Grisha tinha realmente trabalhado os seus «clichés». O resultado não foi satisfatório; mas o seu foi mau por não os ter trabalhado. Por isso considero o trabalho dele um jogo mecânico aceitável enquanto os seus maus momentos eram apenas uma *representação exagerada de amor.*»

– Quer dizer, o meu trabalho era uma mistura do que há de melhor e pior no nosso ofício?

– Não – respondeu-me Tortsov – o que os outros fizeram é que era ainda pior. O seu cabotismo é remediável, mas as faltas dos outros revelam um comportamento consciente que está longe de ser fácil de extirpar do actor.

– Que é?

– É a exploração da arte.
– Em que consiste isso?
– No que fez Sónia Veliaminova.
– Eu? – A pobre rapariga deu um salto. – Que fiz eu?

– Mostrou-nos as suas mãozinhas, os seus pezinhos, a sua encantadora pessoa, porque o palco a punha em relevo – respondeu o director.

– É horrível. Não o sabia.
– É o que acontece sempre quando os hábitos estão muito enraizados.

– Mas porque me felicitou?
– Porque era agradável olhar para si.
– Então onde está o mal?
– O mal é que em vez de representar Katherine você quis seduzir o público. Shakespeare não escreveu «A Fera Amansada» para que uma aluna chamada Sónia pudesse mostrar os pezinhos ao

público ou seduzir os seus admiradores. Infelizmente a nossa arte é frequentemente explorada para fins pessoais. Você quis mostrar a sua beleza; os outros buscam a popularidade ou o triunfo, ou pretendem fazer carreira. São coisas correntes e apreso-me a pôr-vos em guarda contra elas.

«Agora recordem isto: O teatro por via do seu lado espectacular e da sua notoriedade atrai muita gente que só quer explorar a sua beleza ou fazer carreira. Aproveitam a ignorância do público, o seu mau gosto, caprichos, intrigas, falsos êxitos, e muitos outros meios que não têm relação com a arte. Devemos usar para com eles das mais severas medidas e se os não podemos modificar, devemos obrigá-los a abandonar o Teatro. É por isso (e voltou-se para Sónia) que você deve decidir duma vez para sempre se vem aqui para servir a arte e pronta a fazer os sacrifícios necessários, ou explorá-la para fins pessoais.

Contudo, só em teoria é possível dividir a arte em categorias. Na prática todas as escolas de arte dramática se confundem. É infelizmente certo que vemos frequentemente afundarem-se grandes artistas na representação mecânica por fraqueza humana e por outro lado actores mecânicos que se elevam ao cume da verdadeira arte.

Vemos lado a lado momentos em que o actor vive o papel, representa a personagem, se mecaniza e explora os seus encantos. É por isso necessário aos actores reconhecerem os limites da arte.»

Depois das explicações de Tortsov fiquei com impressão que a nossa tentativa nos tinha feito mais mal que bem. Disse-me:

– De modo algum. Este espectáculo de ensaio mostrou-lhes o que nunca devem fazer em cena.

Depois da discussão o director anunciou-nos que no dia seguinte teríamos, além do trabalho com ele, o início dum trabalho regular de treino

físico: curso de canto, ginástica, dança e esgrima. Estas aulas dar-se-ão todos os dias pois o desenvolvimento muscular necessita de uma longo treino completo e metódico.

III

A ACTIVIDADE

1

O dia da nossa primeira lição com o director foi um dia grande!

O teatro da escola era pequeno, mas bem equipado. O director chegou, observou-nos pormenorizadamente, devagar, e depois disse: – Maria, queira subir ao palco.

A pobre rapariga ficou apavorada. Correu a esconder-se como um cãozinho medroso. Acabámos por agarrá-la e por levá-la à força a Tortsov, que ria com vontade. Ela escondia a cara contra as mãos e repetia: – Meu Deus, tenho medo! Meu Deus, não posso!

– Acalme-se – disse-lhe ele, olhando-a nos olhos. – Vamos representar uma pequena cena. Aqui está o tema (não prestava atenção alguma à agitação da rapariga): O pano ergue-se e você está sentada no palco. Está sozinha e contenta-se em estar sentada até que, por fim, o pano cai. É tudo. Não se pode imaginar nada mais simples.

Maria nada respondeu. Ele pegou-lhe no braço e, sem uma palavra, conduziu-a ao palco. Não pudemos deixar de rir.

O director voltou-se para nós e disse-nos, num tom calmo: – Meus amigos, aqui estamos na escola e Maria está prestes a viver um momento importante da sua vida de artista. Vejam se aprendem quando é que devem rir, e de quê.

Colocou-a no meio do estrado. Nós tínhamo-nos calado e esperávamos o erguer do pano. Maria estava sentada no meio do proscénio, de rosto sempre escondido nas mãos. A atmosfera solene e

o longo silêncio que se seguiu começavam a tornar-se pesados. Ela sentiu que era preciso fazer qualquer coisa. Começou por retirar uma das mãos do rosto, depois a outra, e ao mesmo tempo baixou tanto a cabeça que não lhe víamos mais do que a nuca. Ficou assim um grande momento. Era penoso, mas o director esperava num silêncio decidido. Consciente da crescente tensão, Maria olhou a sala, mas voltou logo a cabeça. Não sabendo para onde olhar, não sabendo que fazer, pôs-se a mudar de posição, a sentar-se duma e doutra maneira, inclinando-se para trás, endireitando-se, a curvar-se para a frente, a puxar para baixo a saia demasiado curta, a olhar fixamente um ponto do soalho...

O director ficou um longo momento imperturbável; finalmente, deu ordem de baixarem o pano. Precipitei-me logo para ele, a pedir-lhe para tentar, por minha vez, o mesmo exercício.

Colocou-me no meio do palco. Não era um espectáculo a sério mas eu sentia em mim uma quantidade de impulsos contraditórios. Entregue aos olhos de todos sentia, contudo, interiormente, necessidade de solidão. Algo em mim procurava distrair o público para que ele não se aborrecesse; um outro eu aconselhava-me a não lhe prestar atenção. As minhas pernas, os meus braços, a cabeça, as costas, se bem que os dominasse pareciam terem-se-me tornado subitamente estranhos. Mexe-se um braço, uma perna, da maneira mais natural e eis-nos repentinamente desajeitados como se fôssemos «posar» para uma fotografia.

Coisa curiosa: embora somente uma vez tivesse subido a um palco, parecia-me infinitamente mais fácil tomar aí uma atitude afectada do que natural. Não cheguei a saber sequer aquilo que deveria fazer. Os outros disseram-me depois que eu tinha tido um ar sucessivamente estúpido,

ridículo, embaraçado, culpado, envergonhado. O director limitava-se a esperar. Obrigou depois todos os outros ao mesmo exercício.

– Bem. Agora – disse ele – passemos a outra coisa. Retomaremos mais tarde este género de exercício. Vou ensinar-lhes como se fica sentado em cena.

– Não foi o que nós fizemos?

– Oh, não – respondeu. – Não foi bem isso.

– Que devíamos ter feito?

Não respondeu. Levantou-se bruscamente, subiu ao palco com um ar ocupadíssimo e deixou-se cair num sofá como se estivesse em casa. Ficou sentado sem fazer, nem tentar fazer fosse o que fosse; mas a sua atitude interessava-nos. Observando-o, tentávamos saber o que se passava nele. Sorria, nós imitávamo-lo. Tinha o ar de quem pensa e nós perguntávamo-nos o que haveria no

seu espírito. Olhava qualquer coisa e logo queríamos saber o que o atraía daquele modo.

Na vida real ninguém se teria interessado particularmente pela sua maneira de sentar-se. Mas, por uma razão misteriosa, logo que estava no palco, chamava a atenção, e era mesmo um autêntico prazer vê-lo simplesmente sentado.

Quando eram os outros que lá estavam, era completamente diferente. Não tínhamos vontade alguma de os olhar, muito menos de saber o que se passava no seu espírito. O director não nos tinha prestado a menor atenção e contudo sentíamos fortemente atraídos para ele.

Qual era o seu segredo? Foi ele próprio a dizê-lo.

– Tudo o que se passa no palco deve ter um objectivo. Mesmo que se fique simplesmente sentado, deve haver nisso uma razão; um fim preciso,

e não somente o de estar a ser visto pelos espectadores. Ninguém tem o direito de estar sentado no palco sem razão. É preciso obter esse direito, o que não é fácil.

– Vamos repetir esta experiência – disse ele, sem sair do estrado. – Maria, venha cá. Vamos representar juntos.

– Consigo! – exclamou ela. E precipitou-se para o palco.

O director fê-la sentar-se no sofá, ao meio do estrado, e de novo ela se mostrou embaraçada, mudando continuamente de atitudes, puxando a saia.

O director conservava-se perto dela e parecia ocupado em procurar qualquer coisa na agenda, que folheava com cuidado.

Entretanto, Maria tinha-se acalmado a pouco e pouco e acabara por se concentrar, imóvel,

olhando-o fixamente. Temia incomodá-lo e esperava simplesmente que ele lhe dissesse o que devia fazer. Era vivo e natural o seu aspecto. Parecia mesmo bonita: a cena fazia ressaltar do seu rosto o que nele havia de agradável.

Instantes depois, o pano caiu.

– Então como se sente? – perguntou-lhe Tortsov, ao voltar para a sala.

– Mas... não fizemos nada!

– Fizemos, sim.

– Oh, eu pensava que... Esperava que encontrasse o que procurava na agenda e que depois me dissesse o que devia fazer... Praticamente, não representei nada.

– Foi precisamente isso a melhor coisa que fez – disse ele. – Limitou-se a estar sentada e a esperar.

Voltou-se depois para nós: – Que lhes pareceu mais interessante – disse –, ficar sentado no palco

a mostrar uns bonitos pés, como Sónia, ou uma figura impecável, como Grisha, ou, muito simplesmente, com o fim preciso de esperar que qualquer coisa se passe? Isso não tem em si, na verdade, particular interesse, mas é vivo, ao menos; ao passo que o facto de, premeditadamente nos exibirmos, nos afasta do domínio da arte viva.

«No palco, deve-se sempre estar a fazer qualquer coisa. A acção, o movimento, estão na base do trabalho do actor.»

– Mas – interrompeu Grisha – acaba de dizer que a acção é necessária e que mostrar os pés ou, como eu, a figura, não o é. Mas porque há-de ser então o estar sentado, como o senhor, sem querer mexer um dedo? Na verdade, não achei nada que isso fosse acção!

Intervim: – Não sei se era ou não acção, mas numa coisa estamos todos de acordo: era muito mais interessante do que tudo o que fizeste.

O director voltou-se tranquilamente para Grisha: – A aparente imobilidade de alguém que esteja sentado no palco – disse – não implica passividade. Pode-se estar sentado sem fazer um movimento, e contudo, estar-se em plena acção. Acontece mesmo, frequentemente, ser a imobilidade física a consequência directa duma enorme tensão interna. É justamente esta actividade interior a mais importante do ponto de vista artístico. A essência da arte não reside nas formas exteriores, mas no seu conteúdo espiritual. Modificarei pois a fórmula que há pouco vos dei e direi antes:

No palco, deve sempre estar-se em acção, física ou espiritualmente.

2

– Vamos hoje representar – disse, à chegada, o director a Maria – uma cena nova. Oiça o tema:

a sua mãe está arruinada e sem trabalho. Não tem nada que possa vender para que você prossiga o seu curso aqui e você está em perigo de ter em breve de abandonar a escola. Porém, uma das suas amigas quer ajudá-la. Não tem dinheiro que lhe possa emprestar, mas trouxe-lhe um broche de valor, com pedras preciosas. Este gesto generoso comove-a profundamente. Será possível aceitar tal sacrifício? Não consegue decidir-se. Tenta recusar, mas ela prende o broche a um cortinado e vai-se embora. Você segue-a até ao corredor e, depois duma longa discussão, ela consegue persuadi-la a aceitá-lo, e sai. Você volta para a sala na intenção de ir buscar a jóia, mas... que é dela? Teria alguém entrado e roubado o broche? Há por aqui tanta gente que entra e sai... Põe-se então a procurá-lo com minúcia, cada vez mais inquieta.

«Suba agora ao palco. Vou pregar o broche numa dobra do cortinado e você deverá encontrá-lo.»

Mal anunciou que tudo estava pronto, Maria irrompeu para o palco como se a perseguissem. Correu até à ribalta, voltou ao fundo, com as mãos na cabeça e a torcer-se de pavor. Veio até nós, logo se lançou na direcção oposta. Correu de novo, agarrou no cortinado e sacudiu-o com desespero, escondeu depois a cabeça entre as dobras. Queria dar, deste modo frenético, a impressão de estar a procurar a jóia. Não a encontrando, voltou-se de súbito, com as mãos outra vez na cabeça, depois batendo no peito, querendo assim representar todo o trágico da situação – e correu para os bastidores.

Nós esforçávamo-nos por não rir. Maria regressou para junto de nós, triunfante. Brilhavam-lhe os olhos e estava afogueada.

– Então? – perguntou o director.

– Oh, que maravilha! Como estou feliz! – exclamou, a torcer-se na cadeira. – Tenho a sensação duma verdadeira estreia... Sentia-me no palco completamente à vontade.

– Esplêndido – disse ele, a encorajá-la. – Mas que é do broche? Dê-mo cá.

– É vredade! – exclamou. – Esqueci-me.

– Como? Tanto se esforçou a procurá-lo e acabou por esquecer-se?

E de novo Maria se precipitou para o palco onde, prega por prega, recomeçou a procurar no cortinado.

– Não se esqueça de que se encontrar a jóia poderá continuar a seguir o curso – avisou o director. – No caso contrário, terá de nos deixar.

Logo o rosto da rapariga se tornou atento. Não despregava os olhos do cortinado e, cuidadosamente, passou revista a cada uma das pregas.

Agora, mexia-se mais devagar, mas estávamos certos de que não perdia um segundo e que a sua emoção era autêntica. Não tentava, de modo nenhum, representar. Murmurava em voz baixa «onde estará? Não encontro...» procurando afanosamente até que, desesperada, depois de ter examinado as pregas todas, exclamou que não estava ali.

Estava inquieta e cheia de tristeza. Ficou imóvel e como que absorta. Era para nós bem claro que a perda do broche a não deixava indiferente. Olhávamos para ela sem respirar.

– Então? – disse por fim o director. – Como acha que foi esta segunda procura?

– Eu?... Não sei. – Perdera toda a energia. Encolhia os ombros procurando responder qualquer coisa e, inconscientemente, conservava os olhos ainda fixos no chão do palco. – Contudo, fartei-me de procurar – disse.

– É verdade – concordou Tortsov. – Desta vez procurou realmente. E o que fez você da primeira vez?

– Oh, da primeira vez estava emocionada, so-fria!

– O que lhe pareceu mais agradável: correr por toda a parte a sacudir o cortinado, ou examiná-lo calmamente?

– Mas a primeira vez, sem dúvida! Quando procurava o broche!

– Não tente convencer-nos que procurava o broche da primeira vez – disse ele. – Nem pensava nisso. Procurava simplesmente sofrer pelo prazer de sofrer.

«Mas da segunda vez procurou realmente. Demos todos conta disso. Compreendíamos, acreditávamos, porque a sua consternação, a sua inquietação eram reais.

Foi má a sua primeira procura e boa a segunda.»

Este veredicto espantou-a. Como então, se da primeira vez sofrera tanto?

– Isso não conta – disse Tortsov. – Isso, somente faz entrar uma verdadeira procura. Quando se está em cena, não se deve correr unicamente pelo prazer de sofrer. Nada se deve fazer «em geral» pelo prazer de fazer qualquer coisa. É preciso que todo o acto tenha um objectivo.

– E seja verdadeiro – acrescentei.

– Sim – concordou ele. – E agora, subam todos ao palco e representem o que quiserem.

Chegados ao palco, não sabíamos, na realidade, que fazer. Sentíamos que era preciso impressionar um público, mas nada me parecia digno de captar a sua atenção. Tentei representar o Otelo, mas breve desisti. Léo quis fazer sucessivamente de aristocrata, de general e de camponês.

Maria, querendo encarnar uma personagem trágica, corria daqui para ali, segurando a cabeça, levando ao coração a mão dramática. Sentado numa cadeira, numa «pose» à Hamlet, estava Paul: parecia querer representar a tristeza e desilusão. Sónia contorcia-se, a fazer de «coquette», enquanto Grisha lhe declarava o seu amor nas tradições mais convencionais do teatro. Nicholas e Dacha, que, como de costume, se tinha escondido a um canto, interpretavam uma cena do *Brand*, de Ibsen. Quase gritei ao ver-lhes as expressões paradas, os corpos hirtos!

– Resumamos o que acabam de fazer – disse o director. – Vou começar por vocês – exclamou, designando-me a mim, a Maria e a Paulo. – Sentem-se nestas cadeiras para que os veja melhor. Começemos: vocês vão exprimir, em absoluto, estes sentimentos: o ciúme, a dor e o desgosto.

Assim sentados, sentíamo-nos grotescos. Quando caminhava pelo palco, a retorcer-me selvaticamente, podia imaginar ao menos que o que fazia tinha um sentido. Mas aqui, enfiado na cadeira, sem fazer um movimento, o absurdo da minha situação era evidente.

– Bem. E agora que tal? – perguntou-nos Tortsov. – Pode-se estar sentado e ciumento sem razão alguma? Pode-se estar atormentado ou triste? Metam bem isto na cabeça: *Em circunstância nenhuma se pode no palco apresentar uma acção que seja unicamente destinada a suscitar um sentimento em absoluto, por si só.* Se não respeitarem esta regra, cairão no pior dos artifícios. *Quando escolherem uma acção, não se preocupem com os sentimentos e o conteúdo espiritual.* Nunca procurem estar ciumentos, apaixonados ou sofrer simplesmente pelo prazer de se estar ciumento, apaixonado ou a sofrer. *Estes sentimentos*

resultam de acontecimentos anteriores e é neles que, com todas as forças, devem pensar. O resultado virá então por si. A maneira artificial de representar as paixões ou certos traços de carácter, ou simplesmente o emprego de gestos convencionais, são, no nosso ofício, erros frequentes. Mas vocês, defendam-se destas deformações. Não copiem paixões e tipos, vivam essas paixões e esses tipos. A vossa maneira de os interpretar deve provir da maneira de vivê-los.

Vania emitiu o parecer de que representaríamos melhor se o palco estivesse menos nu, se houvesse alguns móveis, uma chaminé, cinzeiros...

– Bem – disse o director, aprovando. E ficou por ali a lição.

A lição de hoje devia ainda passar-se no teatro da escola. Mas a porta da sala estava fechada. Encontrámos contudo uma outra porta que conduzia directamente ao palco. Ao entrarmos ficámos surpreendidíssimos por nos encontrarmos numa espécie de vestíbulo. Ao lado, havia uma pequena sala de estar com duas portas: uma para a sala de jantar, que dava, por sua vez, para um pequeno quarto; a outra para um longo corredor onde, dum dos lados, se encontrava uma sala de baile brilhantemente iluminada. Este aposento era delimitado por cenários tirados de várias representações do repertório. O pano de cena estava descido e barricado com móveis.

Não parecia que estávamos num palco. Começámos a examinar os compartimentos, conversando em pequenos grupos, sem darmos conta que

a aula tinha começado. Foi o director quem, finalmente, nos lembrou que estávamos ali para trabalhar.

– Que vamos fazer? – perguntou alguém.

– O mesmo que ontem – foi a resposta de Tortsov.

Mas nós não nos mexíamos.

– Que têm vocês? – perguntou.

Foi Paul quem respondeu: – Na verdade, não percebo como é possível, de repente, sem razão nenhuma, pôr-se a gente a representar... – Estacou, um pouco interdito.

– Se os incomoda representar sem razão alguma, então procurem-na – disse Tortsov. – Não vos impeço de fazerem o que quer que seja. Mas não fiquem parados como plantões.

– Mas – lançou alguém ao acaso – não será isso representar pelo prazer de representar?

– Não – respondeu o director. – A partir deste momento, não se representará sem um objectivo. Agora que têm o cenário que ontem reclamavam, não poderão vocês imaginar qualquer móbil interior que vos leve a executar acções físicas simples? Se por exemplo eu lhe pedisse, Vania, para ir fechar aquela porta?

– Fechar a porta? Mas com certeza. – E num fechar de olhos foi fechá-la e voltou.

– Não é a isso que eu chamo fechar uma porta – disse o director. – Quando digo «fechar», exprimo o desejo de que essa porta seja fechada, e fique fechada para um fim preciso: impedir uma corrente de ar ou não se ser ouvido na sala ao lado. O que você fez muito simplesmente foi bater a porta sem razão nenhuma e de tal modo que poderá, a qualquer momento, abrir-se sozinha. De resto, olhe...

– Asseguro-lhe que é difícil de fechar – disse Vania.

– Se é difícil, será preciso mais tempo, mais cuidado, para que você faça o que lhe pedi.

Desta vez, Vania fechou convenientemente a porta.

– Mande-me fazer qualquer coisa! – pedi eu.

– Não tem uma ideia? Está ali uma chaminé e lenha. Acenda o lume.

Pus a lenha no fogão. Mas não encontrava fósforos, nem nos bolsos, nem na chaminé. Fui ter com Tortsov e disse-lho.

– Que quer você fazer com os fósforos?

– Acender o lume.

– A chaminé é de cartão. Pelos vistos quer incendiar o teatro!

– Só queria fingir – expliquei.

Estendeu-me a mão vazia: – Para que você finja acender o lume, eu finjo dar-lhe fósforos.

Acho que isto lhe basta. Como se fosse necessário riscar um fósforo!

«Quando chegar a representar Hamlet, depois de ter vivido a psicologia complicada da personagem até ao instante em que ele deve matar o rei, ser-lhe-á importante, nesse momento, ter uma espada na mão? Se a não tiver, será incapaz por isso de acabar a peça? Pode matar o rei sem espada e acender o lume sem fósforos. É a sua imaginação que deve arder!».

Pus-me então a fingir que acendia o lume, fazendo os possíveis, a fim de mais fazer durar a acção, para que os meus hipotéticos fósforos se apagassem várias vezes, mau grado todas as minhas precauções. Tentava igualmente ver o fogo, sentir o seu calor, mas nunca conseguia e cansava-me depressa. Vi-me obrigado então a procurar outra coisa. Pus-me a mudar de posição os móveis, depois a contar os objectos que se encontravam na

sala, mas, como não tinha nenhum objectivo concreto, fazia tudo aquilo mecanicamente.

– Isso nada tem de surpreendente – explicou-me o director. – Se uma acção não tem uma razão profunda nunca poderá reter a sua atenção. Bastam-lhe simplesmente alguns segundos para arrumar as cadeiras, mas se tivesse de dispor várias cadeiras por uma certa razão, por exemplo para um jantar, onde deveria colocar os convidados segundo a sua posição, a sua idade, as suas afinidades, poderia levar horas nesse trabalho.

Mas a minha imaginação estava no fim.

Quando verificou que os outros também não tinham mais nenhuma inspiração, reuniu-nos a todos na sala de estar. – Não têm vergonha? Se trouxesse para aqui uma dúzia de garotos e lhes dissesse que estavam em casa haviam de ver a imaginação que eles tinham! Representariam de verdade. Não podem fazer o mesmo?

– Isso é fácil de dizer – disse Paul. – Mas não somos crianças. Para eles é naturalíssimo representar. Nós, temos de nos forçar a isso.

– Certamente – replicou o director. – Se você não quer ou não pode fazer brotar em si uma farsa, está o caso arrumado. O verdadeiro actor é aquele que deseja criar em si próprio uma outra vida mais profunda, mais interessante do que aquela que, em realidade o rodeia.

Grisha interveio: – Se o pano estivesse levantado e o público à nossa frente, nessa altura desejávamos representar.

– Não – respondeu, com autoridade, o director. – Se vocês são realmente actores, não devem ter necessidade disso para desejar representar. Sejam francos. O que vos impede de representar realmente?

Expliquei-lhe que podia acender o lume, deslocar móveis, abrir e fechar portas, mas que todas

essas acções eram breves de mais para reter a minha atenção. Logo que estava aceso o lume ou fechada a porta, não havia mais nada. Se uma acção pudesse conduzir a outra, que conduziria a uma terceira, então se criaria naturalmente a atmosfera.

– Em resumo – disse ele –, pensam vocês que o que é preciso não são acções curtas, exteriores, quase mecânicas, mas que tenham uma perspectiva mais vasta, sejam mais profundas e mais complexas?

– Não – respondi. – Não é isso. Dê-nos somente um tema que seja simples, mas interessante.

– Querem então dizer que tudo depende de mim? – perguntou perplexo. – Não, é nas circunstâncias da própria acção que é preciso encontrar um motivo. Tomem como exemplo o facto de abrir ou fechar uma porta. Nada de mais simples,

acham vocês. Nada de menos interessante e de mais mecânico.

«Mas imaginem que estão no apartamento de Maria e que, antes dela, habitava aqui um homem que se tornou louco furioso. Fecharam-no num asilo. Se ele tivesse fugido do asilo e se encontrasse agora por detrás desta porta, que fariam vocês?»

Posta a questão sob esta forma, logo a nossa disposição interior se transformou inteiramente, enquanto o director nos descrevia a situação. Não pensávamos mais em prolongar a nossa actividade, não mais nos preocupávamos com a sua forma exterior. O nosso espírito concentrava-se nas consequências possíveis dos nossos actos, dentro da situação proposta. Medíamos com os olhos a distância que nos separava da porta e pensávamos em como atingi-la sem perigo. Examiná-

vamos os arredores a ver por onde nos escapáramos, no caso de o doido conseguir forçar a porta. O nosso instinto de conservação pressentia o perigo e ditava-nos o que era preciso fazer.

Fosse por acaso ou de propósito, não sei: Vania, que se encostara pesadamente à porta, depois de a ter fechado, deu de súbito um pulo para trás e todos nós passámos por um momento de pânico; as raparigas correram, gritando, para outra sala, eu achei-me debaixo duma mesa, com um pesado cinzeiro de bronze na mão.

Não era ainda tudo. A porta estava fechada, mas não à chave. Não havia fechadura. A única coisa a fazer era barricá-la com sofás, mesas e cadeiras, e depois telefonar para o hospital, para que viessem buscar o doido.

O êxito desta improvisação tinha-me enchido de entusiasmo. Fui ter com o director e pedi-lhe que me desse outra ocasião de acender o lume.

Sem hesitar um segundo, contou-me que Maria acabou de herdar uma vasta fortuna. Comprou este apartamento e convidou todos os seus amigos para a festa. Um deles, que conhece muito bem Kachalov, Moskvine e Léonidov, prometeu trazê-los. Mas o apartamento está gelado; o aquecimento central não foi ainda aceso, se bem que faça muito frio. É preciso encontrar madeira para acender o lume na lareira.

Pedimos alguns toros a um vizinho. Acendemos um pequeno lume, mas fazia imenso fumo, e tivemos de o apagar. Faz-se tarde. Tenta-se outra vez, mas agora a madeira está verde e não quer pegar. Os convidados vão chegar dum momento para o outro.

– E agora – disse ele –, vejamos o que vocês fariam se tudo isto fosse verdade.

Quando todos acabámos o director concluiu: – Posso dizer que, hoje, não representaram sem

motivo. Aprenderam, em primeiro lugar, que *toda a acção, no teatro, deve ter uma justificação interior, ser lógica, coerente e verdadeira*; em segundo lugar, como a palavra *se* age como uma alavanca, para nos fazer passar do mundo real ao domínio da imaginação.

4

Explicou-nos Tortsov as diversas funções do *se*.

– Esta palavra contém um poder que vocês pressentiam e lhes provocou uma reacção interior imediata.

«Notem também como tudo foi simples e fácil. Esta porta, que era o ponto de partida do nosso exercício, tornou-se um meio de defesa, e o vosso único fim, o objecto de toda a vossa atenção, era preservar a vida.

A perspectiva dum perigo é sempre emocionante, uma levedura que fermentará em qualquer momento, enquanto que a porta e a chaminé nada mais são do que objectos inanimados, que nos não interessam senão na medida em que estão ligados a outra coisa mais importante.

Considerem também que esta reacção interior foi provocada sem qualquer recurso à força ou à mistificação. Não vos disse que havia um doido por detrás da porta. Pelo contrário, ao dizer *se*, reconheci francamente que aquilo que lhes propunha não era mais que uma suposição. Tudo o que eu pretendia era levá-los a dizer o que teriam feito *se* esta suposição tivesse sido um facto real, deixando-os imaginar o que teriam sentido numa circunstância análoga. Pelo vosso lado, vocês não se esforçaram nem tentaram fazer passar esta suposição por realidade, mas tomaram-na realmente como uma suposição.

Que se teria passado se, em vez de lhes propor a hipótese, eu lhes tivesse jurado que havia, de facto, um doido atrás da porta?»

– Nunca teria acreditado numa mentira dessas! – exclamei.

– Graças a este *se* – explicou-nos o director – ninguém os obriga a acreditar em nada. Tudo se passa às claras. Faz-se uma pergunta e deve-se responder a ela com sinceridade e precisão.

«Por consequência, o segredo do *se* reside, primeiro do que tudo, no facto de não recorrer à força nem à ameaça e de não obrigar o actor ao que quer que seja. Pelo contrário, o *se* dá-lhe segurança, pela sua franqueza e encoraja-o a confiar na situação proposta. Esta é a razão de terem reagido tão naturalmente.

Isto me leva a uma qualidade do *se*. *Provoca uma actividade interior e real*, e por meios absolutamente naturais. Porque são actores, vocês não

se contentaram simplesmente em responder à pergunta. Sentiram que o deveriam fazer *pela acção*.

É este importante aspecto do *se* que o aproxima dum dos princípios essenciais da nossa escola: *a actividade na criação artística.*»

5

— Vejo que alguns de vocês têm pressa em pôr imediatamente em prática o que expliquei — disse, hoje, o director. — Têm toda a razão e sinto-me feliz por poder responder a tal desejo. Vamos pois aplicar o emprego do *se* a um papel.

«Imaginem que devem representar uma cena daquele conto de Tchekov, no qual um camponês ingénuo, que ia à pesca, desenroscou um parafuso dum carril de comboio para servir de peso à sua linha. Foi julgado e condenado severamente. Este

incidente, puramente fictício, vai comover profundamente alguns, mas para a maior parte não passará duma anedota. Jamais suspeitarão o drama jurídico e social que se esconde por detrás do riso. Mas o actor que deve representar uma das personagens não pode rir. Deve reencontrar o estado de espírito do autor e (o que é mais importante ainda) reviver o acontecimento que lhe inspirou a história. Como o fariam vocês?»

O director esperou. Todos ficámos em silêncio e pensativos.

– Nos momentos de dúvida, quando se calam os pensamentos, os sentimentos e a imaginação, lembrem-se do *se*. O próprio autor procedeu assim. Disse para si próprio:

«Que aconteceria *se* um camponês ingénuo se apoderasse dum parafuso de carril para ir à pesca? Façam o mesmo e acrescentem: Que faria *eu*, *se* tivesse de julgar este caso?»

– Condenaria o criminoso – respondi sem hesitar.

– Por que razão? Por ter posto um peso na linha?

– Não. Por ter roubado um parafuso.

– Claro que se não deve roubar – concordou Tortsov. – Mas pode-se punir severamente um homem por um crime de que está perfeitamente inconsciente?

– É preciso fazer-lhe compreender que o seu gesto poderia ter causado um terrível acidente e ter custado a vida a centenas de pessoas – repliquei.

– Por causa dum simples parafuso? Nunca conseguiria fazê-lo acreditar em tal coisa! – disse o director.

– Ele finge não acreditar. Na realidade, compreende absolutamente o que fez – retorqui eu.

– Se aquele que representar o papel do camponês tiver talento, há-de provar-lhe, pela interpretação, que não tem consciência alguma da sua culpabilidade – insistiu o director.

A discussão prosseguiu, levando o director todos os argumentos possíveis em favor do acusado. Por fim conseguiu convencer-me. Logo que o notou, disse:

– Você teve provavelmente a mesma reacção do juiz. Se tivesse que interpretar esse papel, com semelhantes sentimentos aproximar-se-ia do seu personagem.

– A fim de completar este parentesco entre actor e personagem recorram a alguns pormenores precisos que concretizarão a acção. As circunstâncias propostas pelo *se* provêm de fontes próximas dos nossos próprios sentimentos e têm uma poderosa influência sobre a vida interior do actor. Logo que tenham estabelecido este contacto entre a

vossa vida e o papel, imediatamente sentirão a impulsão interior, o choque. Juntem a isso toda a espécie de reacções eventuais apoiadas sobre a experiência da vida que possuírem e logo verão como é fácil acreditar sinceramente na existência daquilo que lhes foi pedido para fazer no palco.

«Se trabalharem deste modo um papel inteiro, hão-de criar, de qualquer peça, uma nova vida.

Os sentimentos assim despertados exprimir-se-ão pelos actos que teriam sido os deste personagem imaginário, se ele se encontrasse nas circunstâncias da peça.»

– E esses actos são conscientes ou inconscientes? – perguntei.

– Procure você a resposta. Examino cuidadosamente cada pormenor da operação e determine a parte consciente e a parte inconsciente e as suas origens. Nunca conseguirá acertar, porque tudo isso pertence ao domínio do subconsciente.

«Para que melhor se convença pergunte a um actor, depois de uma grande representação, o que sentiu no palco e o que lá fez. Nunca poderá responder-lhe porque não tinha consciência do que vivia, e é mesmo incapaz de se lembrar das partes mais importantes. Tudo o que obterá dele será a resposta de que se encontrava perfeitamente à vontade e perfeitamente em contacto com os outros actores. À parte isto, não será capaz de lhe dizer mais nada. Ficarão surpreendidíssimos quando lhe descreverem o que foi o seu jogo teatral.

Podemos concluir daqui ser o *se* também um estimulante para o subconsciente criador. Além do mais, ajuda-nos a submetermo-nos a este outro princípio fundamental da nossa arte: acordar o subconsciente graças a uma técnica consciente.

Expliquei, até aqui, as funções do *se* em relação a dois dos princípios fundamentais do nosso sistema. Ele está ligado ainda a um terceiro. O

nosso grande poeta Puchkine fala disso no seu artigo incompleto sobre o drama.

Entre outras coisas diz:

«A sinceridade das emoções, dos sentimentos que parecem verdadeiros dentro das circunstâncias propostas, é o que se pede ao dramaturgo.

Acrescentarei, pela minha parte, que isso é exactamente o que se exige do actor.

Pensem bem nesta frase, e dar-vos-ei mais tarde um exemplo chocante que vos há-de mostrar como o se nos ajuda a satisfazer esta exigência.»

Pus-me a repetir em todos os tons: – Sinceridade das emoções, sentimentos que parecem verdadeiros nas circunstâncias propostas...

– Alto! – exclamou o director. – Está a fazer disso uma banalidade sem ter descoberto a significação essencial. Se não é capaz de colher uma ideia no seu conjunto, separe-lhe os diversos elementos e estude-os um a um.

– Que quer dizer exactamente a expressão: circunstâncias propostas? – disse Paul.

– Que quer dizer: o tema da peça, os factos, os acontecimentos, a época, o tempo e o local de acção, as condições de vida, a interpretação do encenador, a marcação, os efeitos sonoros... todas as circunstâncias com que o actor deve contar ao criar o seu papel.

«O *se* é o ponto de partida; as circunstâncias propostas o desenvolvimento. Não pode existir um sem o outro, se se quer que cada um conserve o seu carácter estimulante. Contudo, as suas funções são um tanto diferentes: o *se* dá o impulso à imaginação latente, ao passo que as *circunstâncias propostas* constituem a base mesmo do *se*. Em conjunto ou separadamente, ajudam ambos a provocar uma elevação interior.»

– E que quer dizer exactamente: a sinceridade das emoções? – perguntou, Vania, curioso.

– Como a palavra indica, quer dizer as emoções humanas vivas e autênticas, sentimentos que o próprio actor experimentou.

– E os sentimentos que parecem verdadeiros?

– continuou Vania.

– Por isso, designa-se não os próprios sentimentos, mas qualquer coisa que lhes está muito próximo, a saber: emoções reproduzidas indirectamente debaixo do impulso de verdadeiros sentimentos profundos.

«Na prática, eis mais ou menos, o que vocês devem fazer: comecem, primeiro, por imaginar ao vosso modo as circunstâncias «propostas» pela peça, a concepção do encenador e a vossa própria concepção artística. Toda esta matéria-prima dará as grandes linhas da vida do personagem que devem encarnar e as circunstâncias em que vive. É necessário que acreditem realmente na eventualidade duma tal vida e que ela se torne tão familiar

que dela se sintam muito próximos. Se chegarem a isso, verão que as «emoções sinceras» ou que os «sentimentos que parecem verdadeiros» nascem espontaneamente em vós.

Contudo, quando, na vossa representação fizerem apelo a este terceiro princípio, não se preocupem com os vossos sentimentos, porque eles são, em grande parte, de origem subconsciente e escapam, portanto, à vontade. Dirijam toda a vossa atenção para as «circunstâncias propostas» que, essas, estão sempre ao vosso alcance.»

Já para o fim do curso, disse-nos: – Posso agora acrescentar o seguinte ao que vos disse há pouco a propósito do se: O seu poder depende não só da sua própria agudeza, mas ainda da precisão das circunstâncias propostas.

– Mas – interrompeu Grisha – o que fica para o actor se tudo é preparado pelos outros? Não deixam senão coisinhas sem interesse.

– Como? Sem interesse? – disse-lhe o director, indignado. Acha que é coisa sem interesse acreditar na ficção imaginada por um outro e dar-lhe vida? Sabe que é cem vezes mais difícil compor sobre um tema proposto por outrem que inventar um? Posso citar-lhe casos em que uma má peça conseguiu um êxito mundial por ter sido recriada por um grande actor. Sabe-se que Shakespeare retomava temas já explorados. É o que nós fazemos da obra do dramaturgo. Fazemos viver o que está escondido por detrás das palavras, fazemos passar os nossos próprios pensamentos nas palavras do autor e estabelecemos as nossas próprias relações com as personagens da peça. Todos os materiais que recebemos do autor e do encenador são filtrados pela nossa personalidade e completados pela imaginação. Esta matéria-prima de base acaba por fazer parte de nós, espiritualmente

e mesmo fisicamente; as nossas emoções são sinceras e daí parte uma verdadeira actividade criadora. Tudo isto está intimamente ligado ao conteúdo da peça.

«E vem-me você dizer que todo este trabalho enorme não passa duma coisinha sem interesse!»

Grisha reconheceu que sim, que era de facto uma criação, uma arte e, com estas palavras, a lição terminou.

6

Hoje fizemos uma série de exercícios que consistiam em resolver problemas pela acção física: escrever uma carta, arrumar uma sala, procurar um objecto perdido... Supúnhamos, para estas acções, todas as espécies de razões apaixonantes e tratava-se de as executar nas situações que tínhamos imaginado.

Por ligar grande importância a esta espécie de exercício, o director fez-nos trabalhar com entusiasmo e durante muito tempo.

Depois de nos ter obrigado a fazer, individualmente, um exercício, disse-nos:

– Estes são os vossos primeiros passos no bom caminho, caminho que vocês próprios descobriram. Ele deverá ser, por agora, a vossa única maneira de abordar um papel ou uma peça. Para compreenderem a importância deste ponto de partida comparem o que acabam de fazer com aquilo que fizeram no vosso espectáculo de ensaio. À excepção de algumas raras passagens acidentalmente boas na representação de Maria e de Kostia, todos vocês começaram pelo fim. Todos quiseram, desde o começo, despertar em si próprios e no público uma emoção intensa, apresentar imagens e exhibir, ao mesmo tempo, toda a sua sensibilidade e talento. Este mau começo conduz naturalmente

ao exagero. Para evitar tais erros lembrem-se, duma vez para sempre, que, ao começarem a estudar qualquer papel, devem reunir, antes do mais, todos os materiais que com ele se relacionem. Em seguida completem-nos pela imaginação até que seja tal a semelhança com a vida que lhes seja fácil acreditar naquilo que fazem. Logo comecem, não se preocupem com os sentimentos. Se estão bem preparadas as condições interiores, eles hão-de aparecer por si próprios.

IV

A IMAGINAÇÃO

1

Hoje o director pediu-nos que fôssemos a casa dele. Mandou-nos sentar confortavelmente no seu escritório e disse:

– Sabem agora que devemos abordar uma peça a partir do «se», que serve de chave para nos fazer passar da vida de todos os dias para o domínio da imaginação. A peça, as personagens, são invenções do autor, uma série de suposições, de «ses», de circunstâncias por ele imaginadas. No palco, a realidade não existe. A arte é um produto da imaginação, tal como a obra do dramaturgo. O

fim do actor deve ser transformar a peça numa realidade dramática servindo-se da sua técnica. Nesta operação, a imaginação tem de longe o papel mais importante.

Mostrou-nos as paredes do escritório, cobertas de desenhos de toda a espécie e de projectos de cenários.

– Reparem: tudo isto é obra de um dos meus artistas preferidos. Era um homem estranho, que gostava de inventar cenários para peças que ainda não tinham sido escritas. Vejam, por exemplo, este projecto para o último acto duma peça que Tchekov queria escrever pouco antes da sua morte, sobre uma expedição perdida nas regiões geladas no Norte.

«Quem havia de dizer que o homem que fez isto nunca na sua vida saiu de Moscovo? Realizou um cenário polar a partir do que via à sua volta no

Inverno, e a partir de relatos, reportagens, fotografias. De tudo isso a sua imaginação tirou este quadro.»

Depois chamou a nossa atenção para outra parede, onde se encontrava uma série de quadros da mesma paisagem, vista em diferentes aspectos. Havia em todos a mesma fileira de casinhas junto dum bosque de abetos; mas a estação do ano, o momento do dia, o tempo, eram diferentes. Um pouco adiante encontrava-se a mesma paisagem, mas desta vez sem as casas, só com uma clareira, um lago e várias espécies de árvores. Sentia-se que o artista gostava de remodelar a Natureza e a vida segundo a sua fantasia. Em todos os desenhos construía e destruía casas, aldeias, mudava o aspecto do local e deslocava montanhas.

– E aqui estão alguns projectos para uma peça que não existe, sobre a vida interplanetária – disse ele – mostrando-nos mais desenhos e aguarelas.

Para fazer isto, o artista tem de ter tanta fantasia como imaginação.

– Qual é a diferença? – perguntou um dos alunos.

– A imaginação cria coisas que podem existir ou acontecer, enquanto que a fantasia inventa coisas que não existem, nunca existiram e provavelmente nunca hão-de existir. E contudo, quem sabe? Podem talvez vir a existir um dia. Quando a fantasia criou o *Tapete Voador*, quem havia de pensar que um dia poderíamos voar pelo céu? A fantasia e a imaginação são ambas indispensáveis para o pintor.

– E para o actor? – perguntou Paul.

– Acha que o autor fornece aos actores tudo o que eles devem saber acerca da peça? Não é possível numa centena de páginas dar uma ideia completa da vida duma personagem. O autor nunca dá pormenores suficientes sobre que se passou antes

da peça começar. Não explica o que vai acontecer depois do fim, ou o que se passa atrás do palco. A maior parte das vezes dá poucas indicações. Tudo o que se pode encontrar no texto será: «os mesmos mais Pedro», ou: «Pedro sai». Mas não se pode cair do céu ou desaparecer no nada. Nunca se pode acreditar numa acção genérica: «Levanta-se», «anda dum lado para o outro nervosamente», «desata a rir», «morre»... Até os pormenores são indicados duma maneira demasiado sucinta, por exemplo: «rapaz de aspecto agradável, fumando muito». São bases insuficientes para criar a aparência física da personagem, as suas maneiras, o seu modo de andar.

«E o texto? Acham que basta sabê-lo de cor?

As indicações que lhes são dadas chegarão para compor o carácter duma personagem e para revelar todas as subtilidades dos seus pensamentos, sentimentos e actos?

Não, tudo isso tem de ser achado e aprofundado pelo actor. E é a imaginação que o guia nessa tarefa de criação.»

A lição foi interrompida pela visita inesperada dum célebre actor estrangeiro, que nos falou demoradamente dos seus êxitos. Depois de ele ter saído, o director disse-nos com um sorriso:

– Claro que ele estava a inventar, mas um homem sensível como ele acredita realmente nas histórias que inventa. Nós, actores, temos de tal forma o hábito de compor os factos com pormenores tirados da nossa imaginação, que conservamos esse hábito na nossa vida quotidiana. Mas aí, claro, os pormenores imaginados são tão supérfluos como são necessários no teatro.

«Falando dum génio, não podemos dizer que ele mente. Simplesmente que vê a realidade com olhos diferentes dos nossos. Será justo criticá-lo

só porque a sua imaginação lhe faz ver o mundo cor-de-rosa, azul, cinzento ou negro?

Eu próprio tenho de reconhecer que me acontece por vezes mentir quando, como actor ou encenador, tenho de lidar com um papel ou com uma peça que não me agradam muito. As minhas faculdades de criação ficam paralisadas e preciso dum estimulante. Ponho-me então a dizer a toda a gente que o meu trabalho é apaixonante. Sou assim obrigado a procurar alguns aspectos que podem interessar-me e falo deles com entusiasmo. A minha imaginação é estimulada. Se estivesse só, não me esforçaria tanto, mas quando trabalhamos com outros é necessário sustentar as nossas mentiras. Acontece por vezes que essas mesmas mentiras podem auxiliar-nos na construção dum papel ou duma encenação.»

– Se a imaginação tem assim um papel tão importante no trabalho dum actor, que há-de ele fazer, se a não tiver? – perguntou Paul timidamente.

– É preciso desenvolvê-la – respondeu o director – ou então abandonar o teatro. Senão acabarão por cair nas mãos de encenadores que lhes hão-de impor a sua própria imaginação e tornar-se-ão simples títeres. Não será melhor fabricarem vocês a vossa própria imaginação?

– Deve ser difícil – disse eu.

– Tudo depende do género de imaginação de cada um – replicou o director. – Aquela que é espontânea pode ser desenvolvida sem esforço especial e manter-se-á sempre acordada mesmo durante o sono. Depois, existe aquela à qual falta espontaneidade mas que se põe facilmente em marcha e continuará a funcionar desde que lhe seja sugerida qualquer coisa. Quanto àquela que não responde às sugestões, o problema é mais difícil.

Neste caso, o actor responde às sugestões duma maneira puramente exterior e convencional. Uma imaginação tão pobre dificilmente se desenvolverá e, a menos que o actor se entregue a grandes esforços, as possibilidades de triunfo serão poucas.

A minha imaginação será espontânea? Será acessível às sugestões? Poderá desenvolver-se por si própria?

Estas perguntas não me deixam repousar. Esta noite, depois de chegado a casa, fui fechar-me no quarto e, confortavelmente instalado no divã, bem aconchegado entre almofadas, fechei os olhos e comecei a improvisar. Mas a minha atenção distraía-se com pontos coloridos que apareciam através das pálpebras cerradas.

Fechei a luz, pensando que fosse por causa dela. Em que poderia eu pensar?

Em que poderia eu pensar? A imaginação mostrou-me uma longa floresta de pinheiros. Um vento doce embalava as árvores. Tinha a impressão de respirar o ar fresco.

Porquê...em toda esta calma... o tiquetaque do relógio?

Tinha adormecido!

Claro, eu já devia saber que nada se deve imaginar sem motivo!

Subi então de avião, por cima de árvores. Sobrevoava campos, arrozais, rios, cidades... mas... que tiquetaque era aquele?... Que rumor era aquele? Seria eu? Não! Teria adormecido?... Batiam oito horas no relógio...

2

Tão desconcertado fiquei pelo meu fracasso, por não ter conseguido treinar, em casa, a minha imaginação, que fui logo comunica-lo ao director.

– Não o conseguiu porque cometeu uma série de erros – explicou-me. – Para começar, forçou a imaginação em vez de a convidar. Depois, tentou pensar sem tema que o interessasse. Enfim, os seus pensamentos mantiveram-se passivos. Na imaginação, a actividade é duma importância capital. Que venha primeiro a acção interior, depois, só depois, a acção exterior. Objectei que, duma certa maneira, tinha sido activo, pois que voava sobre florestas a velocidades vertiginosas.

– Estará você em actividade quando vai confortavelmente sentado num comboio rápido? – perguntou o director. – O maquinista trabalha, mas o viajante está quieto. Claro que poderá falar de acção se estiver embrenhado numa conversa importante ou ocupado em redigir um relatório. Se tivesse estado no posto de comando, ou se tivesse de tirar fotografias, nesse caso poderia afirmar que esteve activo.

Vou tentar explicar-lhe isto descrevendo-lhe o jogo preferido da minha sobrinhita.

«– Que estás a fazer?» – pergunta-me.

«– Estou a beber chá.»

«– E se fosse óleo de rícino» – diz ela –
«como o beberias tu?»

Isto obriga-me a lembrar o gosto do óleo de rícino para poder exprimir a minha repugnância e, quando o consigo, ela desata a rir às gargalhadas.

«– Onde estás sentado?» – perguntou ela.

«– Numa cadeira.»

«– E se estivesses sentado num fogão, que é que fazias?»

«Sou forçado a imaginar que estou sentado em cima duma placa esaldante e a procurar a maneira de me não deixar queimar vivo. Quando chego a obter esta sensação ele sente tanta pena de mim que quer acabar com o jogo. E se continuo,

acaba por chorar. Porque não imagina você um jogo assim, que o obrigue à actividade?»

Mas aquilo parecia-me demasiado elementar e quis saber como se poderia desenvolver a imaginação duma maneira mais subtil.

– Não seja apressado – disse o director. – Tem tempo. Exercícios ligados aos simples objectos que o rodeiam é tudo o que necessita por agora.

«Tome como exemplo esta sala. É qualquer coisa que existe realmente. Imagine que você próprio, o seu professor, tudo está na mesma. Mas graças ao meu *se* mágico, vou colocar tudo num plano fictício, modificando-se uma só circunstância: a hora. Vou dizer que não são três horas da tarde, mas três horas da manhã.

Agora, ponha a imaginação a trabalhar para explicar porque durou tanto tempo a lição. Desta simples circunstância vai resultar toda uma série

de consequências. Em sua casa, a família vai inquietar-se; não há telefone aqui e não pode preveni-la. Um dos seus camaradas vai ter de faltar a uma festa para a qual estava convidado. Um terceiro, que mora nos arredores, pergunta-se como vai para casa, visto já não haver comboios.

Tudo isto vai provocar modificações, tanto interiores como exteriores e dar outro tom a tudo o que fizer.

Pode também imaginar que são, na verdade, três horas da tarde mas que, em vez de ser Inverno, estamos na Primavera. O tempo está magnífico e faz calor mesmo à sombra.

E já o vejo sorrir! Depois da lição, terá todo o tempo para passear. Pense no que vai fazer. Justifique a sua escolha por suposições. E aqui tem as bases dum novo exercício.

Tudo isto não é mais do que um exemplo entre mil para lhe mostrar como pode utilizar as forças

que estão em si para transformar o mundo material que o rodeia. Não queria suprimir esse mundo. Integre-o, ao contrário, na sua vida imaginária.

Este género de transformação ocupa um grande lugar nos exercícios mais familiares. Podemos simplesmente utilizar cadeiras para representar o que a imaginação dum actor ou dum encenador nos pede para ver: casas, praças públicas, barcos, florestas. Se nos achamos incapazes de acreditar que essa cadeira seja o objecto designado, isso não tem importância, porque mesmo sem acreditarmos podemos obter, assim, o sentimento que fará nascer o objecto.»

3

Hoje, logo no começo da lição, disse-nos o director: - Até agora, os nossos exercícios para desenvolver a imaginação têm-se baseado, mais ou

menos, em objectos materiais, como cadeiras ou mesas, ou nas realidades da vida, como as estações. Vamos agora transpor o nosso trabalho para um plano diferente. Deixemos de lado o tempo, o lugar ou as condições materiais para que tudo se passe agora unicamente no vosso espírito. – E, voltando-se para mim: - Onde queria estar agora e em que momento do dia?

– No meu quarto – disse. – De noite.

– Bem. Se quisesse ir para lá, ser-lhe-ia preciso, primeiro, chegar ao seu prédio, subir as escadas, tocar à campainha... em resumo, realizar toda uma série de movimentos que o levariam, finalmente, ao seu quarto.

«Vê a maçaneta da porta? Sente-a rodar? Abre-se a porta? Que há à sua frente?»

– Mesmo à minha frente, o armário e a secretária.

– E à esquerda?

- O meu divã e uma mesa.
- Tente mover-se no quarto, como se aí estivesse? Em que pensa?
- Encontrei uma carta. Lembro-me que ainda não respondi a ela e isso aborrece-me.
- Vejo que está verdadeiramente no seu quarto
- declarou o director. – Que vai fazer agora?
- Depende da hora – disse.
- Eis uma observação sensata – aprovou ele. – Pois bem, digamos que são onze horas da noite.
- É o melhor momento. É quando todos dormem lá em casa.
- E por que razão deseja você particularmente essa calma?
- Para me persuadir que sou um actor de tragédia.
- É pena que perca tempo por tão pouco! E o que vai fazer para se convencer disso?

– Representar para mim mesmo um papel trágico.

– Qual? Otelo?

– Oh, não! – gritei. – Não posso representar Otelo em casa. Cada canto do meu quarto recorda-me qualquer coisa e levar-me-ia inevitavelmente a cair no que já fiz.

– Que vai então representar? – perguntou o director.

Ainda não o tinha decidido. Como eu não respondia, perguntou-me:

– Que está a fazer agora?

– Olho à minha volta. Um objecto, qualquer coisa de inesperado vai talvez sugerir-me um tema de improvisação.

– E ainda não encontrou nada?

Pus-me a pensar alto: «No meu roupeiro – disse – ao fundo, num canto sombrio, há um gancho que poderia muito bem servir para uma pessoa

se enforcar. *Se eu quisesse enforcar-me, como o faria?»*

– Então?

«Mas é preciso primeiro que eu encontre uma corda, ou um cinturão, ou uma correia...»

– Que está a fazer agora?

– Procuro nas gavetas, no armário, para encontrar uma correia.

– Não vê nada?

– Sim, encontrei uma correia. Mas, infelizmente, o gancho está baixo de mais. Os meus pés bateriam no chão.

– É aborrecido, com efeito – disse o director.

– Procure outro gancho.

– Não há outro capaz de sustentar o meu peso.

– Então, talvez fizesse melhor em ficar vivo e em ocupar-se com qualquer coisa de mais interesse, se bem que menos apaixonante.

– A minha imaginação esgotou-se – declarei.

– Isso não me surpreende nada – disse ele. – A sua história não era lógica. Deve ser extremamente difícil chegar logicamente à conclusão do suicídio porque se quer, muito simplesmente, mudar a maneira de representar. É assim perfeitamente compreensível que a sua imaginação se tenha negado quando você lhe pediu que o conduzisse a uma concusão ridícula partindo duma premissa duvidosa.

«Todavia, este exercício demonstrou-lhe uma nova maneira de empregar a imaginação para viver num sítio onde tudo lhe é familiar. Mas que faria você se tivesse que conceber uma vida onde tudo lhe fosse totalmente estranho?

Suponha que faz uma viagem à volta do mundo? Não se deve contentar com «mais ou menos» ou «em geral» porque essas expressões não pertencem à arte. É preciso que apareçam todos os pormenores próprios a uma tal aventura. Fique

sempre em estreito contacto com a lógica e a coerência, isso o ajudará a manter em ligação com realidades sólidas os seus sonhos flutuantes e imprecisos.

Vou explicar-lhe agora como poderá utilizar, de diversas maneiras, estes exercícios. Poderá dizer a si próprio: Vou conservar-me simples espectador e observar o que a minha imaginação me sugere, sem, de modo algum, tomar parte nesta vida imaginária» ou então, se decide juntar-se às actividades dessa vida, vai representar-se a si mesmo, mentalmente, no meio dos seus semelhantes e será ainda um espectador passivo.

Finalmente, acabará por se cansar de ser eternamente um espectador e terá vontade de agir. Então, logo que participante activo em tal vida imaginária, já não se observará mais a si próprio mas somente o que o rodeia e, vivendo realmente neste meio, reagirá interiormente.»

Hoje, o director começou por nos falar do que é necessário fazer-se quando o autor, o encenador e todos aqueles que tomam parte no trabalho de realização descuraram certas coisas que o actor terá necessidade de saber.

Devemos dispor, primeiro que tudo, duma série de circunstâncias supostas, nas quais se desenvolverá o nosso trabalho. Em segundo lugar, é-nos precisa uma linha contínua de visões interiores ligadas a estas circunstâncias, para que elas nos surjam com vida. Em cada instante que passarmos no palco, em cada momento da peça, devemos estar conscientes, quer das circunstâncias exteriores da peça (cenário, acessórios, etc...) quer da cadeia interior das circunstâncias que nós próprios imaginámos.

Desta sequência de momentos vai nascer uma continuidade de imagens, à maneira dum filme. Enquanto representarmos duma maneira criadora, este filme desenrolar-se-á e será projectado no «écran» da nossa visão interior, tornando vivas as circunstâncias no meio das quais evoluímos. Além disso estas imagens criam um estado interior correspondente e provocam emoções, mantendo-nos ao mesmo tempo nos limites da peça.

– Quanto a estas imagens interiores – perguntou o director – será exacto dizermos que as apercebemos dentro de nós? Possuímos a faculdade de ver coisas que não existem, imaginando-as. Considerem, por exemplo, este lustre. Existe fora de mim. Quando o olho, tenho a impressão de dirigir para ele aquilo a que se poderia chamar antenas visuais. Agora, se fecho os olhos, revejo este objecto no «écran» da minha vida interior.

«O mesmo se passa com os sons. Podemos ouvir rumores imaginários com um ouvido interior e contudo temos a impressão, na maior parte das vezes, que esses sons provêm duma fonte que nos é exterior.

Podem experimentar tudo isto de diversas maneiras. Tentando, por exemplo, fazer um resumo de toda a vossa vida por meio de imagens de que se lembrem. Parece difícil, mas descobrirão que, na verdade, este trabalho não é assim tão complicado.»

– Porquê?

– Porque, ao passo que os nossos sentimentos e emoções mudam constantemente e nos não é possível, por isso, recuperá-los, as coisas que vimos conservam-se muito mais acessíveis. As imagens fixam-se com muito mais segurança e facilidade na memória visual e podem ser evocadas conforme o nosso desejo.

– O problema agora – disse eu – é saber como se pode criar uma imagem de conjunto.

– Desse problema – respondeu o director, levantando-se para partir – falaremos na próxima lição.

5

– Vamos fazer um filme imaginário – disse o director à chegada.

«Vou escolher um tema passivo porque isso vos obrigará a despender um trabalho mais intenso. Por agora, o que me interessa não é propriamente a acção mas a vossa maneira de a abordar. Assim, vou pedir a Paul que imagine que é uma árvore.»

– Muito bem – afirmou Paul, de ar decidido – sou um carvalho venerável. Mas por mais que o diga, não acredito nisso.

– Nesse caso – aconselhou o director – deveria dizer a si próprio: «Sou eu, mas se fosse um velho carvalho, colocado nestas e nestas condições, que faria?» E tente imaginar onde está, se numa floresta, numa planície, ou no cimo duma montanha.

Paul franziu o sobrolho e acabou por decidir que estava num planalto perto dos Alpes. À esquerda, num pequeno monte, encontra-se um castelo.

– Que há ao pé de si? – perguntou o director.

– Estou coberto duma espessa folhagem sussurrante.

– Claro – aprovou o director – lá por cima deve soprar bom vento.

– Vejo ninhos nos meus ramos – continuou Paul.

O director mandou-o então descrever com todos os pormenores a sua existência imaginária de carvalho.

Léo, chegada a sua vez, fez uma escolha das mais vulgares e totalmente desprovida de imaginação. Declarou que era uma casa de campo no meio de um parque.

– Que vê? – perguntou o director.

– O parque.

– Mas você não pode ver o parque todo ao mesmo tempo. É preciso que escolha um local determinado. Que há realmente à sua frente?

– Um gradeamento.

– Que espécie de gradeamento?

Como Léo nada respondesse, o director prosseguiu:

– Como é feito esse gradeamento? De quê?

– De quê?... de ferro.

– Descreva-o. Como é ele?

Léo ficava calado a traçar com o dedo círculos sobre a mesa como se quisesse indicar o desenho.

Era evidente que não tinha pensado um segundo sequer no que estivera a dizer.

– Não compreendo. Descreva-o mais claramente.

Era evidente que Léo não fazia esforço algum para despertar a imaginação. Perguntava a mim mesmo para que serviria este género de reflexão que se mantinha passiva.

– Repare no que faço para pôr a trabalhar a imaginação dos alunos. Se ela é preguiçosa, faço-lhes perguntas muito simples. Terão sempre de responder a elas. Se o fazem sem pensar, não aceito o que dizem. Para que cheguem a dar uma resposta mais satisfatória devem saber, ou estimular a imaginação, ou abordar o tema intelectualmente, graças a um raciocínio lógico. É quase sempre desta maneira consciente e intelectual que se prepara e dirige o trabalho de imaginação. O aluno consegue, assim, ver qualquer coisa, quer de

memória, quer pela imaginação. Certas imagens visuais precisam desenham-se em frente dos seus olhos. Durante alguns segundos, vive no sonho. Depois chega uma nova pergunta e o fenómeno repete-se. E uma terceira, e uma quarta, até que eu tenha conseguido sustentar e prolongar este breve instante numa imagem contínua. Ao princípio, isto talvez não seja interessante. O que há de importante, contudo, é terem sido as próprias visões interiores do aluno que teceram toda a trama desta ilusão. Uma vez obtido isto, ele pode repetir o processo uma, duas ou mais vezes. Quanto mais vezes o fizer mais o imprimirá na sua memória e mais fundamente o viverá.

«Mas temos por vezes de enfrentar imaginações lentas, incapazes de responder à mais simples pergunta. Só há então um processo: depois de feita a pergunta, proponho eu próprio a resposta. Se o aluno a aceita, pode continuar partindo daí. Se

não, pode mudá-la e encontrar, ele mesmo, uma outra. Nos dois casos foi-lhe preciso recorrer à sua própria visão interior. Finalmente, chega-se assim a criar, de certo modo, uma vida imaginária, mesmo que a matéria não tenha sido inteiramente fornecida pelo aluno. O resultado não será, talvez absolutamente satisfatório, mas, apesar de tudo, alguma coisa se consegue.

Antes desta experiência o aluno não tinha, provavelmente, nenhuma imagem no seu espírito, ou tinha-as demasiado vagas e confusas. Depois deste esforço, consegue ver algo de preciso e mesmo de *vivo*. O terreno está propício e o director pode aí lançar novas sementes. E a tela sobre a qual vai poder-se pintar. Além do mais, o aluno aprendeu a maneira de dirigir e de dominar a imaginação e de a submeter aos problemas do seu pró-

prio espírito. Habituar-se-á a lutar voluntariamente contra a passividade e a inércia da sua imaginação, o que é um grande passo em frente.»

6

Continuámos os mesmos exercícios sobre a imaginação.

– Na última lição – disse o director a Paul – tinha-me dito *quem* era, *onde* estava e o que via mentalmente. Gostaria que me descrevesse agora o que ouve mentalmente, sendo um velho carvalho imaginário.

Ao princípio, Paul nada ouvia.

– Não há nenhum rumor na planície à sua volta?

Paul disse então que ouvia carneiros e vacas, o tilintar de guizos do gado, as conversas das mulheres que, acabado o trabalho nos campos, repousavam.

– Mas, na sua imaginação *em que época* se passa tudo isso? – perguntou o director, interessado.

Paul escolhera a época feudal.

– Ouve então ruídos que sejam particularmente característicos desse tempo?

Paul reflectiu um instante, depois disse ouvir um trovador que se dirigia para uma festa no castelo.

– Por que razão está você sozinho no meio duma planície? – perguntou o director.

Paul deu a explicação seguinte: o pequeno monte sobre o qual se encontra o velho carvalho solitário fora outrora coberto duma espessa floresta. Mas o barão do castelo vizinho, sempre à

mercê dum ataque, e temendo que a floresta lhe ocultasse o movimento das tropas inimigas, fê-la por isso destruir. Só o velho carvalho imponente foi respeitado para proteger uma nascente que brotava junto dele e que era necessária aos rebanhos do barão.

O director fez então notar: «Em geral, esta pergunta *por que razão?* É extremamente importante. Obriga-os a precisar o objecto das vossas meditações, ajuda-os a imaginar a sequência dos acontecimentos e leva-os a agir. É verdade que uma árvore não pode ter um fim preciso, mas pode contudo significar o resultado duma acção e servir para qualquer coisa.»

Aqui interveio Paul e sugeriu: «Sendo este carvalho o ponto mais alto dos arredores, serve de posto de observação em caso de ataque.»

– Agora que a sua imaginação acumulou gradualmente um número suficiente de circunstâncias dadas – prosseguiu o director – façamos uma comparação com o começo do seu trabalho. Ao princípio, a sua única ideia era: sou um carvalho numa planície. A sua imaginação não era feita senão de ideias gerais, tão indecisas como uma película mal revelada. Agora sente a terra debaixo das raízes. Mas falta-lhe ainda a acção, que é necessária no palco, falta-lhe dar ainda um passo. Deve encontrar uma nova circunstância que lhe desperte quaisquer sentimentos e o incite a agir.

Apesar dos seus esforços, Paul nada encontrava.

– Nesse caso – continuou o director – tentemos resolver o problema indirectamente. Digame, para começar, qual é a coisa que na vida real mais o impressiona. Qual é a coisa que mais do que qualquer outra consegue comovê-lo? (Isto,

claro, independentemente do tema da sua vida imaginária). Quando conhecemos a nossa própria natureza, não é difícil adaptá-la a circunstâncias imaginárias. Dê-nos então um dos seus traços de carácter, ou uma tendência que o caracterize.

Paul reflectiu um momento e disse: «Tudo o que é batalha ou luta me apaixona.»

- Nesse caso imaginemos um ataque do inimigo. As tropas do duque vizinho, inimigo do barão, estão já reunidas na planície onde está o carvalho. A batalha vai começar dum momento para o outro. Vai receber uma chuva de flechas dos archeiros inimigos, algumas delas mesmo inflamadas...Vamos. Tenha calma e decida, antes que seja tarde de mais, o que faria se isso viesse realmente a acontecer-lhe.

Mas Paul não podia senão enraivecê-se por dentro, sem poder fazer nada. Por fim, explodiu:

– Como pode uma árvore fugir quando está pregada ao solo com raízes e nem se pode mexer?

– Isso me basta – disse o director com uma satisfação evidente. – Aquele problema é insolúvel e não é por sua culpa que o tema não comporta acção possível.

– Então porque lho deu? – perguntou um aluno.

– Simplesmente para lhes mostrar que mesmo um tema de improvisação passivo pode provocar uma reacção interior e convidar à acção. Isto mostra que todos os nossos exercícios destinados a desenvolver a imaginação lhes devem ensinar a preparar estas imagens interiores que serão a base dos vossos papéis.

Hoje, no começo da lição, o director fez algumas observações sobre o papel que desempenha a imaginação para renovar os elementos que o actor tinha já utilizado e preparado.

Mostrou-nos como se podia introduzir, no nosso exercício do louco por detrás da porta, um novo dado que modificasse inteiramente a sua orientação.

– Adaptem-se às novas condições, escutem o que elas vos propõem – e actuem?

Representámos com tanto entusiasmo que o director nos felicitou.

O fim da lição foi consagrado a fazer o somatório da nossa actividade.

– Cada invenção da imaginação do actor deve ser trabalhada a fundo e solidamente apoiada so-

bre os factos. Deve poder responder a todas as perguntas (quando? onde? porquê? como?) que o actor faz a si próprio obrigando a imaginação a definir, duma maneira mais precisa, aquilo que se inventou. Nem sempre será preciso fazer este esforço intelectual e consciente. A imaginação do actor pode por vezes agir por intuição, mas vocês próprios verificaram que nem sempre nos devemos fiar nisso. Imaginar «em geral», sem um tema preciso e bem determinado, não é mais do que uma ocupação estéril.

«Por outro lado, quando se aborda a imaginação duma maneira consciente e racional arriscamo-nos por vezes a nada mais obter do que uma imitação de vida, inanimada e falsa. Isto não convém no teatro. A nossa arte exige do actor a participação activa de toda a sua pessoa, exige que ele se abandone, de corpo e espírito ao papel. *É preciso que ele sinta a necessidade de responder pela*

acção, tanto física como intelectualmente, porque a imaginação, que não tem substância, pode, em troca, afectar a nossa natureza física e levá-la à acção. Esta faculdade é de maior importância para a nossa técnica da emoção.

Eis porque *cada um dos vossos movimentos no palco, cada uma das palavras, depende da expressão justa da vossa imaginação*.

Se lhes acontecer recitar uma frase, ou fazer mecanicamente um gesto sem realizar plenamente quem são, donde vêm, o que querem, aonde vão e aquilo que vão fazer, então é porque estão a representar sem imaginação. Esse instante, qualquer que seja a sua duração, não será verdadeiro e não passarão duma máquina bem montada, dum autó-mato.

Se eu agora lhes fizesse uma pergunta muito simples, como «hoje está frio?», antes mesmo de

responderem sim ou não ou «não reparei», deviam, em imaginação, voltar à rua e lembrarem-se do caminho até aqui. Só poderão responder à minha pergunta depois de terem dominado as vossas sensações, de se terem lembrado das pessoas que cruzaram na rua, a maneira como se vestiam, como levantavam as golas, a neve que lhes rangia sob os pés.

Se seguirem estritamente esta regra em todos os exercícios, seja qual for a parte do programa a que eles pertençam, verão a vossa imaginação desenvolver-se e tornar-se mais firme.»

V A CONCENTRAÇÃO

1

Estávamos hoje em pleno trabalho quando subitamente estremeceram todas as cadeiras que se encontravam encostadas a uma das paredes. Primeiro surpreendidos, compreendemos depois que estavam a levantar o pano. Enquanto tínhamos estado no «salão de Maria» nunca nos passara pela cabeça que pudesse haver, no aposento, uma boa e má orientação. Onde quer que estivéssemos, parecia-nos estar voltados para o bom lado. Mas agora, com esta quarta parede aberta no enorme orifício negro do proscénio, sentíamos a necessi-

dade de nos vigiarmos. Pensávamos nos espectadores. Não prestávamos já atenção aos nossos companheiros, mas procurávamos ser bem vistos e bem ouvidos da sala. O director e o assistente que, instantes antes, pareciam fazer, muito simplesmente, parte do «salão», tomavam agora outro aspecto por estarem na plateia. Esta mudança desmoralizou-nos a todos. Por mim, parecia-me que enquanto não aprendêssemos a vencer esta apreensão perante o buraco negro, jamais seríamos capazes de avançar um passo no nosso trabalho. Paul, porém, era de opinião que tudo seria melhor se nos propusessem um novo exercício, mais apaixonante do que o que estávamos fazendo. Ao que respondeu o director:

– Muito bem. Vamos tentar. Vou fazer-lhes representar um drama. Espero que isso distraia do público o vosso espírito.

«A história passa-se aqui, neste aposento. Maria é a mulher de Kostia, que é tesoureiro numa repartição qualquer. Têm um bebé adorável, a quem a mãe vai dar banho, na sala contígua. Entretanto, o marido examina papéis e faz contas. Não é o seu dinheiro mas o da repartição que ele acaba de ir buscar ao banco. Um monte de pacotes encontra-se sobre a mesa. O irmão de Maria Vária, um pobre de espírito, está de pé em frente de Kostia a vê-lo desatar os cordéis coloridos que atam os pacotes e atirá-los para o fogo.

Kostia acabou de contar todo o dinheiro. Maria chama-o para que ele venha ver o bebé no banho. Sozinho, o irmão, na sua inocência, e querendo imitar Kostia, atira alguns papéis para o fogo; depois, achando que os pacotes inteiros ardem melhor ainda, delirante de prazer, lança tudo ao fogo - todo esse dinheiro que o próprio tesoureiro tinha trazido do banco! Neste momento volta

Kostia, para ver inflamar-se o último pacote. Fora de si, precipita-se para a chaminé e empurra o idiota que cai gemendo e depois, com um grito de raiva, retira do fogo o último pacote semicalcinado.

Apavorada, a mulher acorre e vê o irmão estendido no solo. Tenta levantá-lo, mas não consegue. Vendo sangue em suas mãos, grita ao marido para ir buscar água, mas como este nada ouve e nem se mexe, vai ela própria. Ouve-se um grito lancinante na sala vizinha. O bebé morreu, afogado no banho.

Será isto suficientemente dramático para vos fazer esquecer a presença do público?»

Estávamos excitadíssimos pelo melodrama e pelo inesperado deste novo exercício. Contudo, não fizemos nada de bom.

– Evidentemente – exclamou o director – que a sedução do público é ainda mais forte do que o

drama que se passa sob os vossos olhos. Nestas condições, tentemos mais uma vez, mas de pano descido. – Voltou com o assistente para o «nosso salão», que imediatamente retomou o seu aspecto íntimo e acolhedor.

Retomámos a cena. Ao começo, tudo ia bem. Mas quando chegámos à passagem dramática pareceu-me que o que fazia não era de modo algum adequado e que queria fazer mais do que podia.

O director confirmou esta impressão: «No princípio representou bem, mas para o fim fingia representar. Tentou extrair de si mesmo sentimentos que não tinha. Bem vê que a culpa não é só do orifício negro. Não é ele que o impede de viver verdadeiramente o seu papel no palco, visto o resultado ser o mesmo com o pano descido.»

Como afirmámos nada poderemos fazer enquanto nos olhassem, deixaram-nos ostensiva-

mente sós para retomar este exercício. Na realidade estávamos a ser observados por um buraco do cenário e disseram-nos a seguir que desta vez tínhamos sido simultâneamente muito maus e muito seguros de nós. – «O vosso principal defeito», disse-nos o director, «parece residir na falta de concentração. A vossa atenção não está ainda pronta a empreender um trabalho de criação.»

2

Hoje a lição teve lugar no palco da escola, mas tinham retirado as cadeiras que estavam encostadas ao pano e este encontrava-se levantado. A nossa salinha de estar ficava agora exposta à plateia, perdendo assim o seu carácter de intimidade e tornando-se um cenário de teatro normal. Viam-se fios por toda a parte nas paredes cobertas de

lâmpadas eléctricas como para uma iluminação. Colocaram-nos em fila em frente da ribalta. No silêncio geral o director perguntou de súbito:

– Qual das meninas perdeu o salto do sapato?

Puseram-se todas a examinar os sapatos. Estavam completamente absorvidas pelo que faziam, quando o director as interrompeu:

– Que acaba de acontecer na sala?

Ignorávamo-lo completamente.

– Como? Não notaram que o meu secretário me trouxe uns papéis para assinar?

Ninguém o tinha visto.

– E ainda por cima com o pano levantado! O segredo parece-me bem simples. *Para desligar a vossa atenção da sala é preciso que se interessem por qualquer coisa no palco.*

Esta frase atingiu-me imediatamente porque notei que a partir do momento em que me concentrava sobre um objecto para cá da ribalta, deixava logo de pensar no que se passava do outro lado.

Lembrei-me do que tinha acontecido durante o ensaio de *Otelo* quando havia auxiliado um operário a levantar pregos do chão. Estava tão absorvido pelo simples facto de os levantar e de conversar com este homem, que tinha esquecido completamente a presença do buraco negro do outro lado ribalta.

– *Compreendem agora que o actor deve ter um centro de interesse não deve estar na sala.* Quanto mais interessante for o objecto mais ele reterá a vossa atenção. Na vida real há sempre uma quantidade de objectos que retêm a nossa atenção, mas no teatro as condições são diferentes das da vida normal, se bem que o actor deva *fazer*

um esforço para fixar a atenção. É preciso reaprender a olhar e a *ver*, no palco. Mas não direi mais nada; vou, antes, dar exemplos.

«Os pontos luminosos que vão ver daqui a pouco vão representar certas coisas que lhe são familiares na vida corrente e, por consequência, igualmente indispensáveis no palco».

O estrado e a sala foram mergulhados na total obscuridade. Depois, uma luz apareceu sobre a mesa junto da qual estávamos sentados. Na obscuridade, esta luz viva atraía a atenção.

— Esta pequena lâmpada que brilha na obscuridade representa o Objecto Imediato — explicou o director. — Recorremos a ele nos momentos de forte concentração, quando é preciso reunir toda a atenção e impedi-la de se dispersar para objectos distantes.

Quando a luz voltou, prosseguiu:

– É relativamente fácil concentrarmo-nos, na obscuridade, sobre um ponto luminoso. Vamos repetir agora o mesmo exercício com as luzes acesas.

Pedi a um dos alunos que examinasse as costas de uma poltrona. Quanto a mim, devia estudar o tampo de uma mesa a imitar mármore; um terceiro devia examinar um lápis; um quarto um bocado de cordel; um quinto um fósforo, etc.

Paul começou por querer desemaranhar o bocado de cordel, mas eu fi-lo parar dizendo que o fim do exercício não era acção mas a concentração, e que devíamos somente estudar os objectos que nos tinham proposto. Paul não concordava. Fomos ter com o director, que nos disse: «Se vocês observam intensamente um objecto, acabam por ter vontade de fazer qualquer coisa com ele. Em contrapartida, se fazem qualquer coisa com

ele, observam-no mais atentamente. Estas reacções recíprocas reforçam o contacto da vossa atenção com o objecto.»

Voltei a estudar o tampo da minha mesa. Tinha vontade de o raspar com um instrumento agudo. Isto obrigou-me a olhá-lo de mais perto. Durante este tempo, Paul estava absorvido pelo seu cordel, que desemaranhava entusiasticamente. E todos os outros estavam igualmente ocupados com os seus objectos.

Disse-nos por fim o director:

– Vejo que todos vocês sabem concentrar-se sobre um objecto imediato, tanto na obscuridade como em plena luz.

Depois fez-nos uma demonstração, primeiro sem a ajuda de luzes e depois com ela, sobre objectos a distância média e objectos mais afastados. Devíamos construir à volta deles uma história imaginária, mantendo-os o maior tempo possível

no campo da nossa atenção, o que nos era fácil enquanto não havia iluminação geral. Assim que acenderam as luzes, Tortsov disse:

– Agora olhem atentamente à vossa volta, escolham um objecto qualquer, próximo ou distante, e concentrem-se sobre ele.

Havia tantas coisas à nossa volta que o meu olhar corria sem parar de umas para as outras. Finalmente escolhi uma pequena estatueta que estava na chaminé. Mas isso não durou muito tempo, porque logo o meu olhar foi atraído por outros objectos.

– É evidente – disse o director – que antes de poderem fixar objectos mas distantes será preciso aprender a observar os objectos no palco *e a vê-los*. É uma coisa difícil de conseguir em público.

«Na vida corrente, vocês sabem andar, sentar-se, falar, olhar naturalmente, mas no palco perdem

todas estas faculdades. Sentem a presença do público e perguntam a si próprios: Porque me olham eles assim? É preciso então reaprender completamente a viver com naturalidade perante o público.

Retenham bem isto: cada um dos nossos actos, mesmo os mais simples e mais familiares da vida quotidiana tornam-se forçados quando temos de os realizar no palco, em frente de centenas de espectadores. É por isso que é absolutamente necessário reeducaram-se, reaprenderem a andar, a sentarem-se, etc., e sobretudo a *ver* os objectos para que olham no palco e a *ouvir* o que escutam.»

3

Hoje o director fez-nos sentar no palco, com o pano erguido, e disse-nos:

– Escolham um objecto. Por exemplo aquele pano de mesa bordado que ali está, e que tem um desenho muito particular.

Começámos a olhá-la atentamente, quando ele nos interrompeu.

– Disse-lhes para olhar e não para fixar a vista.

Tentámos tornar o nosso olhar mais natural, mas não o convencemos que estávamos a ver o que olhávamos.

– Prestem mais atenção. – ordenou.

Curvámo-nos todos para a frente.

– Olham mecanicamente – disse ele – mas não observam nada.

Então franzimos os sobrolhos e parecia-me que estávamos todos muito atentos.

– Estar atento e ter o ar de estar atento são duas coisas diferentes – disse o director. – Façam vocês próprios a experiência e vejam se a vossa maneira de olhar é certa ou simplesmente uma imitação.

Acabámos por nos instalar tranquilamente tentando não forçar o olhar e recomeçámos a observar o pano.

De repente o director deu uma gargalhada e disse:

– Pudesse eu fotografá-los assim como estão! Não acreditariam que um ser humano possa tomar uma atitude tão ridícula. Parece que os olhos lhes vão sair da cara. Será então preciso fazer um tal esforço para olhar simplesmente um objecto? Mais desconstracção! Ainda mais! Este objecto atrai-lhes tanto a atenção que é preciso inclinarem-se para ele? Inclinem-se para trás! Mais!

Consegui por fim diminuir um pouco a minha crispação. Por muito pouco que fosse, a diferença era já apreciável. Quem não conhece esta tensão dos músculos que nos paralisa no palco não poderá ter ideia do alívio que senti.

O director disse por fim:

As tagarelices ou os gestos mecânicos não podem substituir um olhar compreensivo. O olhar do actor que se pousa sobre um objecto e que o vê verdadeiramente atrai a atenção do espectador e indica-lhe deste modo o que ele próprio deve olhar. Ao passo que um olhar vazio desviará a sua atenção.

Recomeçou as demonstrações com lâmpadas eléctricas.

– Mostrei-lhes uma série de objectos que encontram correntemente na vida. Fiz-lhes ver como devia o actor senti-los no palco. Vou agora mostrar-lhes como nunca se deve olhar, embora isso se faça com frequência.

Todas as luzes se fecharem de novo e, na obscuridade, pequenas lâmpadas brilharam por toda a parte. Corriam ao redor do palco, depois na sala. De repente, desapareceram todas e uma grande

lâmpada surgiu sobre uma das poltronas da orquestra.

– Que é? – perguntou uma voz na obscuridade.

– Isto, é o Temível Crítico – disse o director.

– É ele que recebe toda a atenção dos actores na noite de estreia.

As luzinhas recomeçaram a correr por aqui e por ali, depois pararam e uma segunda lâmpada grande apareceu, desta vez por cima da poltrona do director. Mal ela se tinha apagado quando uma lampadazinha, pouco visível, se acendeu no palco.

– Isto, disse ele ironicamente, é o pobre «partenaire» dum actor que não lhe presta muita atenção.

Depois, as lâmpadas grandes e pequenas acenderam-se e apagaram-se de novo por toda a parte, umas vezes todas juntas, outras vezes separadas. Uma orgia de luzes. Isto fez-me pensar na representação de *Otelo*, em que a minha atenção estava

dispersa pelos quatro cantos da sala e onde somente por instantes conseguia concentrar-me sobre um objecto próximo.

– É para todos bem claro agora – perguntou o director – que o actor deve sempre manter a sua atenção fixa no palco, na peça, no papel e no cenário? Aqui está um problema difícil que têm de resolver.

4

Hoje, foi o assistente Rakhmanov quem veio, anunciando-nos que o director lhe tinha pedido que o substituísse.

– Concentrem bem toda a vossa atenção – disse ele, num tom categórico. – Aqui está o que vão fazer: vou escolher um objecto para cada um de vocês. Olhem-no bem, atentando na sua forma, na sua cor, em todos os seus pormenores. Vou

contar até trinta. Depois as luzes apagar-se-ão de modo a não poderem ver o objecto. Na obscuridade descrever-me-ão tudo o que a vossa memória visual regista. Acenderei a luz e compararei o que me disseram com o próprio objecto. Estejam atentos. Vou começar. Maria, o espelho.

– Ó meu Deus! Aquele?

– Nada de perguntas inúteis. Só há um espelho no palco. Um actor deve também ser perspicaz. Léo, o quadro. Grisha, o lustre. Sónia, o caderno.

– Aquele que tem uma capa de coiro? – perguntou ela com a sua voz suave.

– Acabo de lho mostrar. Não repito as coisas. Um actor deve apanhar as palavras no ar. Kostia, o tapete.

– Há uma quantidade deles – disse eu.

– Se não estão seguros decidam por si próprios. Talvez se enganem, mas não hesitem. Um actor deve ter presença de espírito e iniciativa.

Não percam tempo com perguntas. Vania, a Jarra. Nicholas, a janela. Dacha, a almofada. Vassili, o piano. Um, dois, três, quatro, cinco... - Contou lentamente até trinta. – Apaguem!

Chamou-me em primeiro lugar.

– Disse-me para olhar um tapete, mas não sabia qual escolher e então perdi tempo a...

– Seja mais breve e responda à minha pergunta.

– É um tapete persa. O fundo é castanho-avermelhado. Há um largo bordado... - Continuei a minha descrição até que Rakhmanov pedisse luz.

Tudo falso. Más impressões. Atenção dispersa. Léo!

– Não consegui distinguir bem o que representava o quadro. Estava muito longe e como sou míope... Tudo o que pude ver foi uma mancha amarela sobre um fundo vermelho.

– Luz! Não há amarelo nem vermelho neste quadro. Grisha!

– O lustre é dourado, sem grande valor, com pingentes de vidro.

– Luz! Este lustre é uma verdadeira peça de museu, em estilo Império. Não percebe nada disso. Apaguem! Kostia, descreva-me o seu tapete mais uma vez.

– Desculpe, mas... não sabia que mo ia perguntar...

– Nunca deve estar parado, nem sequer um minuto. Previno-os desde já que vos vai acontecer o mesmo a todos, até que obtenha uma descrição exacta. Léo!

Léo soltou um grito de surpresa, e declarou que não estava atento.

Rakhmanov acabou por nos obrigar a examinar os nossos objectos e a descrevê-los até às mais

ínfimas minúcias. A mim, chamou-me cinco vezes antes que o conseguisse. Este intenso trabalho durou uma meia hora. Os nossos olhos estavam fatigados, tensa a nossa atenção. Ter-nos-ia sido impossível continuar por mais tempo. A lição foi por isso dividida em duas partes de meia hora cada uma. Após a primeira parte tivemos uma lição de dança. Depois voltámos e refizemos exactamente o mesmo exercício, com a diferença de o tempo ser reduzido de trinta para vinte segundos. Rakhmanov disse-nos mesmo que se deveria chegar a reduzir para dois segundos o tempo de observação.

5

Hoje, o director continuou a sua demonstração com as lâmpadas.

– Até agora – disse-nos – temos visto os objectos sob a forma de *pontos* luminosos. Vamos agora examinar o que é o *campo de atenção*. Compõe-se de uma zona, mais ou menos extensa, englobando uma série de objectos independentes. O olhar pode ir de um a outro destes objectos, mas não deve nunca ultrapassar os limites deste campo de atenção.

Fez-se na sala obscuridade completa. Depois, uma grande lâmpada acendeu-se sobre a mesa junto da qual eu estava sentado. O quebra-luz da lâmpada projectava sobre a minha cabeça e mãos um círculo luminoso e iluminava com uma luz viva o centro da mesa sobre o qual se encontravam muitos objectos pequenos de cores diferentes. A sala e o resto do palco conservavam-se na obscuridade.

– Este espaço iluminado sobre a mesa – disse o director – representa o Pequeno Campo de Atenção. São vocês próprios o centro dele, ou melhor, a cabeça e as mãos sobre as quais a luz cai.

Isto produziu em mim um efeito mágico. Todos os pequenos objectos que estavam sobre a mesa atraíram a minha atenção sem que eu me tivesse forçado a isso, ou mesmo o tivesse querido. No meio de um círculo de luz, em plena actividade, tem-se a impressão de estar absolutamente só. Sentia-me ainda mais à vontade no interior deste círculo luminoso do que no meu próprio quarto.

Num espaço tão reduzido como o deste círculo, é fácil concentrar a atenção e examinar diversos objectos nos seus mínimos pormenores e mesmo analisar todas as cambiantes dos nossos pensamentos e sentimentos. O director tomou

consciência deste meu estado de espírito porquanto veio até à borda do palco e me disse;

– Registe imediatamente a impressão que sente. É o que se chama o Isolamento em Público. Você está em público porque todos nós aqui estamos. Contudo está só porque está separado de nós por este pequeno campo de atenção. Durante uma representação, perante milhares de espectadores, poderá sempre abrigar-se no interior dum círculo destes com um caracol na casca.

Depois anunciou-nos que nos ia mostrar o Campo Médio. Tudo se apagou e em seguida o projector iluminou um espaço mais largo, compreendendo vários móveis, uma mesa, as cadeiras nas quais vários alunos estavam sentados, um pouco do piano, a chaminé e, em frente dela, uma grande poltrona. Encontrava-me no meio deste círculo luminoso. Era, com certeza impossível

abranger tudo com um só olhar. Era preciso examinar este espaço por parcelas, objecto por objecto, constituindo cada coisa no interior do círculo um centro independente.

O maior inconveniente era o de se reflectir sobre os objectos que se encontravam no exterior um pouco de luz deste círculo, de modo que a obscuridade já não dava a impressão de parede impetrável.

– E agora o Grande Campo de Atenção – prosseguiu o director.

Todo o cenário da sala de estar foi inundado de luz. As outras salas tinham ficado a sombra mas em breve se iluminaram também e o director explicou-nos: - Eis o grande Campo de Atenção. A sua extensão depende da profundidade do vosso olhar. Aqui, nesta sala, estendi o mais longe possível as suas dimensões. Mas se estivessem junto do mar, por exemplo, ou uma planície, o vosso

campo visual não seria limitado senão pelo horizonte. No palco, estas longínquas perspectivas são simplesmente representadas pelo cenário de fundo.

«Vamos agora repetir todos estes exercícios, mas desta vez mantendo todas as luzes acesas.»

Estávamos todos sentados no palco em volta da grande mesa, com a sua lâmpada enorme. Estava no mesmo lugar onde há pouco tinha sentido pela primeira vez a impressão de ficar sozinho diante do público. Devíamos experimentar de novo, em plena luz, este sentimento, fazendo apelo à nossa imaginação para limitarmos o nosso campo de atenção.

Não o conseguimos, e o director explicou-nos porquê:

– Quando há uma mancha de luz rodeada de obscuridade – disse ele – todos os objectos que esta luz atinge atraem a vossa atenção porque

nada, no exterior, vos pode distrair, visto tudo aí estar invisível. Os limites deste círculo são tão nítidos e a obscuridade que o rodeia tão densa que não sentem nenhum desejo de sair destes limites.

«Quando tudo está iluminado, o problema é inteiramente diferente. Como o círculo, neste caso, não tem contornos visíveis, são obrigados a fabricá-lo mentalmente e a impedir a atenção de passar para além dele. É ela que deve então substituir a luz mantê-los dentro de certos limites, apesar do poder de atracção de todos os objectos visíveis no exterior. Como as condições com e sem projector são completamente diferentes, os métodos também devem ser diferentes.»

Delimitou então os espaços da sala por meio duma série de objectos.

A mesa redonda constituía o menor campo de atenção. Num outro canto do palco, um tapete, so-

bre o qual estava colocada uma mesa, representava o campo médio. E o grande tapete que cobria todo o aposento determinava o maior campo de atenção.

– Consideremos, primeiro, todo o aposento – disse ele –, o campo mais vasto.

Tudo o que, até aqui, me tinha ajudado a concentrar-me, já me não trouxe auxílio. Já não sabia o que fazer.

Para nos encorajar, disse-nos:

– Com o tempo e persistência, aprenderão a servir-se do método que acabo de vos indicar. Retenham-no bem. Entretanto, vou mostrar-vos um outro processo técnico que vos auxilie a dirigir a atenção. O campo sobre o qual ela se exerce deve estender-se completamente à medida que o círculo aumenta. Este círculo, contudo, não deve continuar a alargar-se senão até aos limites em que a

vossa atenção pode ainda cobri-lo. *Logo que os limites comecem a misturar-se refugiem-se imediatamente num círculo menor*, que possa ser inteiramente contido no vosso campo visual.

«Nesse momento terão certamente problemas. A vossa atenção há-de escapar-se e irá dispersar-se no espaço. *Deverão concentrá-la de novo e dirigi-la o mais depressa possível para um ponto único*, como por exemplo esta lâmpada. Não brilha tão intensamente como quando estava na obscuridade, mas terá ainda, apesar de tudo, o poder de reter a vossa atenção.

Logo que tenham determinado bem este ponto de atenção, rodeiem-no dum pequeno círculo de que a lâmpada será o centro. Depois alarguem até um círculo médio que conterà outros mais pequenos que, em princípio, não terão necessidade de ser individualmente reforçados por um ponto central.»

Mas desde o momento em que o campo da nossa atenção atingia uma certa dimensão, perdíamos-lhe todo o domínio. Depois de cada fracasso, o director fazia-nos tentar de novo.

Um momento depois, passou a um outro aspecto da mesma ideia.

– Repararam – disse ele – que, até agora, se têm sempre encontrado no *centro* do círculo? Contudo, também podem encontrar-se no exterior, por exemplo...

Apagaram-se todas as luzes, depois acendeu-se uma lâmpada no tecto da sala vizinha, projectando um círculo de luz sobre a toalha branca e as cadeiras que lá estavam.

– Estão agora fora dos limites do pequeno campo da vossa atenção. O vosso papel é passivo. É um papel de observador. À medida que se alarga o círculo de luz e aumenta o espaço iluminado da sala de jantar, o vosso campo de observação

alarga-se nas mesmas proporções. Podem igualmente utilizar o método que lhes indiquei para escolher os centros de atenção naqueles círculos que vos são exteriores.

6

Como dissesse hoje ao director que não gostaria de sair jamais do pequeno círculo, respondeu-me ele:

– Mas você pode levá-lo para qualquer lado, mesmo quando deixa o palco. Suba ao palco e ande de um lado para o outro, como se estivesse em sua casa.

Levantei-me e dei alguns passos na direcção da chaminé. Fez-se o escuro e, depois, vindo não sei donde, chegou a mim o calor dum projector, que comigo se deslocou seguindo-me todos os movimentos. Sentia-me completamente à vontade

no centro deste pequeno círculo. Fui à janela; ele seguiu-me. Sentei-me ao piano, sempre acompanhado do projector. Fiquei assim convencido que este pequeno campo de atenção que se desloca connosco é uma coisa essencial e isto foi aquilo que de mais prático até hoje aprendi.

Para nos dar um exemplo da importância deste factor, o director contou-nos um conto hindu, onde um marajá, para escolher um ministro, anunciou que ficaria com aquele homem que fosse capaz de dar uma volta à cidade inteira caminhando sobre o alto das muralhas e tendo na mão uma taça cheia de leite sem que uma só gota tombasse. Numerosos candidatos tentaram, mas, aterrorizados ou distraídos pelos gritos da multidão, entornaram o leite. – Aqueles – disse o marajá – não serão meus ministros.

Veio então um homem a que nenhum grito, nenhuma ameaça, nenhuma distracção pôde fazer

erguer os olhos que ele tinha rigidamente fixos na taça.

– Fogo! – ordenou o comandante das tropas.

Não se mexeu.

– Aquele é um verdadeiro ministro – disse o marajá.

– Não ouviu os gritos? – perguntaram-lhe depois.

– Não.

– Não ouviu os que queriam meter-lhe medo?

– Não.

– Ouviu os tiros?

– Não. Olhava o leite.

Para nos dar um outro exemplo, desta vez concreto, do círculo móvel, entregou a cada um de nós um arco. Havia-os grandes e pequenos. Caminhando-se com o arco a rodear-nos obtém-se a imagem do campo de atenção móvel que é necessário aprender a deslocar connosco. Bastava que

me dissesse: o meu campo de atenção irá do meu cotovelo esquerdo ao cotovelo direito, passando pela posição mais avançada das pernas, quando ando. Descobri que me era fácil deslocar este círculo comigo, fechar-me nele e nele encontrar a solidão em público. Mesmo ao voltar para casa, na agitação da rua, em pleno dia, achava mais simples traçar um círculo hipotético à minha volta e ficar no seu centro do que na luz dum projector ou num arco.

7

– Até agora temo-nos ocupado daquilo a que se chama atenção exterior – disse-nos, hoje, o director – Quer dizer: aquela que é dirigida para objectos materiais, situados fora de nós.

Explicou-nos então o que é a «atenção interior», a qual se concentra nas coisas que vemos,

ouvimos e tocamos em circunstâncias imaginárias. Lembrou-nos o que tinha dito, antes, sobre a imaginação, como nós sabíamos ser interna a origem duma imagem e como, no entanto, ela se projectava mentalmente para um ponto exterior a nós⁷. Temos destas imagens uma visão interior e, ajuntou, um fenómeno análogo se produz nos outros sentidos: o ouvido, o tacto, o gosto e o cheiro.

– Os objectos que retêm a vossa «atenção interior» põem em jogo todos os sentidos – disse ele.

«No palco, o actor vive no exterior ou no interior de si mesmo. Esta vida abstracta constitue uma fonte inesgotável para a concentração interior. Mas a sua fragilidade torna difícil o seu emprego. Os objectos materiais que no palco nos rodeiam pedem uma atenção bem conduzida, mas os

⁷ Cap. IV, lição 2.

imaginários exigem uma força de concentração muito mais desenvolvida.

O que lhes disse, nas lições anteriores, sobre o tema da atenção exterior, aplica-se igualmente à atenção interior.

A atenção interior é particularmente importante para o actor visto passar-se uma grande parte da sua vida no domínio da imaginação.

Devem treinar-se na vida corrente, para lá do trabalho do teatro. *Podem para isso utilizar os mesmos exercícios que aplicámos à imaginação, porque eles podem igualmente servir-vos para trabalho de concentração.*

Quando se deitam, à noite, depois de terem apagado a luz, exercitem-se a repassar no espírito o dia que passaram e tentem encontrar o maior número de pormenores concretos. Se evocam uma refeição, não se lembrem apenas da ementa, mas

revejam em espírito os pratos onde foram servidos, a ordem do serviço, etc. Recordem todos os pensamentos e sentimentos que durante a refeição a conversa lhes provocou.

Tentem, também, reencontrar recordações mais antigas. Façam um esforço para reconstruir em pormenor os diversos quartos e os diversos locais onde estiveram e revejam objectos precisos, em relação com o que então faziam. Tentem igualmente lembrar-se o melhor possível da fisionomia dos vossos amigos, ou de gente estranha, ou mesmo de pessoas já mortas. É a única maneira de adquirir uma atenção interior e exterior poderosa e precisa. Para chegar a isso é necessário todo um trabalho metódico e prolongado.

Para se entregarem, dia a dia, conscienciosamente a esse trabalho, é-lhes necessária uma vontade sólida, determinação e persistência.»

Hoje, o director disse-nos:

– As experiências que fizemos sobre a atenção exterior e interior consistiam em observar os objectos duma maneira mecânica e fotográfica.

«Ocupámo-nos duma forma de atenção arbitrária, de origem intelectual, que os actores não usam com frequência, mas que é particularmente útil quando se trate de concentrar uma atenção que está dispersa. O simples facto de olhar um objecto ajuda a fixar a atenção, mas não consegue, porém, retê-la por muito tempo. Quando representam têm necessidade de uma outra forma de atenção, que lhes provoque uma reacção emotiva. É preciso encontrar qualquer coisa que os *interesse* verdadeiramente e possa dar o primeiro impulso a todo o aparelho de expressão.

Claro que não é preciso dar a cada objecto uma vida imaginária mas devem ser o mais possível sensíveis à sua influência.»

E para nos dar um exemplo da diferença entre a atenção de origem intelectual e a de origem emotiva, disse-nos:

– Olhem este velho lustre: Data da Época Imperial. Quantos braços tem ele? Qual é a sua forma?

«Para examinar o lustre, fazem apelo à vossa atenção exterior, intelectual. Agora, quero que me digam se gostam dele. No caso afirmativo, o que é que mais particularmente lhes agrada nele? Podem dizer para vocês próprios: este lustre estava, talvez, na casa dum marechal do Império no dia em que recebeu Napoleão. Talvez estivesse até no próprio quarto do Imperador, quando assinou o acto histórico sobre a organização do Teatro Francês em Paris.

O objecto não mudou, mas estão a ver como as circunstâncias imaginárias podem transformá-lo e mudar a natureza dos sentimentos a que pode dar origem.»

9

Hoje, Vassili disse ao director que lhe parecia não só difícil, mas impossível, pensar ao mesmo tempo no papel, na técnica, no público, no texto e conseguir concentrar-se simultaneamente sobre diferentes objectos.

– Sente-se impotente perante um trabalho desses – respondeu o director – e contudo nenhum artista de circo recua perante um trabalho muito mais complicado onde arrisca, até, a própria vida.

«O que o torna possível é o facto da atenção se compor de planos diferentes, que ficam independentes uns dos outros. Felizmente, com o há-

bito, a atenção torna-se quase automática. O período mais difícil é aquele em que é preciso acordá-la.

É evidente que se até agora têm pensado que o actor se entrega simplesmente à inspiração, vai ser preciso modificar esse ponto de vista. O talento sem trabalho não é mais do que uma matéria bruta.»

Depois estabeleceu-se uma discussão com Grisha, a propósito da quarta parede, sobre a questão de saber-se como se poderia representar aí um objecto sem olhar o público. O director respondeu:

– Suponhamos que olham para essa quarta parede imaginária. Como está muito próxima, de que maneira vai acomodar-se a vossa vista? Quase do mesmo modo que se olhassem para a ponta do nariz. É a única maneira de fixar a vossa atenção

sobre o objecto imaginário que se encontrasse colocado nessa quarta parede.

«Contudo, o que faz a maior parte dos actores? Pretendem estar a olhar para essa parede imaginária e acomodam o olhar sobre uma das poltronas da orquestra. A convergência do seu olhar é bem diferente da que deveria ser para ver um objecto bastante próximo. Acreditam vocês que tanto o actor, como o seu «partenaire» ou o espectador se satisfaçam com um tão evidente erro fisiológico? Poderá ele conseguir iludir a sua natureza e a nossa com uma atitude tão anormal?

Imaginem que no vosso papel há uma rubrica que diz que devem olhar até à linha de horizonte do oceano, onde seguem com os olhos uma vela ainda visível. Lembram-se da maneira como devem acomodar-se os vossos olhos para ver essa suposta vela? Seguirão duas linhas quase paralelas. Para os conduzir a esta posição quando estão

no palco, devem mentalmente fazer recuar a parede até ao fundo da sala e procurar, muito para lá dele, um ponto imaginário onde fixarão a atenção. Nisso, tem o actor ainda a tendência de acomodar os olhos como para olhar um espectador colocado na primeira fila.

Quando, graças à técnica necessária, tiverem aprendido a situar um objecto no lugar devido, quando tiverem compreendido a relação que há entre o olhar e a distância, poderão nessa altura olhar com toda a segurança para o público, deixando que o vosso olhar o ultrapasse ou se fixe sobre ele. Por agora, olhem simplesmente para a direita e para a esquerda, para cima ou para os lados. Não tenham medo que se não vejam os olhos. Hão-de descobrir, de resto, que na altura em que se sentirem naturalmente levados a fazê-lo, os vossos olhos se voltarão, eles próprios, para o objecto imaginário que se encontra do outro lado da

ribalta. E isto há-de fazer-se naturalmente, instintivamente e com conhecimento perfeito. A menos que não sintam subconscientemente a necessidade disso, evitem olhar para essa quarta parede inexistente, ou para além dela, enquanto não tiverem dominado suficientemente a técnica que lhes permitirá fazê-lo bem.»

10

Disse-nos hoje o director:

– O actor deve ter espírito de observação, não só no palco, mas também na vida real. Deve concentrar-se o mais possível sobre o que desperta a sua atenção. Deve olhar à sua volta, não como qualquer transeunte indiferente, mas atentamente. De outro modo, todo o seu método de criação revelar-se-á incompleto e sem relação com a vida.

«Há pessoas que possuem naturalmente dons de observação. Sem fazerem esforço algum, conseguem uma impressão exacta do que se passa à volta deles, em si próprios ou nos outros. Sabem igualmente escolher de entre as suas observações aquilo que é mais significativo, mais típico. Quando se fala com pessoas assim, descobre-se então a quantidade de coisas que indivíduo desatento deixa passar.

Outros são incapazes de desenvolver as suas faculdades de observação, mesmo para defesa dos seus interesses. Se se trata então de o fazer com o fim único de estudar a vida com maior precisão, isso lhes será totalmente impossível.

Na generalidade, as pessoas não fazem nenhuma ideia de como observar os jogos fisionómicos, o olhar, a voz do interlocutor para compreenderem o seu estado de espírito. Não sabem nem

apreender as verdades complexas da vida nem ouvir o que escutam. Se o soubessem a vida ser-lhes-ia muito mais fácil e atraente e – no caso dos actores – o seu trabalho de criação imensamente mais rico, subtil e profundo. Mas não se pode dar a ninguém um sentido que não possui. Pode simplesmente tentar desenvolver-se a pouca aptidão que nele exista. No que respeita a atenção, esse trabalho exige muito tempo, vontade de triunfar e uma metódica persistência.

Como fazer para levar um homem desatento a observar o que a natureza e a vida tentam mostrar-lhe? É preciso, primeiro, ensiná-lo a olhar e a ouvir o que é belo. É um hábito que eleva o espírito e faz nascer sentimentos que deixarão profundos vestígios na sua memória afectiva. Nada é mais belo do que a natureza. Ela deve ser objecto duma contínua observação. Tomem, para começar, uma simples flor, ou só uma das suas pétalas,

uma teia de aranha, ou um desenho de geada sobre o vidro e tentem explicar por palavras porque gostam destes objectos. O esforço que terão de fazer obrigá-los-á a examiná-los mais atentamente e com mais exactidão, para melhor os definir. E não fujam da natureza no seu aspecto mais sinistro. Procurem-na nos pântanos, no lodo e seus parasitas e lembrem-se que por detrás destes fenómenos se esconde a beleza. A verdadeira beleza não teme ser desfigurada. Pelo contrário, até a desfiguração auxilia, por vezes, a acentuar a beleza e a pô-la em relevo.

Procurem a beleza e também o seu contrário. Aprendam a vê-los, a reconhecê-los e a defini-los. Sem isso a vossa concepção de beleza seria incompleta, artificial e enfezadamente sentimental.

Voltem-se em seguida para o que o homem criou nas artes, na literatura, na música, etc.

A afectividade está na origem de toda a operação destinada a fornecer ao nosso trabalho um material de base. Contudo, os sentimentos sozinhos não podem preencher todo o trabalho importante que tem de ser fornecido pelo espírito. Temem talvez que pequenas notas pessoais venham prejudicar o fruto da vossa observação? Que isso os não faça parar! Estas adições originais, se são sinceras, só o podem melhorar.

Vou contar-lhes uma pequena história. Vi um dia, na rua, uma mulher de idade que empurrava um carrinho de criança. No carrinho, ia uma gaiola com um canário. A mulher transportava-os no carrinho provavelmente para os levar mais facilmente para casa. Mas desejava ver a coisa de outro ângulo. Imaginei então que a pobre velha tinha perdido todos os seus filhos e netos e que o único ser vivo que lhe restava no mundo era... esse canário, que ela passeava pelas ruas como outrora

passeara o neto, agora desaparecido. Não acham isto muito mais interessante do que a verdade pura e simples? E muito mais conveniente para o teatro? Porque não conservar preciosamente esta impressão nos tesouros da memória? Não sou um repórter cujo papel é o de recolher os factos exactos, mas um artista que deve reunir materiais capazes de lhe fazer despertar sentimentos.

Depois de terem aprendido a observar a vida à vossa volta e tirando dela o máximo para o vosso trabalho, poderão então abordar o estudo dos elementos afectivos e vivos que estão na base e são indispensáveis a toda a criação importante. Refiro-me às impressões que se recebem directamente das relações pessoais com os outros. É um material difícil de obter por ser em grande parte intangível, indefinível e não poder ser sentido senão interiormente. O nosso rosto, os nossos olhos,

os nossos gestos reflectem com frequência sentimentos invisíveis que experimentamos interiormente; mas é, contudo, muito difícil captar intuitivamente a natureza mais profunda dum homem, porque bem poucas pessoas sabem abrir a porta da sua alma e mostrarem-se tais como são.

Quando o mundo interior da pessoa que observam se lhes revela através dos seus actos, pensamentos, impulsos, sigam de perto cada um dos seus gestos e estudem as condições em que ela se encontra. Porque fez ela isto em vez daquilo? Qual era a sua intenção?

Não temos, na maior parte das vezes, os dados precisos que nos permitam conhecer a vida interior do homem que queremos observar. Não podemos atingi-lo senão pela intuição. De-frontamo-nos então com uma forma mais subtil da atenção e com faculdades de observação de origem subconsciente. A nossa atenção habitual não

é suficientemente penetrante para conseguir entrar na vida interior dos outros.

Não lhes posso assegurar que a vossa técnica consiga ir tão longe. Aprenderão, a pouco e pouco, maneiras novas de estimular a vossa vida subconsciente e a fazê-la intervir no vosso trabalho de criação. Mas convençam-se que este estudo da vida interior do homem não se pode reduzir a uma técnica científica.»

VI

A DESCONTRAÇÃO

1

Ao entrar na sala o director chamou-me bem como a Maria e Vania e pediu-nos que representássemos a cena do dinheiro.

Ao princípio tudo ia bem. Mas quando chegámos ao momento dramático da cena, senti que amolecia. Procurando recuperar-me, agarrei e estreitei com todas as minhas forças o primeiro objecto que me veio às mãos. Pareceu-me de repente que qualquer coisa se partia, e no mesmo momento senti uma dor aguda e como se um líquido quente me inundasse a mão. Não sei o que depois se passou. Perdi os sentidos.

Tinha aberto uma artéria e perdi tanto sangue que me vi obrigado a ficar de cama por vários dias.

Este infeliz acidente levou o director a fazer uma modificação no programa e a iniciar mais cedo que o previsto uma parte do nosso treino físico. Paul explicou-me em poucas palavras o que ele tinha dito.

– Creio que é necessário interromper o programa estritamente sistemático do nosso curso – disse Tortsov – e explicar-lhes, antecipando um pouco a ordem habitual, a importante noção da «descontracção muscular». Normalmente não deveria falar-lhes dela antes de chegar à parte exterior do vosso treino. Mas o acidente acontecido a Kostia leva-nos a discuti-la a partir de agora.

«Vocês não podem calcular, dado que estamos apenas no início do nosso trabalho, o mal que

pode resultar das crispações musculares e da tensão física. Elas transformam o actor num doente, tornando-lhe o corpo rígido e impedindo-o de representar. E é ainda mais grave quando o rosto é atingido. Os traços endurecem e o rosto, tenso, deformado, não pode já exprimir os sentimentos do actor. As crispações podem-lhe também atingir o diafragma e os órgãos respiratórios e fazê-lo perder o fôlego.

Vamos fazer uma experiência para demonstrar como a contracção física pode paralisar os movimentos e afectar a sensibilidade interna do actor. Tentem levantar aquele piano de cauda.»

Um por cada vez, os alunos fizeram esforços prodigiosos para conseguirem erguer um canto do pesado instrumento.

– Continuando a levantar o piano – disse o director a um dos alunos – multiplique rapidamente 37 por 9. O quê, não pode? Apele então para a sua

memória visual e diga-me quantas lojas há desde a esquina da rua até ao teatro... também não consegue? Então cante-me a *Cavatina* do Fausto. Impossível? Pois bem, tente reencontrar o gosto do coelho guisado, ou o toque do veludo, ou um cheiro a queimado...

Para responder a tudo o que o director lhe tinha perguntado, o aluno teve de deixar cair o canto do piano que erguera a custo e repousar um instante voltando depois a cada pergunta.

– Vê – disse Tortsov – que para responder às minhas perguntas foi forçado a libertar-se da carga que sustentava, distender os músculos e só depois se pôde concentrar mentalmente.

«Prova isto que a tensão muscular impede o exercício normal da vida interior. Enquanto os vossos músculos se mantiverem tensos, é impossível pensar nas subtilidades dos vossos sentimentos

ou entender a vida espiritual da vossa personagem. Portanto, e antes de criar seja o que for, é absolutamente necessário levar os vossos músculos a distenderem-se de reforma a não incomodarem a vossa actuação.

O acidente de Kostia é uma prova convincente. Espero que ela lhe sirva de lição e a vocês também.»

– Podemos chegar a desembaraçar-nos dessa tensão? – perguntou um aluno.

O director recordou então a história daquele actor, contada em *A Minha Vida na Arte*, que sofria de crispações musculares. Graças a um bom treino e a uma atenção constante, chegou a um ponto em que os músculos se começavam a distender automaticamente logo que entrava em cena.

– Além de que a crispação geral dos músculos impede o bom funcionamento do actor, a menor

crispação é capaz de entrar qualquer faculdade criadora. Há o exemplo de uma actriz cujo talento maravilhoso só conseguia exprimir-se em raros momentos. No resto do tempo a sua actuação era toda de esforços conscientes. Exercitaram-na na distensão muscular mas os resultados não eram inteiramente satisfatórios. Nos momentos trágicos do papel acontecia-lhe por acaso contrair, por vezes aliás muito levemente, a sobancelha direita. Aconselhei-a a distender completamente o rosto ao chegar a estas passagens difíceis do seu papel. Quando o conseguiu todos os músculos do corpo se distenderam espontâneamente. Tinha-se transformado. O corpo tornou-se-lhe leve, a máscara móvel e expressiva, a sua sensibilidade conseguia transparecer com brilho.

«A contracção dum só músculo, num ponto preciso, tinha travado por si só todas as suas faculdades espirituais e físicas!»

Nicholas, que hoje me veio ver, afirmou-me que, segundo o director, era impossível libertar completamente o corpo de todas as tensões inúteis e que isso seria aliás totalmente supérfluo. Contudo Paul, por seu lado, concluiu daí que é inteiramente necessário descontraír os músculos, quer em cena que na vida normal.

Como conciliar estas opiniões contraditórias?

Como Paul me veio ver depois de Nicholas darei aqui a sua explicação:

– Assim como qualquer ser humano, o actor está inevitavelmente submetido a uma certa tensão muscular que se manifesta de cada vez que ele aparece em público. Se se desembaraça das contracções nas costas, elas vêm para os ombros, se

as expulsa daí reaparecem no diafragma... Constantemente, num ou noutro ponto, haverá músculos tensos.

«Esta tensão muscular é inevitável nas pessoas que a nossa época tornou nervosas. É impossível fazê-la desaparecer completamente mas devemos combatê-la sem cessar. O nosso método consiste em criar uma espécie de fiscalização, em tornarmo-nos observadores de nós próprios velando para que não haja qualquer contracção desnecessária. Este sistema de «self-control» para suprimir toda a tensão inútil deve tornar-se por fim um hábito inconsciente e mecânico. Mas não é tudo. Deve chegar a ser um hábito natural e uma necessidade normal, não só nos momentos mais serenos do papel mas – sobretudo – nas passagens de grande exaltação nervosa e física.»

– Como? – gritei. – Queres dizer que se não deve estar tenso nos momentos de exaltação?

– Não só não se deve estar tenso – explicou Paul – como é necessário fazer um esforço ainda maior para nos distendermos.

Continuou repetindo as próprias palavras de Tortsov, dizendo-me que os actores têm a tendência habitual de fazerem demasiados esforços nos momentos de exaltação enquanto que, pelo contrário, é nesses momentos, os mais importantes do papel, que mais normalmente se deveriam tentar descontraír.

– Mas será possível? – perguntei.

– O director diz que sim – disse Paul. – Acrescentou até que se não a pudermos evitar vale mais deixar a tensão estabelecer-se para depois a eliminarmos pela intervenção do nosso domínio.

«Enquanto este domínio não se tenha tornado um hábito mecânico somos obrigados a pensar muito nele, o que nos afasta do nosso trabalho de criação. Mais tarde esta desconstracção muscular

deverá ser um fenómeno normal. Dever-se-ia desenvolver diariamente este hábito, constantemente, sistematicamente, nos nossos exercícios do curso e também em casa. Pensar nele ao deitar e ao levantar, quando comemos, quando andamos, quando trabalhamos, quando descansamos... O domínio dos nossos músculos deve-se tornar numa segunda natureza. Só então deixará de prejudicar o nosso trabalho de criação. Se só distendermos os músculos durante certas horas reservadas a isso, nada conseguiremos, porque tais exercícios não formam o hábito.»

Como eu manifestasse dúvidas sobre a possibilidade de fazer o que Paul me explicara, deu-me como exemplo as experiências do próprio director. Parece que nos primeiros anos de actividade artística, a contracção dos músculos chegava a causar-lhe verdadeiras câibras – pois desde que

obteve um domínio mecânico, sente agora necessidade de se distender nos momentos de intensa excitação nervosa, em vez de contrair os músculos.

3

Hoje Rakhmanov, o assistente de Tortsov, veio ver-me. Transmitiu-me os cumprimentos de Tortsov e disse-me que ele o tinha enviado para me pôr ao corrente de certos exercícios. Tortsov pensara que, obrigado a ficar de cama, seria bom para mim passar o tempo de maneira útil.

O exercício consiste em me estender sobre uma superfície lisa e dura, no chão por exemplo, e notar os conjuntos de músculos que se contraem inutilmente ao longo do meu corpo.

– Sinto uma contracção no ombro, no pescoço, na omoplata, em volta dos rins...

As regiões assim notadas devem ser imediatamente descontraídas, e depois procurar outras. Tentei fazer este pequeno exercício diante de Rakhmanov. Mas em vez de me estender no chão fiquei na cama. Distendi os músculos que sentia contraídos deixando apenas os que me pareciam necessários para suportar o peso do corpo:

– As duas omoplatas e a base da coluna vertebral.

Mas Rakhmanov discordou: - Devia fazer como as crianças e os animais – disse.

Parece que quando se deita um bebê ou um gato na areia levantando-os depois com cuidado, fica a impressão de todo o seu corpo na superfície da areia. Mas fazendo a mesma experiência com um homem apenas acharemos na areia as marcas das nádegas, enquanto todo o resto do corpo, por causa da contínua contracção dos músculos, nunca chegará a tocar a areia.

Para deixar numa superfície mole uma impressão perfeita, é necessário libertar o corpo de qualquer tensão muscular o que aliás dá um muito melhor repouso. Permanecendo estendido por esta forma durante uma hora descontraírmolos é melhor que durante uma noite inteira com os músculos rígidos. É o que fazem os condutores de caravanas. Como não podem ficar muito tempo no deserto só podem consagrar ao sono um tempo muito limitado. Obtêm repouso suficiente pela simples e completa descontração de todos os músculos.

O próprio assistente utiliza este método e chegam-lhe dez minutos para repousar.

Tendo Rakhmanov partido, peguei no meu gato e estendi-o numa das almofadas do sofá, verificando que o animal lá deixava uma impressão perfeita de todo o corpo. Decidi usá-lo como modelo.

O director dissera: – O actor, tal como uma criança, deve aprender tudo desde o início: ver, andar, falar, etc. Todos o sabemos fazer, na vida normal. Mas, infelizmente, fazemo-lo geralmente mal. Uma das razões para isso é que os defeitos se tornam mais manifestos à luz da ribalta. A cena tem também uma má influência sobre o comportamento geral do actor.

As palavras de Tortsov podem também aplicar-se à posição de repouso. Deitei-me pois no sofá com o gato. Observei-lhe a maneira de dormir e tentei imitá-la. Mas é difícil estar deitado sem ter um único músculo tenso e de forma a que todo o corpo repouse. Não digo que seja difícil notar este ou aquele músculo contraído, ou particularmente complicado descontraí-lo. O mal é que descontraído um aparece outro, depois um terceiro e assim de seguida. Quanto mais os observamos mais aparecem. Consegui descontrair por um

instante a região das costas e pescoço. Confesso que me não senti mais repousado por isso, mas tive a prova da tensão supérflua e nociva a que estamos sujeitos sem disso nos apercebermos.

Para mim a dificuldade está em distinguir as minhas diferentes sensações musculares. Isto decuplica os pontos de contracção e aumenta-lhes a intensidade. Quando chego ao fim já não distingo as mãos da cabeça.

Estes exercícios fatigaram-me terrivelmente!

Não se consegue descanso nenhum com esta maneira de descansar.

4

Hoje Léo veio a minha casa e falou-me dos exercícios de treino que Rakhmanov lhes impunha. Obriga-os primeiro a ficarem estendidos,

imóveis. Depois deixa-os tomar diferentes atitudes, deitados, de pé ou sentados, de joelhos, de cócoras, sós ou em grupo, com cadeiras ou uma mesa. Em cada uma destas posições devem notar os músculos que estão contraídos. Só os músculos absolutamente indispensáveis para manter a posição escolhida devem ficar contraídos, excluindo os outros, mesmo os mais próximos. Convém recordar que há vários graus de contracção. Um músculo que trabalha em dada posição pode permanecer contraído, mas não mais que o necessário para manter essa posição.

Todos estes exercícios exigem um excelente autodomínio. Não é tão simples como parece. Em primeiro lugar necessária é uma atenção muito exercitada, permitindo adaptação rápida e distinguir as várias sensações físicas umas das outras. Numa posição complicada não é fácil determinar que músculo deve ou não ser contraído.

Quando Léo saiu, pus-me a observar o gato. Deitei-o de lado, de costas, em diferentes posições e de todas as vezes o vi ficar tenso como uma mola durante um segundo e depois, com uma facilidade extraordinária, colocar os músculos, distendendo os que não eram necessários e mantendo contraídos os necessários. Que admirável faculdade de adaptação!

Enquanto assim estudava o gato vi com espanto chegar Grisha. Estava muito diferente do Grisha que eu conhecera na escola, em perpétua discussão com o director. Interessou-me imenso o que ele me contou. A propósito do relaxamento dos músculos e da contracção necessária para manter uma posição, Tortsov contou-lhes uma história pessoal. Estando em Roma teve uma vez ocasião de assistir, numa casa particular, a uma demonstração de equilíbrio, feita por uma americana que se interessava pelo restauro de esculturas

antigas. Ela tentava reconstruir a pose original das estátuas de que juntava os pedaços. Para isso, estudara minuciosamente os pontos de equilíbrio do corpo humano e descobrira, estudando em si própria, o centro de gravidade de cada pose. Adquirira assim um jeito extraordinário para em si mesma descobrir rapidamente os centros de equilíbrio. Na demonstração contada por Tortsov, empurraram-na, deram-lhe encontrões, passaram-lhe rasteiras, puseram-na em posições aparentemente impossíveis de manter sem nunca a conseguirem fazer perder o equilíbrio. Era além disso capaz de com um só dedo fazer cair um homem de grande corpulência. Aprendera também isto pelo estudo dos centros de equilíbrio. Sabia descobrir os locais que podiam ameaçar o equilíbrio do adversário e fazê-lo cair sem esforço, com um pequeno empurrão.

Tortsov não lhe tinha descoberto o segredo, mas observando-a compreendera a importância dos centros de gravidade. Compreendera a que grau de agilidade, de leveza e de adaptação se pode levar o corpo por uma educação dos músculos.

5

Tive nova visita de Léo que me falou dos progressos feitos nos exercícios de treino. Parece que foram feitos importantes aumentos ao programa. O director pediu que cada *pose* deitada, de pé ou qualquer outra, fosse não só submetida ao autodomínio, mas também motivada por uma ideia imaginária e mantida por «circunstâncias propostas». O exercício deixa assim de ser uma simples *pose* tornando-se uma verdadeira acção.

Se levanto a mão acima da cabeça pensando: «Se houvesse na ponta dum ramo alto, um pêsego, como faria eu para o colher?» bastará acreditar nesta história para que logo uma *pose* sem vida se torne uma acto vivo, real, com um fim preciso: colher um pêsego. Basta sentir a verdade do acto para que o subconsciente nos ajude. Então, sem que qualquer técnica consciente entre em causa, a tensão supérflua desaparecerá e apenas agirão os músculos necessários.

Em cena nunca se deve tomar qualquer *pose* sem motivo. Na verdadeira arte não há lugar para convenções teatrais. Se temos que tomar uma *pose* convencional devemos dar-lhe uma finalidade, uma razão interior.

Léo falou-me depois de certos exercícios que hoje tinham praticado e fez uma demonstração. Caído sobre o meu divã na primeira atitude que lhe veio, tinha metade do corpo enorme para fora,

a cara quase a tocar o chão e um braço estendido para a frente. Sentia-se que não estava à vontade, sem saber que músculos contrair ou relaxar. O conjunto era muito cómico.

De repente gritou: - Olha aquela mosca! Vou esmagá-la.

Então, bruscamente, estendeu-se para um ponto imaginário para esmagar uma mosca no sobrado e todas as partes do seu corpo, todos os músculos tomaram imediatamente a posição certa e a função normal. Já nada havia de artificial na *pose* desde que ela tinha uma finalidade.

A natureza dirige melhor o organismo que qualquer técnica por mais perfeita que esta seja.

Os exercícios hoje indicados pelo director tendiam a levar o aluno à verificação de que em cena cada *pose* tem três fases:

Primeiro uma tensão supérflua que se manifesta obrigatoriamente a cada mudança de atitude e também causada pela presença do público.

Em segundo lugar o relaxamento automático desta tensão supérflua graças ao autodomínio.

Em terceiro lugar a justificação da atitude quando, por si própria, não convence o actor.

Depois de Léo sair foi a vez de o gato me ajudar a fazer os exercícios e a compreender-lhes o sentido.

Para o pôr de bom humor coloquei-o na cama, junto de mim, e acariciei-o. Mas em vez de lá ficar saltou-me por cima, para o chão, e deslizou docemente para um canto onde, ao que parecia, farejava uma presa.

Segui-lhe atentamente todos os movimentos. Para isso tive de me debruçar e virar, o que não era fácil por causa da mão ligada. Graças ao autodomínio observei os meus próprios movimentos.

De início tudo correu bem e só permaneciam contraídos os músculos devidos, porque a minha atitude tinha uma finalidade. Mas assim que desviei a atenção do gato para mim tudo mudou. A minha concentração dispersou-se, senti contracções musculares por toda a parte e os músculos que, para manter a posição, deviam trabalhar estavam quase crispados pela contracção inútil dos seus vizinhos.

«Vou retomar a mesma posição», decidi. Fi-lo mas sem uma finalidade real a atitude não tinha vida. Vigiando os músculos verifiquei que quanto maior era a minha consciência dos movimentos tanto mais me contraía em pura perca e mais difícil me era distinguir os inúteis dos necessários.

Estava nisto quando vi uma mancha no chão e baixando-me toquei-lhe para saber o que era. Um nó na madeira. Ao fazer este movimento todos os músculos se puseram a trabalhar normalmente o

que me levou a concluir que *um fim activo e uma acção real* (real ou imaginária não interessa desde que se apoie em circunstâncias propostas em que o actor possa crer) *fazem intervir natural e inconscientemente a natureza. E só a natureza pode dominar integralmente os nossos músculos, contraí-los ou descontraí-los com perfeito conhecimento de causa.*

6

Segundo o que Paul me contou hoje, o director passou da atitude fixa ao gesto.

O curso decorreu numa grande sala. Os alunos foram todos postos em fila como para uma inspecção. Tortsov mandou que levantassem a mão direita.

Todos os braços se levantaram lentamente. Ao mesmo tempo Rakhmanov apalpava-lhes os músculos e criticava: – Não. Descontraia o pescoço e as costas. O seu braço está completamente crispado, etc.

Julgar-se-ia que o exercício é fácil e contudo nenhum de nós o fez correctamente. O que se pedia era um chamado «movimento isolado», isto é, só deviam trabalhar os músculos destinados a mover o ombro sem intervenção do pescoço ou das costas, nem sobretudo os dos rins, pois estes, para compensar o movimento do braço, tendem a puxar o corpo na direcção oposta.

Os músculos que se contraem inutilmente lembram um piano quebrado em que, quando se bate uma tecla, as cordas vizinhas se põem a vibrar cobrindo a nota. Assim não é de espantar que os nossos movimentos não sejam nítidos. Se não forem puros como uma nota darão uma impressão

de desordem e o conjunto será impreciso e pouco artístico. Quanto mais delicado é um sentimento mais precisão e nitidez exige a sua expressão.

– A impressão que a aula de hoje me deixou – disse Paul – foi como se o director nos tivesse desmontado por completo como a uma máquina, desaparafusando-nos, separando todos os ossos e, depois, posto óleo no conjunto colocando de novo tudo nos seus lugares. Desde esta operação sinto-me mais leve, mais ágil e mais expressivo.

– Que fizeram mais? – perguntei-lhe.

– Insistiu particularmente no facto de que quando se faz trabalhar um grupo de músculos isolados, quer seja o ombro, o braço, a perna ou as costas, todas as outras partes do corpo se devem manter livres e descontraídas. Se por exemplo se levanta o braço, devemos servir-nos apenas dos músculos do ombro estritamente necessários e

deixar todos os outros – cotovelo, pulso, dedos – completamente livres.

– E conseguiste?

– Não – confessou Paul. – Mas percebo agora a impressão que se deve sentir ao consegui-lo.

– É assim tão difícil? – perguntei com espanto.

– À primeira vista parece fácil. E contudo ninguém o conseguiu fazer correctamente. Parece que se nos quisermos conformar às exigências da nossa arte, não podemos evitar uma transformação completa. Imperfeições que passam despercebidas na vida transparecem à luz do palco e deixam má impressão no público.

A razão disto é simples. Em cena a vida aparece projectada de um ângulo mais pequeno como através da objectiva duma câmara. O público vê com binóculos, como quem examina uma miniatura com uma lupa. Pormenor algum lhe escapa, nem mesmo o mais pequeno. Se um braço rígido

é, na vida corrente, aceitável, em cena tornar-se-á absolutamente intolerável dando ao actor um aspecto de manequim. Como convencer o público de que corpo tão rígido tem dentro uma alma?!

Na verdade, Tortsov não lhes indicou estes exercícios pensando que os alunos os poderiam logo fazer. Queria simplesmente dar uma ideia do trabalho que o assistente nos obrigará a fazer no curso de «treino e disciplina».

Mais tarde chegou Léo. Fez muito bem à nossa frente os exercícios de que Paul falara, em particular o que consiste em curvar e depois endireitar as costas, fazendo trabalhar cada articulação, começando pelas vértebras cervicais, até à base da coluna vertebral. Não é fácil! Apenas consegui distinguir três pontos de articulação nas costas tendo nós vinte e quatro vértebras!

Depois que Paul e Léo partiram voltou o gato e prossegui com ele as minhas experiências.

Quando levanta uma pata ou descobre as garras, tenho a impressão que faz trabalhar músculos perfeitamente adaptados. E eu que nem consigo mexer o anular sem que os outros dedos o acompanhem!

É-nos impossível chegar ao grau de perfeição na utilização dos músculos que se vê em certos animais. Nenhuma técnica pode chegar a tal perfeição. Quando o gato se atira ao meu dedo, passa instantaneamente da posição de repouso a um movimento rápido como o relâmpago. Contudo que economia de energia! Como o esforço é cuidadosamente doseado! Quando prepara o salto, não gasta a mínima força em contracções supérfluas. Reserva toda a energia para a projectar inteira no momento preciso e no ponto necessário. Por isso são os seus movimentos tão bem definidos, tão nítidos e potentes.

Quis fazer a experiência comigo, retomando os movimentos de felino que usara ao representar Otelo. Não tinha dado um passo e já todos os músculos estavam contraídos e recordei, mau grado meu, as sensações que tinha experimentado durante o espectáculo de apresentação, compreendendo qual fora então o meu erro. Com um corpo rígido, de músculos dolorosamente crispados, é impossível sentirmo-nos à vontade ou termos vida própria em cena. Se é difícil fazer uma simples multiplicação quando se levanta o canto dum piano, não será ainda mais difícil exprimir as emoções delicadas dum papel complexo? Boa lição a que nos deu o director nesse espectáculo de ensaio, deixando-nos fazer todos os erros com a mais perfeita auto-suficiência.

Foi a forma mais hábil e convincente de nos obrigar a admitir as suas ideias.

VII

SEQUÊNCIAS E OBJECTIVOS

1

Ao entrarmos na sala o nosso olhar foi atraído por um letreiro enorme com estas palavras: SEQUÊNCIAS E OBJECTIVOS.

O director disse-nos que tínhamos chegado a uma parte importante do nosso trabalho e explicou-nos o que entendia por «sequências», mostrando-nos como uma peça e um papel se podem dividir em diversos elementos. Mas antes de ir mais longe neste assunto, queria contar o que se passou depois do curso e me ajudou a entender as palavras do director.

O tio de Paul, o célebre actor Choustov, convidara-me para jantar em sua casa pela primeira vez. Perguntou-nos como ia o nosso trabalho. Paul disse-lhe que tínhamos chegado ao estudo das «sequências» e «objectivos». Claro que ele e os filhos estão há muito familiarizados com os nossos termos técnicos.

A criada acabava de pôr à sua frente um enorme peru. Disse, rindo: – Imaginem meus filhos que em vez dum peru, isto é uma peça em cinco actos, *O Inspector-Geral*⁸. Poderiam comê-lo duma vez? Não. Nem o peru, nem a peça. É pois necessário cortá-lo, primeiro em grandes bocados, como estes... – e cortou as coxas, as asas e o peito e pôs tudo num prato.

¹ Peça de Gogol escrita em 1836.

– Eis as primeiras grandes divisões. Mas estes bocados grandes também se não podem comer inteiros. É preciso dividi-los mais, assim... – e continuou a cortar a ave.

– Agora, passa o teu prato – disse Choustov ao filho mais velho. – Aqui está um grande bocado para ti. É a primeira cena.

E o rapaz recitou com voz insegura o início da primeira cena do *Inspector-Geral*: - Meus senhores, reuni-vos para vos dar uma notícia extremamente desagradável...

– Igor e Théodore – disse Choustov aos outros filhos – para vocês a cena entre Bobchinski e Dobchinski. E as raparigas podem ficar com a cena entre a mulher do presidente da Câmara e a filha.

«E agora vamos a isto? – interrogou, e todos se deitaram ao prato devorando bocados enormes de peru com risco de se atabafarem. Choustov aconselhou-os a cortá-los em bocadinhos.»

– Que carne tão dura! – disse ele à mulher. –
É muito seca.

– Amacie-a – exclamou um dos filhos – juntando-lhe uma «circunstância imaginária».

– Ou então – disse outro passando-lhe a mo-lheira – tempere-a com um molho de «ses» mágicos. Permita que o autor lhe apresente as suas «circunstâncias propostas».

– Aqui está da parte do contra-regra – declarou uma rapariga estendendo-lhe a mostarda.

– E especiarias da parte do actor! – lançou um dos rapazes deitando-lhe pimenta no prato.

O tio Choustov impregnou a carne com o molho assim composto pelos filhos.

– Bem bom – disse. – Este bocado de sola já quase que sabe a carne. É isto que há a fazer com o papel: mergulhar os bocados nas «circunstâncias propostas», que são o molho. Quanto mais seco é papel mais este molho é preciso.

Deixei os Choustov com a cabeça cheia de ideias acerca das sequências. Com a atenção desperta, pus-me a buscar um meio de aplicar o novo processo.

Ao dizer-lhes adeus pensava comigo mesmo: uma sequência. Ao descer a escada pensei se cada degrau deveria contar por uma sequência. Como os Choustov moram no terceiro andar – 60 degraus – dá 60 sequências! Nesse caso deveria também contar cada passo dado na rua. Decidi que toda a escada representaria uma sequência.

Os movimentos a fazer para abrir a porta da rua deviam contar como uma ou mais sequências? Iclinei-me para a segunda hipótese.

Portanto, desço a escada-2, agarro a maçaneta-3, volta-a-4, abro a porta-5, passo a soleira-6, fecho a porta-7, largo a maçaneta-8, volto a casa-9.

No caminho vou de encontro a alguém – não, não é uma sequência, é um acidente. Paro a olhar a montra duma livraria. E agora? Devo contar cada um dos títulos que leio ou englobá-los na mesma sequência? Decido contar só uma, o que eleva o total a 10.

O tempo de chegar a casa, despir-me, pegar no sabão para lavar as mãos... vou em 207. Lavo as mãos-208, pouso o sabão-209, lavo o lavatório-210. Por fim meto-me na cama e tapo-me-216.

Mas agora revolvo na cabeça toda a sorte de pensamentos. Cada uma destas coisas será uma sequência? Se fosse necessário abordar assim uma tragédia em cinco actos como o *Otelo*, acabaria por considerar vários milhares de sequências perder-lhes a conta. Deve haver maneira de as limitar. Mas como?

Hoje falei ao director de tudo isto. Disse-me:
– Perguntaram um dia a um piloto como se arran-
java para recordar todos os pormenores da costa,
com as suas curvas, recifes e escolhos. Respon-
deu: Não me preocupo com tudo isso; *sigo a mi-
nha rota.*

«Assim deve proceder o actor sem se cingir a
uma porção de minúcias, mas seguindo as sequên-
cias importantes que, como bóias lhe marcam a
rota e o retêm nos limites da criação autêntica. Se
você tivesse de representar no palco o regresso de
casa dos Choustov, devia começar por perguntar:
antes de mais nada, que é que eu vou fazer? A res-
posta é a chave do objectivo principal: *vou para
casa.*

Mas no caminho você parou e fez outra coisa: *Olhou a montra da livraria*. Essa é, pois, uma sequência independente. Ao retomar o caminho, voltou ao seu primeiro objectivo.

Depois entrou no quarto e despiu-se; outra sequência. Finalmente *deitou-se* e pôs-se a pensar, iniciando assim outra sequência.

Reduzimos pois o número de sequências a 4 enquanto você contou mais de 200. Aquelas lhe indicarão o *caminho*.

Todas juntas formam um só grande objectivo: *ir para casa*.

Se tivesse de representar a primeira parte: você volta para casa, anda pela rua e mais nada. Ou a segunda: você pára em frente da montra e fica a olhar. Ou a terceira: prepara-se para se deitar. Ou a quarta: está deitado. Se apenas fizer isto, a sua interpretação será terrivelmente maçadora e

monótona. O encenador exigirá um desenvolvimento mais pormenorizado de cada parte. Isso obrigá-lo-á a dividir cada uma das sequências, a estudá-las, nos menores aspectos e a reproduzi-las fielmente.

Se estas pequenas parcelas são ainda demasiado monótonas, reduza-as de novo até ter reunido todos os pormenores que caracterizam o seu caminho pela rua: encontro com amigos, uma saudação a alguém, a observação do que se passa em volta, um encontrão que leva, etc.»

Depois o director falou-nos do que tínhamos discutido com o tio de Paul. Pensando no peru, trocámos um olhar de cumplicidade.

– Reduzam os bocados maiores a parcelas cada vez mais pequenas, para eventualmente inverter a operação e reconstituir o todo.

Não esqueçam que a divisão é apenas temporária. Nem o papel nem a peça devem ficar fragmentados. Uma estátua partida ou uma tela rasgada não são uma obra de arte por mais belos que sejam os bocados. Só se utilizam tais divisões na preparação do papel. Durante a verdadeira criação, tudo se funde em sequências cada vez maiores. Quanto menos sequências houver, mais fácil se torna dominar o papel no seu conjunto.

Se estas grandes divisões forem bem compreendidas e preenchidas, será fácil ao actor conseguir o seu fim. Elas tornar-se-ão marcos, postos aqui e ali ao longo da peça para lhe indicarem o caminho e o livrarem dos obstáculos.

Infelizmente muitos actores não seguem este caminho, são incapazes de dissecar e analisar uma peça. Vêm-se então obrigados a meter uma quantidade de pormenores superficiais e inúteis, tão

numerosos que acabam por perder *qualquer noção de conjunto*.

Não os imitem. *Não dividam uma peça mais do que o necessário. Não se sirvam de minudências para se guiarem. Construam uma rota delimitada pelas grandes divisões, trabalhadas a fundo até ao mais insignificante aspecto.*

A técnica da divisão é relativamente simples. Perguntem-se: *Qual é o nó da peça? Aquilo sem o qual ela não pode existir? Depois passem revista aos pontos principais sem entrar em pormenores.* Tomemos *O Inspector-Geral* de Gogol. O que é essencial nessa peça?»

– O Inspector-Geral – disse Vania.

– Ou antes a cena com Khlestakov – rectificou Paul.

De acordo – explicou o director – mas não chega. É preciso arranjar um quadro para esta história tragicómica de Gogol. Esse quadro é-nos

dado por indivíduos no género do presidente da Câmara, os directores de diversas instituições públicas, as duas comadres, etc. Temos pois de concluir que a peça não podia existir sem Khlestakov e ao mesmo tempo os ingénuos habitantes da cidade.

«Vêem mais alguma coisa que seja igualmente necessária na peça?» – prosseguiu.

– *O seu romantismo ridículo e as elegantes de província*, como a mulher do presidente que lança a desordem na cidade apressando o noivado da filha – propôs um aluno.

– A curiosidade do recebedor dos Correios e a integridade de Ossip. A corrupção, a carta, a chegada do verdadeiro inspector – lançaram outros.

– Vocês dividiram a peça segundo os principais episódios, as sequências mais importantes. Extraíndo o conteúdo essencial de cada sequência,

descobrirão a linha interior da peça. Cada sequência é divisível em partes mais ou menos pequenas.

«E agora – concluiu Tortsov – já têm uma ideia geral da maneira de dividir uma peça, delimitando as diversas sequências que a compõem e encontrando a rota que vos deve guiar.»

– Dividir a peça em sequências para lhe estudar a estrutura é já um fim – explicou-nos hoje o director. – Mas há também outra razão mais profunda e importante. No centro de cada sequência encontra-se um *objectivo*.

Cada *objectivo* constitui uma parte orgânica da sequência, ou, inversamente, provoca o aparecimento da sequência.

«É tão impossível integrar na peça *objectivos* estranhos como juntar-lhe sequências que não se ligam à peça, porque os *objectivos* devem formar uma série lógica e coerente. Dado este profundo

laço orgânico, tudo o que se disse das sequências pode ser aplicado aos objectivos.»

– Podem dividir-se em parcelas? – perguntei.

– Claro – disse.

– E a *rota*? – voltei a interrogar.

– O objectivo é o farol que os guiará – explicou o director.

«O erro que a maior parte dos actores comete é só pensar no resultado em vez de pensar na acção que o deve provocar. Não fazendo caso desta acção para só atender ao resultado, apenas se obtém uma interpretação artificial e má.

Evitem concentrar-se num resultado a obter. A vossa actuação deve ser verdadeira e ter uma finalidade. Podem conseguir isso exercitando-se na escolha de temas vivos. Proponho que comecem já.»

Enquanto Maria e eu procurávamos um objectivo, Paul veio-nos propor a sua ideia: imaginemos

que estamos apaixonados por Maria, e lhe fizemos ambos uma declaração. Que vamos fazer?

Começámos então por esboçar um tema geral, dividindo-o depois em várias sequências e objectivos dos quais cada um devia provocar uma acção. De cada vez que a nossa actividade abrandava púnhamos em jogo novas suposições que nos obrigavam a resolver novos problemas. Graças a esta constante excitação estávamos tão entregues ao que fazíamos que nem demos porque levantavam o pano da cena.

O director propôs-nos continuar o trabalho no palco. Quando acabámos, disse-nos:

– Lembram-se duma das nossas primeiras aulas em que os fiz subir ao palco vazio e lhes pedi que representassem? Não sabiam que fazer e debatiam-se miseravelmente tentando exprimir sem nexos diversas paixões. Como é que hoje e apesar

do palco nu, os vossos movimentos são livres e à vontade?

– É graças aos objectivos interiores que nos levam a agir.

– Sim – aprovou ele – porque mantêm o actor no caminho certo e o impedem de representar falso. É graças a isto que ele crê no seu direito de estar em cena.

Infelizmente a experiência de hoje não é inteiramente convincente. Os objectivos escolhidos por alguns de vós foram-no por si mesmos e não pela acção que poderiam suscitar. Isso manifestou-se em truques e exageros. Outros tomaram objectivos puramente exteriores só para se exibirem. Quanto a Grisha, como de costume, só pensou em nos espantar com a sua técnica. É talvez espectacular, mas não tem como resultado nenhuma acção real. O objectivo de Léo era bastante bom mas demasiado intelectual e literário.

Há uma quantidade infinita de objectivos utilizáveis em cena, mas nem todos são bons nem necessários. Muitos são até nocivos. O actor deve aprender a conhecer-lhes a qualidade, a evitar o que é inútil e a escolher objectivos que estejam essencialmente certos.»

– Como reconhecê-los? – perguntei.

– Eis como eu defino os objectos certos – disse.

– Devem:

1.º – Não ultrapassar os limites da cena, e ser dirigidos aos outros actores e não aos espectadores.

2.º – Ser pessoais e apesar disso conformes ao carácter da personagem.

3.º – Ser criadores e artísticos, pois a sua função deve ser a obtenção do nosso fim artístico: criar uma personagem viva e exprimi-la de forma artística.

4.º – Ser reais, vivos e humanos e não mortos, convencionais ou teatrais.

5.º – Ser verdadeiros, de maneira a que não só vocês mas os vossos colegas e o público possam acreditar neles.

6.º – Ser capazes de vos seduzir e comover.

7.º – Ser bem definidos e adaptados ao papel a interpretar. Qualquer imprecisão é intolerável. Deve ser possível distinguir o fio na trama do vosso papel.

8.º – Ter um valor e um conteúdo interior que correspondam à profunda verdade do vosso papel. Não ficar à superfície.

9.º – Ser activos, a fim de estimular a interpretação.

Ponho-vos em guarda contra os perigos duma forma de objectivo puramente motor que predomina no teatro e só produz uma interpretação mecânica.

Podemos admitir três tipos de objectivos: o exterior ou físico, o interior ou psicológico e o psicológico elementar.»

Como Vania ouvisse com um ar assustado estes termos caros, o director deu-nos um exemplo para explicar o que dissera.

– Suponham que entram neste quarto, me dão os bons-dias e me vêm apertar a mão. É um *objectivo mecânico* normal, que nada tem a ver com a psicologia.

«Claro que me podem dar os bons-dias sem sentirem nada. Mas não podem amar, sofrer, odiar, realizar nenhum objectivo humano duma forma mecânica, sem sentirem nada.

É totalmente diferente se ao estenderem a mão tentarem manifestar no gesto ou no olhar sentimentos de afecto, respeito ou gratidão. Neste caso temos um *objectivo ordinário* mas contendo um

elemento psicológico; por isso o definimos na nossa terminologia como uma forma elementar.

Eis o terceiro exemplo: Suponhamos que ontem tivemos uma discussão em público e eu os insultei. Hoje encontrámo-nos e eu procuro dirigir-me a vocês e estender-lhes a mão mostrando assim que pretendo desculpar-me, que reconheço não ter tido razão e que peço que esqueçam o incidente. Não é fácil estender a mão ao nosso inimigo de ontem. Antes de chegar a isso devo reflectir longamente e combater as minhas emoções. A isto se chama *objectivo psicológico*.

Outro aspecto importante do objectivo é dever ele, mantendo-se verosímil, exercer sobre o actor um certo atractivo e dar-lhe o desejo de o seguir. Este fascínio é um desafio ao seu espírito criador.

Chamamos criadores aos objectivos que reúnem estas qualidades necessárias. São difíceis de escolher. Os ensaios consistem geralmente em

descobrir os objectivos certos, precisá-los e assimilá-los.»

O director voltou-se para Nicholas. – Qual é o seu objectivo naquela cena do *Brand*⁹ de que tanto gosta? – perguntou-lhe.

– Salvar a humanidade – respondeu Nicholas.

– É um grande programa! – exclamou o director rindo. – Impossível de abarcar duma vez. Não acha que era mais fácil escolher um simples objectivo físico?

– Mas o objectivo físico pode ser... interessante? – perguntou Nicholas com um sorriso tímido.

– Interessante para quem? – interrogou o director.

– Para o público.

⁹ Peça de Ibsen, escrita em 1865.

– Esqueça o público. Pense em si. Se se interessar pelo que está a fazer o público segui-lo-á.

– Mas isso também não interessa – replicou Nicholas. – Prefiro um objectivo psicológico.

– Tem tempo de pensar nisso. Ainda é muito cedo para a psicologia. De momento limite-se a coisas simples e puramente físicas. Cada objectivo físico comporta um pouco de psicologia e vice-versa. Não os podemos separar completamente. O estado psicológico dum homem que se vai suicidar, por exemplo, é extremamente complicado. Não é sem custo que ele se decide a ir junto da mesa, tirar a chave do bolso, abrir a gaveta, agarrar na pistola, carregá-la e dar um tiro na cabeça. Isto são actos físicos, mas quanto de psicológico contêm! Seria talvez mais certo dizer mesmo que se trata de actos psicológicos complexos, que comportam larga margem de físico.

«Tome agora o exemplo do acto físico mais simples: você chega ao pé de alguém e dá-lhe uma bofetada. Se o conseguir fazer com sinceridade, imagine a maquinaria psicológica que deverá funcionar antes disso. Não tente pôr uma linha demasiado precisa entre o físico e o espiritual. Aproveite o serem esses limites vagos. Deixe-se conduzir pelo instinto inclinando-se sempre um pouco para a parte física.

De momento limitar-nos-emos aos objectivos físicos. São mais simples, mais acessíveis, mais fáceis de executar, e vocês correrão assim menos risco de se perderem.»

3

Tratamos hoje duma questão importante: Como determinar um objectivo a partir duma sequência. O sistema é muito simples. Trata-se de

dar a esta sequência um nome susceptível de caracterizar exactamente a sua essência profunda.

– Para que são tantos baptizados? – perguntou Grisha com ironia.

O director respondeu: – Já reparou no que representa para uma sequência um nome bem escolhido? Deve exprimir o seu carácter essencial. Para o obtermos, devemos submeter a sequência a uma operação de cristalização.

«O nome exacto, cristalizando o espírito da sequência, revela o seu objectivo fundamental.

Para fazer uma demonstração prática vamos representar as duas primeiras sequências do *Brand*, quando Inês chora sobre a roupa do filho.

Inês, esposa do pastor Brand, perdeu o filho. Só o tinha a ele. Na sua dor olha as roupas, os brinquedos, tudo o que dele resta, e banha-os de lágrimas. O coração estalava-lhe cheio das recordações da criança. Todo o mal veio de viverem

numa terra húmida e insalubre. Quando a criança adoeceu a mãe pediu ao marido que deixasse a paróquia. Mas Brand, como fanático, não quis sacrificar o seu dever de pastor à sua salvação e a sua recusa custou a vida ao filho.

Na segunda sequência, Brand entra. Sofre também por causa de Inês. Contudo a sua concepção do dever força-o a ser duro e a dizer à mulher que dê as queridas relíquias do rapazinho a uma mendiga, com o pretexto de serem elas que a impedem de se submeter em absoluto ao Senhor e aceder ao seu fim essencial: devotar-se ao serviço dos outros.

Agora vão-me resumir estas duas passagens e encontrar o nome que corresponde ao sentido interior de cada uma.»

– Uma mãe que fala às recordações do seu filho como se fossem o filho... O motivo fundamental da sequência é a morte dum ser amado – disse eu sem hesitar.

– Esqueçam a dor da mãe e examinem antes logicamente todos os elementos da cena – contrapôs o director. – É a única forma de atingir o seu sentido profundo. Quando o tiverem encontrado, procurem a palavra susceptível de englobar a significação essencial da sequência. Essa palavra constituirá o objectivo.

– Nada mais fácil! – disse Grisha. – O nome do primeiro objectivo é: *o amor duma mãe*; e do segundo: *o dever do fanático*.

O director retomou: – Tentou definir a sequência e não o objectivo que são coisas diferentes. Além disso *não tentem exprimir o sentido do objectivo com um nome*. Isso faz-se para a sequência, mas o objectivo exige sempre *um verbo*.

Ficámos espantados e o director acrescentou:

– Vou ajudá-los a encontrar a resposta. Mas primeiro tentem executar os dois objectivos que definiram.

Vania e Sónia tentaram. Ele fez um ar zangado, pondo-se rígido e abrindo muito os olhos. Andava com passo firme batendo com os tacões. Falava com voz rude querendo dar uma impressão de força e autoridade para exprimir o sentido do dever. Sónia por outro lado fazia grandes esforços para exprimir a ternura e o amor «em geral».

– Não acham – disse o director – que os substantivos escolhidos para designar os objectivos tendem a fazer-vos representar o papel dum homem forte e a imagem duma paixão, o amor maternal?

«Vocês mostram-nos o que são a força e o amor, mas não são força nem amor. É porque um substantivo só evoca um conceito intelectual, uma

forma, um fenómeno e só pode definir o que quer representar por uma imagem estática sem acção. Ora *cada objectivo deve ter em si* uma fonte de acção.»

Grisha começou a discutir, pretendendo que se os substantivos puderem ser ilustrados, descritos, representados, provocam uma acção.

– Sim – admitiu o director –, mas uma acção que não é autêntica nem completamente assimilada. O que um substantivo descreve é puramente teatral e convencional e assim não é arte no sentido em que entendemos.

«Se em vez dum *substantivo* usarmos um *verbo* vejamos o que se passa. Juntam simplesmente: desejo... ou então: desejo fazer... isto ou aquilo.

Por exemplo a palavra «força». Temos: desejo a força. Mas isso é ainda demasiado geral. Façam

intervir qualquer coisa que seja mais activo e serão levados a agir de maneira tangível. Digam pois: «Quero fazer isto ou aquilo para obter a força». Ou: «Que devo fazer para obter a força?» Quando souberem a resposta saberão a acção a empreender.»

– Quero ser forte – propôs Vania.

– O verbo *ser* é estático. Não contém a fonte de acção para atingir o objectivo.

– Quero obter a força – tentou Sónia.

– Já está mais perto da acção. Infelizmente é demasiado geral e não se pode executar imediatamente. Tente ficar sentada nessa cadeira desejando obter a força em geral! É preciso algo mais concreto, mais próximo, mais imediatamente realizável. Como vê também não se pode usar um verbo qualquer.

– Quero obter a força para dar a felicidade aos homens – disse um aluno.

– Que bela frase – reparou o director. – Mas é difícil crer que se possa realizar algum dia.

– Quero obter a força para gozar a vida, ser alegre, notado, satisfazer todos os meus desejos e as minhas ambições – disse Grisha.

– Isso é mais realista e fácil de obter, mas para lá chegar é preciso passar por uma série de fases preparatórias. Não poderá chegar ao fim de um só salto. Será um avanço progressivo. Então quais serão as fases?

– Quero parecer prudente e feliz nos meus negócios a fim de ganhar a confiança. Quero conquistar a afeição do público para que reconheçam a minha força. Quero distinguir-me, elevar-me, para que me notem.

O director retomou a cena do *Brand* e fez-nos executar o mesmo exercício, propondo:

– Os homens põem-se na situação de Brand. Ser-lhes-á mais fácil entender a psicologia dum

idealista fanático. As mulheres farão o papel de Inês, é-lhes mais acessível o amor feminino e maternal.

«Um, dois, três, vamos. Defrontem-se!»

– Quero obter autoridade sobre Inês a fim de a persuadir a fazer um sacrifício para a salvar e a dirigir pelo bom caminho.

Tinha eu dito estas palavras quando passaram as mulheres ao ataque.

– Quero lembrar o meu filho morto.

– Quero estar perto dele, comunicar com ele.

– Quero ocupar-me dele, acariciá-lo, dar-lhe cuidados.

– Quero fazê-lo voltar. Quero segui-lo. Quero senti-lo perto de mim. Quero vê-lo brincar. Quero chamá-lo do túmulo. Quero fazer reviver o passado. Quero esquecer o presente e afogar a minha tristeza.

Ouvi Maria gritar mais forte que as outras:—
Quero estar tão junto dele que nunca nos possam
separar!

— Nesse caso — disseram os homens — vamos
lutar. Quero que Inês me ame. Quero puxá-la a
mim. Quero fazer-lhe sentir que compreendo o
seu sofrer. Quero-lhe mostrar a grande alegria que
virá do dever cumprido. Quero que ela compre-
enda o mais alto destino do homem.

— Então — lançaram as mulheres — quero co-
mover o meu marido com a minha dor. Quero que
ele veja as minhas lágrimas.

E Maria gritou: — Quero apertar o meu filho
contra mim mais forte que nunca, e nunca o deixar
partir.

Os homens replicaram: — Quero fazer penetrar
nela o sentido da responsabilidade para com a hu-

manidade. Quero ameaçá-la com o castigo e a separação. Quero exprimir o desespero da nossa mútua incompreensão.

Durante esta troca de réplicas, os *verbos* chamavam pensamentos e sentimentos que por sua vez provocavam uma acção interior.

– Cada um dos objectivos escolhidos é em certo sentido verdadeiro e provoca uma forma de acção – disse o director. – Os que de entre vós têm temperamento activo arriscam-se a encontrar pouco na frase: «Quero recordar o meu filho morto» e preferirão «Quero apertá-lo contra mim fais forte que nunca e nunca mais o deixar partir». É importante que o objectivo atraia e estimule o actor: Parece-me que já responderam à vossa pergunta: por que razão vale mais empregar um *verbo* que um *substantivo* para definir o objectivo.

«Ficaremos por aqui no que respeita a *sequências e objectivos*. Mais tarde quando tiverem uma

peça e papéis que possamos realmente dividir em sequências e em objectivos, aprenderão mais sobre a técnica psicológica.»

VIII

A FÉ E O SENTIDO DA VERDADE

1

«A FÉ E O SENTIDO DA VERDADE»
vimos nós escrito num grande cartaz, ao entrar na sala.

Antes da lição, estávamos todos no palco, à procura do porta-moedas que Maria tinha perdido mais uma vez. De súbito, ouvimos a voz do director que, sem que o suspeitássemos, nos observava da sala.

– Que excelente grupo em cena! – exclamou.
– todos vocês foram sinceros. Percebia-se nos vossos gestos um sentido da verdade; sentia-se a

vossa fé em todos os objectivos físicos que se propuseram. Todos eram nítidos e precisos, toda a vossa atenção cuidadosamente concentrada. Todos estes elementos operavam correctamente e harmoniosamente para criar... talvez uma obra artística? Não! Não se tratava de arte. Era somente realidade. Vamos recomeçar.

Pusemos o porta-moedas onde estava e recomeçámos. Mas desta vez não tínhamos que procurá-lo verdadeiramente porque sabíamos onde estava. Não fizemos, por isso, nada de bom.

Tortsov disse: – Não. Não vi nem objectivos, nem acção, nem verdade. E porquê? Se a vossa primeira acção era real, porque não hão-de ser capazes de repeti-la? Parece-me que não é preciso ser actor para isso, mas um homem como os outros.

Tentámos explicar a Tortsov que da primeira vez *era preciso* encontrar o porta-moedas de Maria, ao passo que desta segunda vez já não era necessário. Daí a impressão de realidade da primeira vez, e uma má imitação da segunda.

– Pois bem, recomecem e representem-me desta vez a mesma cena com verdade – disse ele.

Explicámos que não era tão simples como parecia, que era necessário prepararmo-nos, ensaiar, viver a cena...

– Viver a cena? – exclamou o director. – Mas é precisamente isso que acabam de fazer!

Pouco a pouco, por meio de perguntas e respostas, Tortsov levou-nos a descobrir que há duas espécies de verdade e de fé nos nossos actos. *Há, primeiro, aquela que nasce automaticamente e no plano da acção real* (como foi o caso quando procurávamos o porta-moedas de Maria), depois, *a*

do palco, que é igualmente verdadeira, mas que tem origem no plano da imaginação artística.

– Para realizar esse sentido do autêntico e re-produzi-lo na cena do porta-moedas, precisamos duma alavanca que nos erga ao nível da vida imaginária – explicou o director. – Aí, construiremos uma história análoga à que acabamos de viver. «Circunstâncias propostas» habilmente escolhidas ajudar-nos-ão a aprender e a criar uma verdade realmente aceitável para a cena. *Na vida corrente, a verdade é o que existe realmente, o que é conhecido. Ao passo que, no palco, é feita de coisas que não existem realmente, mas que poderiam acontecer.*

– Peço perdão – interveio Grisha –, mas não vejo como se possa falar de verdade em teatro. Tudo aqui é fictício, desde as peças de Shakespeare até à adaga de cartão com que Otelo se mata.

– Não se importe com a adaga de Otelo – disse Tortsov, conciliador. – Tem todo o direito de a considerar falsa. Mas se vai até ao ponto de acusar toda a arte de mentira e toda a vida no palco de inverosímil, deve modificar o seu ponto de vista. O que conta no teatro não é saber se a adaga de Otelo é de aço ou de cartão, mas a vida interior do actor, capaz de justificar o seu suicídio. O que importa saber é *como teria agido* o actor se as circunstâncias que rodeiam Otelo fossem reais e a adaga verdadeira.

«O que conta para nós é *a existência real da vida interior dum ser humano num papel e a sua fé nessa realidade. Não temos que nos preocupar com a realidade material do que no palco nos rodeia* e que nos não serve senão na medida em que fornece um apoio aos nossos sentimentos.

O que se chama *verdade*, em teatro, é a verdade da cena, que o actor deve utilizar nos seus momentos de criação. Uma peça deve abordar-se sempre pelo interior, quer se trate dos seus elementos reais ou imaginários ou da sua encenação. Introduzam em todos os sentimentos e factos imaginários elementos vivos capazes de satisfazer o vosso *sentido do verdadeiro* e os faça *crer* na verdade dos vossos sentimentos. É a isto que se chama *justificar o papel*.»

Não tinha compreendido tudo o que Tortsov queria dizer e pedi-lhe para resumir em algumas palavras a sua ideia.

«*A verdade no palco é tudo aquilo em que o actor pode crer com sinceridade, nele, ou nos seus colegas* – disse. – A verdade não pode ser separada da *fé* nem a *fé* da verdade. Não podem existir uma sem outra e, sem elas, o actor é incapaz de viver o seu papel e de o criar. Tudo o que se passa no palco

em cada instante deve convencer não só o actor como os seus companheiros e o público. O actor deve fazê-los acreditar na possibilidade, na vida real, de sentimentos análogos aos que experimenta no palco.»

2

Hoje, o director começou por dizer: – Expliquei-lhes, em termos gerais, o papel da *verdade* no trabalho de criação. Vejamos agora o seu contrário.

«O sentido do verdadeiro supõe igualmente o sentido do falso. Devem possuir um e outro, mas em diferentes proporções. Nalguns, encontra-se por exemplo setenta e cinco por cento do sentido do verdadeiro e somente vinte e cinco por cento do sentido do falso e vice-versa. Noutros, cinquenta

por cento de cada um. Surpreende-os isto? Vou explicar-lhes porque faço esta distinção.» E, voltando-se para Nicholas, prosseguiu:

– Certos actores, como você, são de tal modo severos para consigo próprios que levam por vezes, sem o perceberem, o seu amor da verdade a um extremo que equivale à mentira. Não exagerem o amor à verdade nem a aversão à mentira porque isso os levará a representar a verdade pela verdade, o que é, em si, a pior das mentiras. Esforcem-se pois por ficar imparciais. Não se preocupem com a verdade senão quando puderem acreditar nela.

«Podem mesmo servir-se do falso, se o souberem fazer. Fornece-lhes um ponto de comparação para lhes indicar o que devem rejeitar. O actor pode, assim, aproveitar-se dum ligeiro erro para traçar a linha que não deverá ultrapassar.

Este método de domínio sobre si próprio é absolutamente indispensável em toda a espécie de

criação artística. Em presença dum público, o actor julga-se obrigado, quer queira quer não, a fornecer uma série de gestos perfeitamente inúteis, destinados a representar os seus sentimentos. Por mais que faça quando se encontra no palco, tem sempre a impressão de não fazer o suficiente. Noventa por cento da sua representação é de mais. Eis a razão porque me ouvem durante os ensaios dizer com frequência: cortem noventa por cento!

Se soubessem como é importante *observar-se a si próprio!* Deve ser sempre essa, a cada momento, mesmo inconscientemente, a intenção do actor. Se lhe apontarem algum erro de representação, ele estará disposto a emendá-lo. Mas que poderá ele fazer se não estiver ele próprio convencido? Quem poderá garantir que ele não vai substituir um erro por outro?»

Depois, Tortsov falou-nos dum actor que possuía um sentido da verdade extremamente agudo

quando se tratava de criticar o trabalho dos outros. Mas, quando representava, todo o seu sentido crítico desaparecia e cometia os piores erros.

– Concebe-se dificilmente que possa existir no espírito dum actor uma tal contradição. É, contudo, um fenómeno corrente.

3

Hoje, inventámos um novo jogo: descobrir o que havia de falso em cada uma das nossas acções, tanto no palco como na vida corrente.

Não estava ainda pronta a cena e esperávamos no corredor. De repente, Maria deu um grito e pôs-se a dizer que tinha perdido as chaves. Todos nos precipitámos para as procurar.

Mas Grisha começou a criticá-la. – Desta vez estás a exagerar – disse ele. – Deixa-te de histórias! Estás a fingir uma aflição excessiva porque te sentes observada por nós.

Léo, Vassili, Paul e eu próprio pusemo-nos do lado de Grisha e, em breve, todos pararam de procurar.

– Que é que estão a fazer estes patetas? – Era a voz do director, que acabava de chegar. Ficámos confusos.

– Sentem-se todos naqueles bancos que estão encostados à parede, menos Sónia e Maria, que se vão pôr a caminhar pelo corredor fora – disse ele com rudeza. – Assim não! Se alguma vez se viu gente a andar desta maneira! Calcanhares para dentro e biqueiras para fora! Dobrem os joelhos; balancem mais as ancas! Vejam o que estão a fazer. Procurem o centro de gravidade. Nem sabem andar? Olhem para onde vão!

Quanto mais elas tentavam andar correctamente mais ele as criticava e quanto mais ele as criticava mais elas se desmoralizavam. Acabou por as pôr num estado tal que, desamparadas, estacaram de repente no meio do corredor.

Lancei um olhar para o director e fiquei surpreendido ao vê-lo esconder o riso por detrás dum lenço.

Compreendemos então o seu plano.

– Compreendem agora? – perguntou a Sónia e Maria – Compreendem como um crítico pode fazer perder a cabeça a um actor e reduzi-lo absolutamente a nada? Não procurem o falso na medida em que ele vos serve para encontrar o verdadeiro. Não se esqueçam que o crítico mordaz pode fazer mais mal do que ninguém, porque o actor sobre quem cai a sua crítica deixa imediatamente de procurar o equilíbrio da representação para exagerar

a naturalidade, mesmo até ao ponto de a converter em falsidade.

«Esforcem-se por adquirir um sentido crítico justo, ponderado, sensível e compreensivo. É esse o melhor amigo do actor. Assim não se sobrecarregam com pormenores, mas não se afastam os olhos do essencial.

Tenho ainda um pequeno conselho a dar-lhes sobre a maneira de observar o trabalho dos outros. Comecem por exercer o vosso sentido da verdade procurando, primeiro, o que é bom. Contentem-se com representar o papel de espelho e digam sinceramente se acreditam ou não naquilo que viram e ouviram; realcem particularmente as passagens que vos pareceram mais convincentes.

Se os espectadores fossem tão exigentes de verdade no palco como vocês hoje, aqui, em plena vida real, nunca os pobres actores ousariam mostrar-se!»

– Mas o público não é um crítico severo? – perguntou um aluno.

– Claro que não. Não disseca todos os pormenores como vocês. O que ele deseja, ao contrário, antes de mais, é acreditar em tudo o que se passa no palco.

4

– Basta de teoria – disse o director hoje. – Vamos pô-la em prática. – Chamou-me a mim e a Vania e disse-nos para subirmos ao estrado e fazer o exercício do dinheiro queimado. – Não conseguem realizá-lo – explicou ele – porque começam por querer por força acreditar em todos os elementos trágicos que introduzi na história. Não tentem fazer tudo ao mesmo tempo. Procedam por pequenas fases, apoiando-se em pequenas verdades. Baseiam os seus actos sobre as razões físicas mais simples.

«Não lhes vou dar notas, nem verdadeiras nem falsas. Isso há-de obrigá-los a exercitar a memória e a reconstituir gestos. Se executarem cada pormenor com veracidade, o conjunto da vossa representação será exacto.»

Comecei então a contar notas imaginárias. Na altura em que agarrava o dinheiro, Tortsov interpôs-se. – Não é verdade! – disse.

– O que é que não é verdade?

– Nem sequer está a olhar para o que tem na mão.

Tinha lançado um olhar às hipotéticas notas sobre a mesa, sem as ver, e depois simplesmente estendido o braço que em seguida fiz, automaticamente, voltar a mim.

– Quanto mais não fosse, para salvar as aparências, podia ao menos ter fechado a mão para não deixar cair o molho de notas. Não o atire para

a mesa. Pouse-o. Já viu alguém desatar um embrulho dessa maneira? Procure, primeiro, a ponta do fio. Não, assim não. Isso não vai assim tão depressa. As duas pontas estão fortemente atadas e não será fácil desatá-las. Bom! disse ele, enfim. Agora conte, primeiro, as notas de cem. Em geral, há dez por pacote. Meu Deus! que pressa! Nem o caixa mais rápido seria capaz de contar essas velhas notas amarrotadas a uma tal velocidade!

«Compreendem agora até que ponto devem cuidar dos pormenores concretos para convencem o público da verdade material do que mostram no palco?»

Depois, pôs-se a dirigir cada um dos meus gestos, um por um, até obter um conjunto coerente.

Ao contar os bilhetes imaginários tentei lembrar-me de como o fazia na vida real. Então todos

os pormenores lógicos que o director me tinha sugerido levaram-me a modificar a minha maneira de manipular o vazio. Porque fazer gestos no vazio ou contar notas sujas e amarrotadas que se vêem distintamente na imaginação são duas coisas absolutamente diferentes.

A partir do momento em que fiquei convencido da verdade dos meus gestos, senti-me perfeitamente à vontade no palco.

Depois, juntei ainda pequenos pormenores improvisados: enrolei cuidadosamente o fio à volta do dedo e pu-lo na mesa, junto do monte de notas. Este achado encorajou-me e lembrou-me outros. Por exemplo, antes de começar a contar os pacotes, bati-os sobre a mesa para alinhar as notas.

– Ora aí temos o que se chama actos físicos plenamente justificados. O actor pode pôr neles toda a sua convicção – disse Tortsov para acabar

assim o trabalho do dia. Mas Grisha procurava ainda discutir:

– Como é que se pode chamar «física» ou «orgânica» a uma acção que não está apoiada senão no vazio?

Paul era da sua opinião. Achava que as acções que dependem de objectos materiais e as que dependem de objectos imaginários são necessariamente de géneros diferentes.

– Quando bebo um copo de água – disse ele – esta acção supõe todo um encadeamento de fenómenos físicos e orgânicos. Cheiro a água, prova-a, deixando-a correr pela garganta abaixo, engulo-a.

O director interrompeu-o: «Exactamente. Deve repetir todos esses pormenores mesmo se o seu gesto de beber a água for imaginário, senão não poderá nunca enguli-la.»

– Mas como posso eu refazer esses gestos se não tiver nada na boca? – insistiu Grisha.

– Engula a saliva, engula ar! Que importância tem isso? Vai dizer-me que não é a mesma coisa beber água ou vinho. De facto, há uma diferença. Mas fica, apesar de tudo, suficiente verdade física nos nossos gestos e é esse o nosso objectivo.

5

– Hoje, vamos passar à segunda parte do exercício que ontem principiámos e prosseguir o nosso trabalho dentro do mesmo espírito – disse-nos o director.

«Desta maneira será mais complicado.»

– Tenho bem a impressão de que será impossível – retorqui eu, subindo para o palco com Maria e Vania.

– Não faz mal – observou Tortsov encorajando-nos. Não lhe dei esta cena a representar pensando que o poderia fazer. Ao propor-lhe uma coisa que está para lá das suas forças, quero somente fazer-lhe tomar consciência dos seus defeitos e mostrar-lhe em que sentido deve trabalhar. Por agora, preocupe-se só com o que está ao seu alcance. Construa um encadeamento de actos físicos que eu possa, realmente, sentir que são autênticos.

«Para começar: é capaz de abandonar o seu trabalho um instante e ir à outra sala onde a sua mulher o chama para ver o bebé tomar banho?»

– Com certeza! – disse eu, levantando-me e dirigindo-me para a porta.

– Oh não – advertiu-me o director fazendo-me parar. – Tenho a impressão que é justamente isso que não sabe executar correctamente. Pretende que não é difícil entrar no palco, abrir uma porta e

sair duma sala. Mas repare na falta de coerência das suas acções. Reflicta no número de pequenos gestos quase imperceptíveis, mas essenciais, que omitiu. Pense no trabalho importante em que estava ocupado antes de deixar a sala: fazer as contas e verificar a caixa. Acha que é lógico abandonar essa tarefa tão depressa e sair como se o tecto lhe fosse cair em cima? E teria você, na vida real, alguma vez pensando em ir ver um recém-nascido, de cigarro aceso na boca? É muito pouco provável que a mãe o deixasse entrar assim. É preciso portanto arranjar um sítio para pôr o cigarro antes de sair. Cada um destes pequenos gestos acessórios não é difícil de executar.

Deixei o cigarro na sala de estar e saí para os bastidores, esperando a minha próxima entrada em cena.

– Bem – disse o director. – Executou, enfim, cada gesto e reuniu-os a todos num só movimento: o de ir para a sala vizinha.

Depois, a minha entrada na sala de estar foi objecto de inúmeras correcções. Mas desta vez por causa da falta de simplicidade e da minha tendência para exagerar os pormenores.

Finalmente, chegámos à passagem dramática mais interessante: quando volto à sala e vejo Vania a queimar o dinheiro para se divertir, rindo estupidamente, como idiota que é.

Vendo ali ocasião para uma demonstração trágica precipitei-me para Vania dando livre curso às minhas paixões e lancei-me numa representação das mais exageradas.

– Alto! – gritou-me o director – enveredou por um mau caminho. Volte atrás e recomece, enquanto ainda se lembra do que fez.

Tudo o que eu tinha de fazer era correr para a chaminé e retirar um pacote de notas em chamas. Mas para isso precisava, primeiro, de afastar o idiota do meu caminho. O director não estava satisfeito com a representação; não podia acreditar que a minha arremetida desordenada pudesse provocar a catástrofe final.

Perguntava a mim mesmo como proceder para justificar um acto duma tal violência.

– Olhe para este pedaço de papel – ordenou-me Tortsov. – Vou chegar-lhe fogo e deitá-lo neste cinzeiro. Volte lá para o fundo, e, logo que veja a chama, precipite-se para tentar retirá-lo.

Mal ele acendeu o papel, precipitei-me com uma tal violência que ia partindo um braço a Vania.

– Repara agora que não há nenhuma semelhança entre o que acaba de fazer e o que nos mostrou antes? Podia ter mesmo provocado um

autêntico acidente, enquanto que há pouco não passou de um exagero.

«Não conclua daqui que lhe estou a recomendar que parta um braço ou se magoe em cena. O que desejava mostrar-lhe era que se esquecera de um facto capital: o dinheiro arde instantaneamente, e, por consequência, se o quer salvar das chamas, é preciso agir depressa. Não o fez e é essa a razão por que a sua acção não era autêntica.»

Depois de alguns instantes de repouso, disse:
«Continuemos!»

– Não há mais nada a fazer nesta passagem? – exclamei.

– Que mais quer fazer? – perguntou Tortsov.
– Retirou do fogo tudo o que pôde, e o resto ardeu.

– Mas o crime?

– Não houve crime – disse ele.

– Quer dizer que ninguém morreu? – perguntei.

– Claro que morreu. Mas para a personagem que você encarna não houve crime. Ficou tão confundido com a perda do dinheiro que nem deu por ter feito cair o idiota na lareira. Se o tivesse visto, não ficaria certamente parado dessa maneira mas correria em seu socorro.

Tínhamos chegado à passagem mais difícil para mim. Devia ficar de pé, imóvel, num estado de «inacção trágica». Não pensava em nada e eu próprio reconhecia que estava a exagerar.

– Lá estão todos os lugares-comuns tradicionais! – disse Tortsov. – Os olhos arregalados de horror, a cabeça entre as mãos, os dedos mergulhados no cabelo, a mão apertada contra o coração. Tudo isso data de há trezentos anos pelo menos.

«Desembarace-se de tudo isso. Suprima essa testa, esse coração, esses cabelos. Mostre-me uma acção, mesmo insignificante, mas que seja verdadeira.»

– Como posso eu mostrar uma acção se devo estar num estado de «inacção trágica?» – perguntei.

– Muito bem. Que acha? – replicou ele. – Pode haver na inacção uma actividade, trágica ou qualquer outra? Se há, em que consiste ela?

Esta acção forçava-me a desfolhar as páginas da memória e a tentar lembrar-me do que se pode fazer num momento de inacção trágica. Tortsov citou-me certas passagens de «A Minha Vida na Arte» e contou-me esta pequena história pessoal:

– Eu tinha de anunciar a uma mulher a morte do marido. Acabei por lhe dar a terrível notícia depois de a ter preparado longa e prudentemente. A pobre mulher ficou sem movimento. Contudo, não havia no seu rosto nada daquela expressão trágica que os actores gostam de exhibir no palco. A ausência de expressão neste rosto imóvel como a morte era precisamente o que impressionava.

Tive de ficar mais de dez minutos calado para não interromper o que se passava nela. Assim que fiz um movimento saiu do seu torpor e perdeu logo os sentidos.

«Muito tempo depois, quando foi assim possível falar-lhe do passado, perguntei-lhe o que se tinha produzido no seu espírito durante esse tempo em que ficara imóvel. Contou-me que se preparava para ir fazer compras para o marido na altura em que soubera a notícia. Agora, que ele estava morto, era inútil sair. Já não valia a pena. E revia no espírito toda a vida de ambos até ao grande ponto de interrogação do presente, que lhe parecia sem solução. Foi nesse momento que perdeu os sentidos.

Não acha que esses dez minutos de «inacção trágica» foram cheios de actividade? Não será acção concentrar toda uma vida num tempo tão curto?»

– Certamente – respondi. – Mas não é uma acção física.

Concordo – disse Tortsov. Mas desconfie das classificações demasiado sumárias. Todo o acto físico comporta um elemento psicológico e todo o acto psicológico um elemento físico.

As cenas seguintes (onde eu saio da estupefacção para tentar reanimar o meu cunhado) mostraram-se mais fáceis de representar do que esta imobilidade cheia de «actividade psicológica.»

– Vamos agora rever tudo o que fizemos nas duas lições precedentes – disse o director.

«Vocês são novos e cheios de impaciência e querem apreender imediatamente toda a verdade interior duma peça ou dum personagem. Mas é impossível dominar o conjunto duma só vez. É preciso dividi-lo e assimilar separadamente cada elemento. Para chegar à verdade essencial de cada elemento e nele poder acreditar é preciso seguir o

mesmo caminho que na escolha das sequências e objectivos. Se não são capazes de acreditar no conjunto duma acção, dividam-na em parcelas cada vez mais pequenas até que ela se lhes torne acessível. É um trabalho importante. Não perderam o vosso tempo aprendendo, comigo e com Rakhmanov, a concentrar a atenção sobre acções físicas elementares. Talvez não acreditem que um actor, aprendendo uma só pequena acção, possa chegar a penetrar dentro da sua personagem e a ter fé na realidade de toda a peça.

Poderia citar-lhes numerosos casos, passados comigo, em que um acidente inesperado se projecta numa representação que se tinha tornado rotineira. Levantar uma cadeira que caiu, apanhar o lenço duma actriz... tudo isso chama necessariamente uma acção, bem curta decerto, mas real por emanar da vida real. Como uma lufada de ar fresco, esta acção real vem refrescar uma representação

tornada mecânica. Pode dar ao actor o tom certo que ele tinha perdido. Pode provocar um impulso interior e imprimir a toda a cena um tom mais verdadeiro.

Mas por outro lado, não podemos sempre entregar-nos ao acaso. É importante que o actor saiba como proceder em circunstâncias ordinárias. Se um acto é demasiado longo para ser inteiramente apreendido, dividam-no. Se um só dos seus aspectos não é suficiente para vos convencer da verdade do vosso gesto, é preciso encontrar outros, até que tenham chegado a uma linha contínua de acções verdadeiras.

Devem adquirir também um *sentido do equilíbrio*.

Eis, em resumo, todo o vosso trabalho. São pequenas verdades, mas importantíssimas.»

– O Verão passado – disse-nos o director – voltei pela primeira vez depois de muitos anos a uma pequena casa de campo onde costumava, em tempos, ir passar as minhas férias. A casa fica a vários quilómetros da estação. Eu conhecia um atalho que atravessava um barranco, passava junto dumas colmeias e contornava o bosque. Eu próprio o tinha traçado nesse tempo, à força de passar por lá.

«Quis este Verão retomar esse caminho mas estava invadido por altas ervas. Por várias vezes fui dar à estrada, que me teria levado na direcção oposta à estação. Tive de voltar atrás e de retomar o atalho. Reconhecia os pontos de referência familiares, uma árvore, um tronco; guiavam-me as velhas recordações que tomavam corpo e me diri-

giam os passos. Finalmente lá encontrei o meu atalho e, ao fim de alguns dias, tinha-se tornado de novo num caminho trilhado.

O que fizemos nas últimas lições assemelha-se à minha história. Ao trabalharmos a cena do di-
nheiro queimado esboçamos uma linha de *acções físicas*.

O nosso caminho está também invadido pelos maus hábitos que, a cada passo, ameaçam extraviar-nos e conduzir-nos à estrada muito repisada da representação mecânica. Para o evitar, devemos construir uma espécie de acções físicas simples e repeti-las até termos assim fixado duma maneira permanente a linha exacta do papel. Vão agora subir ao palco e repetir, em pormenor, as acções físicas que representaram das últimas vezes.

Atenção! Só vos peço acções físicas e uma verdade física. Nada mais!»

Representámos de novo toda a cena.

– Não sentiram nada de novo ao executar sem interrupção toda uma série de acções físicas? Cada um dos vossos actos deve encadear-se com o precedente e formar uma linha ininterrupta de verdade.

«Façam vocês próprios a experiência, retomando várias vezes toda a cena, do princípio ao fim e preocupando-se só com as acções físicas.»

Sentíamos, com efeito, que cada minudência se organizava num todo contínuo. Parecia-nos, a cada nova repetição, que o movimento da acção ganhava em elevação e força.

Notava porém que, cada vez que saía de cena, cometia o mesmo erro. Assim que chegava aos bastidores, à espera da minha nova entrada em cena, deixava de representar e o seguimento lógico das minhas acções encontrava-se assim inter-

rompido. Ora, quer esteja no palco, quer nos bastidores, o actor não deve nunca admitir corte algum na vida do seu personagem. Os vazios assim produzidos vêm-se invadidos por pensamentos e sentimentos que nada têm a ver com o papel.

– Se não têm o hábito de representar para si próprios quando saem de cena – disse o director – tentem ao menos pensar no que faria a personagem respectiva se se encontrasse em circunstâncias análogas. Isso ajudá-los-á a conservarem-se no papel.

Repetimos ainda o exercício várias vezes trazendo-lhe algumas rectificações.

– Sabem agora que conseguiram fixar de maneira durável cada gesto separado numa série contínua que no teatro se chama *linha de comportamento da personagem*. Compõe-se, como vimos, de acções físicas motivadas por um sentido profundo da verdade e pela sinceridade do autor. Esta

vida física do papel representa metade da imagem a criar se bem que não seja essa a mais importante.

7

Repetimos o mesmo exercício e depois o director disse-nos:

– Agora que criaram o *comportamento físico* de cada personagem, podemos começar a tratar da parte mais importante que é a de lhe darmos *uma alma*.

«Na verdade, ela já se esboçou a pouco e pouco em vocês sem que dessem por isso. A prova é a convicção profunda que justificou cada um dos actos físicos que acabaram de executar.

Como aconteceu esta mudança?

Aconteceu naturalmente porque o corpo e a alma estão inseparavelmente ligados. Todo o acto

físico, desde que não seja completamente automático, tem por origem um sentimento. Temos então, em cada papel, um plano interior e um plano exterior, ligados um ao outro pelo mesmo objectivo.»

O director fez-me repetir a cena do dinheiro. Enquanto contava as notas, tomei de súbito consciência da presença de Vania, o irmão idiota e corcunda de minha mulher, e pela primeira vez perguntei a mim próprio por que razão andava ele há tanto tempo a rondar por ali. Nesse momento, senti necessidade duma explicação que pudesse justificar a sua presença.

O director ajudou-me a imaginar esta história: a deformação de Vania era o preço da beleza e da saúde da minha mulher. Eram gémeos e, quando do seu nascimento, foi preciso sacrificar o rapaz para salvar a mãe e a irmã. Conseguiu sobreviver, mas tornou-se corcunda e idiota. É uma sombra

que pesa dolorosamente sobre a família. Esta história modificou completamente a minha atitude para com o idiota. Senti por ele uma sincera ternura e fiquei cheio de remorsos pensando no passado.

Imediatamente, a sua presença tornou-se viva. Por piedade por ele, pus-me a fazer disparates para o divertir caretas enquanto atirava para o fogo os fios coloridos que atavam os pacotes de notas. Vania reagiu bem a estas improvisações. A sua sensibilidade encorajou-me a procurar outras inovações no mesmo sentido. Daqui surgiu uma cena inteiramente nova, alegre e natural, à qual o nosso público reagiu imediatamente. Isto encorajou-nos a continuar. Depois, chegou a altura de passar à sala vizinha. Quem me chamava? A minha mulher? Quem era ela? Outra questão a resolver. Não podia continuar sem saber quem era a minha mulher. Imaginei então uma história muito

sentimental que me levou a compreender como a minha mulher e o meu filho me eram queridos.

Perante toda esta vida nova que acabávamos de inventar, toda a nossa antiga maneira de representar esta cena nos parecia agora bem pobre.

Que alegria, à ideia de ir ver o bebé tomar banho. Desta vez já não foi preciso pensar no cigarro. Tive logo a precaução de o apagar antes de abandonar a sala de estar.

Ao voltar à sala, pensava: é para a minha mulher, para a criança e para o pobre corcunda que trabalho.

O dinheiro destruído tomou então um sentido diferente. Bastou-me só dizer: que faria, se fosse verdade? E fui tomado dum grande pavor à ideia do que se passaria. A opinião pública faria de mim não só um ladrão, mas também o assassino do meu próprio cunhado; e, pior ainda, acusar-me-iam de ter morto o meu filho! Ninguém poderia justificar-

me aos olhos do público. Que ficaria pensando de mim a minha própria mulher?

Todas estas reflexões deixaram-me paralisado, mas numa imobilidade cheia de acção. A cena seguinte, onde eu tento reanimar o morto, desenrolou-se por si, naturalmente.

Este exercício, que já tinha começado a aborrecer-me, fez nascer em mim verdadeiras emoções. A maneira de criar ao mesmo tempo a vida física e espiritual dum personagem pareceu-me excelente. Todo o seu êxito, contudo, dependia mais do *se* mágico e das circunstâncias propostas, que tinham feito em mim nascer este impulso interior, do que da construção dos pormenores físicos. Para quê perder tanto tempo com os objectivos físicos? Não seria mais simples trabalhar directamente a partir dos «*se*» e das circunstâncias propostas?

Falei disso ao director, que concordou comigo.

– Mas com certeza! – disse ele. – Foi exactamente o que propus há um mês, quando começámos este exercício.

– Há um mês, não sabia eu ainda fazer trabalhar bem a minha imaginação – observei.

– E agora que ela está completamente acordada, é-lhe fácil não só inventar histórias mas também vivê-las e acreditar nelas. Como se efectuou esta mudança? Porque, ao princípio, você tentava lançar as sementes da sua imaginação numa terra inculta: gestos falsos, músculos crispados... Como queria fazer nascer daí a verdade? Agora a sua vida física está certa; a fé que nela tem repousa sobre sentimentos conformes à sua natureza. A sua imaginação não trabalha já no vazio nem na «generalidade». Já nada existe de abstracto. As acções físicas reais estão agora ao seu alcance.

«É graças aos meios conscientes que empregamos para criar o aspecto físico do papel que podemos em seguida criar a vida subconsciente da personagem.»

8

O director continuou hoje a falar-nos do seu sistema. Para ilustrar a exposição, estabeleceu numa comparação entre o actor e o viajante.

– No decurso duma grande viagem – começou ele – com certeza já verificaram que os nossos sentimentos mudam com frequência segundo o aspecto da paisagem. Passa-se a mesma coisa no palco. Ao sofrermos as transformações do nosso estado físico descobrimos constantemente em nós um novo estado de espírito, novas condições. Vemos diferentemente o cenário e tudo o que nos rodeia, mesmo o que não passa de imaginário. Como

o viajante, conhecemos outras pessoas e partilhamos as suas vidas.

«É a linha destas acções físicas que guia o actor dum extremo a outro da peça. O caminho está tão bem traçado que ele não pode enganar-se. Não é, porém, o caminho que interessa mas as condições interiores e os acontecimentos profundos desta vida que encontrou na peça. O que ele ama é a beleza e o pitoresco que rodeiam o seu papel e os sentimentos que eles fazem nascer em si.

Como o viajante, o actor pode chegar ao seu destino empregando os meios mais diversos: há aquele que vive verdadeiramente o seu papel, fisicamente; aquele que dele reproduz somente o aspecto exterior; aquele que se esconde por detrás de truques habilidosos como alguém que pretende vender a sua mercadoria; aquele que recita estupidamente o papel; aquele que se serve dele para se fazer valer aos olhos dos seus admiradores...

É o nosso sentido do verdadeiro que, de acordo com a fé que temos nos nossos actos, nos impedirá de nos perdermos numa má direcção.

A questão que depois se apresenta é a seguinte: como traçar este caminho?

Parece à primeira vista que bastaria utilizar as nossas verdadeiras emoções; mas os sentimentos não formam um material assim tão sólido e é por isso que temos de recorrer às *acções físicas*.

Mais importante porém que a própria acção é a sua verdade e a sinceridade do actor. Porque onde existem verdade e convicção só podem nascer verdadeiros sentimentos. Podem verificá-lo; basta executar qualquer acção, acreditando realmente nela, para que instantaneamente apareça um sentimento duma maneira absolutamente natural.

Estes momentos de simples verdade física, por mais curtos que sejam, assumem uma grande importância tanto nas passagens calmas como nos instantes mais dramáticos da peça. Não é preciso ir muito longe para encontrar um exemplo. O que é que o preocupava na segunda parte do seu exercício? Correu para a chaminé e retirou do fogo um pacote de notas. Tentou reanimar o idiota, precipitou-se para salvar a criança que se estava a afogar... Estes simples actos físicos são o quadro no interior do qual se construiu, lógica e naturalmente, a vida física da sua personagem.

Tomemos outro exemplo: que faz *Lady Macbeth* no ponto culminante da sua tragédia? Procura simplesmente fazer desaparecer das mãos uma mancha de sangue.»

Grisha protestou. «Quer-nos convencer que um grande escritor como Shakespeare escreveu

Macbeth para que a sua heroína fizesse o gesto banalíssimo de lavar as mãos?»

– Que decepção, não é verdade? – disse o director com ironia. – Não ter pensado na tragédia! Como pôde ele esquecer a representação do actor, o seu «patético», a sua «inspiração»! E como podemos nós abandonar este tesouro para nos contentarmos com pequenos actos físicos e pequenas verdades!...

«Compreenderão mais tarde que isso é necessário. Hão-de verificar que na vida real as grandes emoções se manifestam frequentemente por um gesto banalíssimo, simples e natural. Espantavovos isso? Com que é que se preocupam o amigo ou a mulher do doente que vai morrer? Com não fazerem barulho à sua volta, seguir as recomendações do médico, tomar-lhe a temperatura, dar-lhe de beber. E todas estas pequenas acções assumem importância em presença da morte.

Ao exprimir um sentimento devem compreender a significação que reveste o menor gesto no interior das «circunstâncias dadas». É por querer verdadeiramente, fisicamente, limpar o sangue das suas mãos que *Lady Macbeth* consegue realizar os seus projectos ambiciosos. Não é por acaso que, ao longo do seu monólogo, esta mancha de sangue lhe volta à memória, ligada, no seu espírito, ao assassinato de Duncan. Este simples gesto comporta um sentido extraordinário. Exprime por si só todo o drama interior que procura assim uma solução.

Por que razão esta relação entre os actos físicos elementares e a vida afectiva é um elemento tão importante da nossa técnica artística?

Um actor lançar-se-á imediatamente em toda a espécie de contorsões, pôr-se-á a torturar o espírito e a forçar os seus sentimentos se lhe disserem que o seu papel é profundamente trágico e cheio de psicologia. Mas dêem-lhe um problema estritamente

físico para resolver, dentro de circunstâncias interessantes e sedutoras, e ele o realizará sem se perder por desvios inúteis.

Se abordarem deste modo a vida afectiva, evitarão toda a violência e o resultado virá naturalmente, intuitivamente.

Há também uma outra razão prática para proceder desta maneira. Para chegar às alturas trágicas, o actor tem de forçar ao máximo a sua natureza criadora. Ora, como poderá ele conseguir-lo se a natureza não responder à vontade? Este estado de intensidade dramática não poderá chegar senão por inspiração e nem sempre poderão vocês facilmente provocá-la. Se o tentam fazer por meios artificiais arriscam-se a perder-se e a cair no teatral, em vez de chegar ao verdadeiro. É o método mais fácil!

Para evitar este erro apoiem-se num objecto tangível, sólido, Quanto mais simples ela for, mais

fácil lhes será apreendê-la e deixar que ela os dirija até ao verdadeiro objectivo, longe da tentação da representação mecânica.

Abordem o momento trágico do papel com os nervos descontraídos, sem crispação nem violência e sobretudo sem pressa. Avancem progressivamente, com lógica, cumprindo correctamente e com convicção o vosso encadeamento de actos físicos. Assim que aperfeiçoarem este meio de chegar aos sentimentos, deixarão de temer estas passagens trágicas porque saberão encará-las com confiança.

A diferença entre a maneira de abordar o drama e de abordar a comédia está unicamente na natureza das circunstâncias propostas que regem os gestos das personagens. Por consequência, se lhes «pedirem tragédia», não pensem em experimentar sentimentos, pensem no que vão *fazer*.»

A lição de hoje convenceu-me absolutamente da eficácia do nosso método psicotécnico. Fiquei mesmo profundamente impressionado ao verificar a maneira como ele operava. O director mandou Dacha representar a cena da criança abandonada do *Brand*. Uma rapariga chega a casa e descobre à entrada da porta uma criança abandonada. Fica, primeiro, profundamente surpreendida, depois decide adoptá-la. Mas a pobre criança, já doente, morre nos seus braços.

Dacha é sempre atraída pelas cenas onde entram crianças. Contaram-me confidencialmente que lhe morreu um filho há pouco tempo.

Hoje, ao vê-la representar, não pude duvidar um momento da veracidade dessa história. Durante toda a cena corriam-lhe as lágrimas pela cara abaixo e o bocado de madeira que apertava com

ternura contra o peito tornou-se para nós uma criança verdadeira, que se sentia viver debaixo dos trapos que a envolviam. Quando chegou o momento da morte da criança, o director mandou-a parar, temendo as consequências que podia ter para Dacha uma tal emoção. Todos nós tínhamos lágrimas nos olhos.

Para quê lançarmo-nos na análise da vida da personagem, dos objectivos, das acções físicas, quando o rosto de Dacha reflectia toda a vida?

– Estão a ver quanto pode a inspiração – disse Tortsov, encantado. – Nenhuma necessidade de técnica. Tudo se passa naturalmente, segundo as leis naturais – que são as da nossa arte. Mas este fenómeno pode não suceder todos os dias, e então...

– Oh, mas claro que sucede – exclamou Dacha. E como se tivesse tido subitamente medo de que a inspiração a abandonasse, repetiu toda a

cena que acabara de representar. Tortsov quis ainda interrompê-la, para lhe poupar os nervos tão frágeis, mas foi ela própria que parou, incapaz de ir mais longe.

– Que vai fazer então? – perguntou Tortsov. – Bem sabe que o director que a contratar há-de exigir que represente não só a primeira, mas todas as representações com a mesma verdade. De outro modo será um fracasso.

– Basta que eu sinta o meu papel para que o represente bem disse – Dacha.

– Se estou a compreender, pretende ir directamente aos sentimentos. Está muito bem, mas seria maravilhoso se existisse um sistema que permitisse fixar os sentimentos e reencontrá-los duma forma permanente. Mas, pelo contrário, eles escorregam entre os dedos como gotas de água. Terá de descobrir, quer queira quer não, um meio mais

satisfatório de fazer nascer sentimentos duradouros.

Mas a fanática Dacha recusou-se obstinadamente a empregar os meios físicos. Usou de todos os processos possíveis: as sequências curtas, os objectivos interiores, as circunstâncias imaginárias. Nenhum a satisfazia. Para onde quer que se voltasse (e apesar de tentar por todos os meios evitá-lo), acabava por se ver obrigada a aceitar o único método que lhe propunha Tortsov: o das acções físicas. Só então conseguiu encontrar de novo os gestos que tinha realizado da primeira vez, intuitivamente e duma maneira tão convincente.

Então, representou bem, com verdade e com convicção; mas não se podia comparar com a sua primeira representação!

O director disse-lhe:

– Representou maravilhosamente, mas não foi a mesma cena. O seu objectivo não era o mesmo. Pedi-lhe para me mostrar uma criança verdadeira; mostrou-me um bocado de pau envolvido num trapo. Todos os seus gestos estavam condicionados a esse objecto inerte. Pegava-lhe com bastante cuidado; mas uma verdadeira criança reclamaria uma quantidade de pequenas atenções que esqueceu completamente desta vez. Da primeira vez, antes de o vestir, acariciou-lhe os bracinhos e as pernas, sentia-o realmente, beijava-o com ternura, sorria-lhe através das lágrimas. Era sinceramente comovente. Mas desta vez omitiu todos os pormenores importantes, o que é normal: um bocado de pau não tem pernas nem braços.

«Tente corrigir esses erros e retome a cena mas com um *bebé* e não um *pedaço de pau*.»

Depois de bastantes esforços, Dacha conseguiu repetir conscientemente o que já tinha inconscientemente realizado. Logo que acreditou na realidade da criança as lágrimas vieram-lhe naturalmente. Quando acabou, o director felicitou-a dizendo-lhe que o seu trabalho tinha sido um excelente exemplo de tudo aquilo que acabava de nos ensinar. Quanto a mim, que não ficara muito satisfeito com a representação, pretendia, que Dacha não nos tinha convencido desta segunda vez.

– Pouco importa – disse Tortsov. – O terreno está preparado e os sentimentos começam a surgir. Desde que a imaginação lhes forneça um meio de se exprimirem plenamente, poderão comover o público.

«Sem querer ferir a delicada sensibilidade de Dacha, suponham que ela própria teve um bebé encantador, que adorava apaixonadamente e que,

de súbito, tinha morrido só com alguns meses de idade. Nada no mundo a pode consolar. Mas o destino compadece-se dela e eis que encontra um dia, à sua porta, uma criança ainda mais bela do que o seu filho.»

O tiro acertou em cheio. Mal o director acabou de dizer estas palavras, Dacha rompeu a soluçar apertando contra si o bocado de pau com uma paixão infinitamente mais intensa do que da primeira vez.

Corri para Tortsov e expliquei-lhe que tinha involuntariamente feito alusão à própria história de Dacha. Ele ficou horrorizado e quis logo subir ao palco para a fazer parar, mas de tal modo estava fascinado pela sua representação que não pôde resolver-se a interrompê-la.

Acabada a lição, fui ter com Tortsov para lhe falar. «Não é verdade, disse-lhe, que desta vez Dacha reviveu a sua própria história no palco? Neste

caso, como atribuir-se o seu êxito à técnica ou à arte? Não terá sido simplesmente uma coincidência?»

– Diga-me primeiro se a primeira representação era arte – replicou Tortsov.

– Claro que sim.

– Porquê?

– Porque, intuitivamente, ela reconheceu a sua própria história e ficou comovida por ela.

– Então a diferença provém do facto de eu lhe ter proposto um novo «se» em vez de a deixar descobri-lo por si? Não vejo em que é que a minha intervenção pôde alterar a natureza dos seus sentimentos. O que é importante é que esses sentimentos existiam já no actor e que, graças a uma excitação exterior, ressurgiram na sua memória. Por isso ela não pôde deixar de acreditar neles totalmente.

– Estou de acordo nesse ponto – continuei – mas continuo a pretender que, para Dacha, estes sentimentos não foram provocados por intermédio duma acção física mas pela história que lhe propôs.

– Nunca disse o contrário – replicou Tortsov.

– Com efeito, tudo depende das circunstâncias imaginárias. Mas é preciso saber quando se deve fazê-las intervir. Pergunte a Dacha se, feita mais cedo, a minha proposta a teria impressionado. Tenho a certeza que se lhe tivesse dito da segunda vez que o bocado de pau enrolado num trapo era o seu próprio filho não teria feito senão feri-la. Teria certamente chorado por causa da coincidência entre a minha história e a sua vida, mas estas lágrimas não são aquelas que o seu papel reclama, onde, ao contrário, a dor é substituída pela alegria de encontrar uma criança.

«Creio mesmo que Dacha teria sentido repulsa pelo bocado de madeira. As lágrimas ter-lhe-iam chegado naturalmente, mas teriam sido provocadas não pelo objecto que tinha entre os braços, mas sim pela lembrança do seu filho. Não era isso que se pedia nem foi isso, de resto, o que se passou da primeira vez. Só depois de ter de novo imaginado o seu filho conseguiu reencontrar as lágrimas que lhe tinham vindo tão naturalmente da primeira vez.

Escolhi por acaso aquele momento para apresentar a minha sugestão, que aconteceu coincidir com as suas recordações mais dolorosas e provocar uma representação profundamente comovedora.»

Eu queria elucidar um ponto ainda com respeito a Dacha.

– Mas não estava ela, nesta última cena, num verdadeiro estado de alucinação?

– Claro que não – disse o director. – Ela não acreditou na transformação do bocado de madeira na criança mas achou possível esta história que, a acontecer, transformaria a sua vida. Acreditou em todas as circunstâncias que a envolviam, nos seus próprios gestos, no seu amor maternal.

«Está pois a ver a importância deste sistema não só para a criação dum papel, mas também para o actor que quer reviver um papel já criado. Ele dá-lhe o meio de fazer ressurgir em si sentimentos já conhecidos. Sem esta possibilidade, os momentos de inspiração ficariam perdidos para sempre.»

10

Passámos a lição de hoje a verificar o nosso *sentido do verdadeiro*. O director começou por Grisha e pediu-lhe para representar o que quisesse. Como de costume, ele escolheu Sonia para

contracenar com ele. Quando acabaram a cena o director disse-lhes: «Deram-nos um exemplo admirável e excelente duma técnica muito hábil, unicamente ligada à perfeição exterior do papel.

Não posso porém aprová-los porque a arte é para mim algo de natural, de fundamentalmente criador, capaz de fazer viver um papel.

Essa aparência de verdade ajuda-os a representar imagens e paixões. A minha verdade ajuda-me a criar verdadeiramente as imagens e a acordar em mim verdadeiras paixões. Há entre nós tanta diferença como entre *parecer* e *ser*. Eu procuro a verdade; vocês contentam-se com a sua *aparência*. Eu procuro a convicção; vocês contam com a confiança dos espectadores, que têm a certeza que vocês vão executar maravilhosamente todos os «truques». Confiam cegamente em vocês como um bom acrobata. Não são perante vocês senão

simples curiosos. Para mim, o público é a testemunha e mesmo o cúmplice involuntário do meu trabalho. Encontra-se intimamente ligado à vida do palco e acredita nela.»

À guisa de discussão, Grisha contentou-se em citar, num tom mordaz, esta frase de Puchkine:

– Mais vale um milhar de pequenas verdades do que as invenções que elevam o homem acima de si mesmo.

– Estou de acordo consigo e com Puchkine – disse Tortsov – porque ele fala de invenções em que podemos acreditar. É a nossa fé nessas invenções que nos eleva. Isso só vem confirmar a teoria de que, no palco, *tudo, na vida imaginária do actor, deve ser real*. E isso, foi coisa que não senti na vossa representação.

Depois criticou minuciosamente toda a cena, como tinha feito comigo no exercício do dinheiro

queimado. Mas subitamente Grisha parou de representar. Estava rubro de cólera, tremiam-lhe os lábios e as mãos. Tentou conter-se, mas acabou por explodir:

– Há meses que passamos a vida a mudar cadeiras, a fechar portas e a aprender a acender o lume! Isso não é arte. O teatro não é um circo. Aí, ao menos, os actos físicos têm a sua importância para agarrar um trapézio em voo ou saltar para cima dum cavalo. A vida do acrobata depende disso. Mas não conseguirá fazer-me acreditar que os maiores escritores do mundo escreveram obras-primas só para que os seus heróis se entregassem a exercícios físicos. A arte deve ser livre! Não a feche dentro de pequenas verdades físicas. Nós precisamos de espaço. E o senhor faz-nos ras-tejar pelo chão como baratas!

Seguiu-se um silêncio. Depois, o director disse:

– Não esperava de si esses protestos, Grisha. Até agora considerava-o um actor dotado duma técnica seguríssima e de repente descubro que só pensa em voar. Mas o que paralisa as suas asas são as convenções exteriores e as mentiras. A sua imaginação e os seus sentimentos, que deviam fazê-lo elevar-se, parecem ao contrário amarrá-lo à sala.

«A menos que seja de súbito impelido por uma tempestade de inspiração, sentirá ainda mais do que os seus camaradas a necessidade de todo este trabalho de base, deste trabalho «no chão» que nós fazemos. É contudo isto que parece temer, e despreza estes exercícios como se eles fossem degradantes para o actor.

Mas, antes de poder executar esses graciosos voos que encantarão a sala, a bailarina tem de suar, extenuada, na barra, todos os dias. O cantor

passa as manhãs a treinar a voz, a aguentar as notas, a desenvolver o diafragma... Nenhum artista pode escapar à obrigação de se submeter a exercícios regulares a fim de conservar em boa forma o aparelho físico. Porque há-de você ser uma excepção? No momento em que tentamos criar os mais íntimos laços entre as nossas duas naturezas, natural e espiritual, você tenta desembaraçar-se a todo o preço do aspecto físico do trabalho. Mas a natureza não lhe deu o que deseja: uma vida interior apaixonada. Em seu lugar, dotou-o da faculdade física de fazer valer o seu talento.

Quando um verdadeiro artista fala de arte, fá-lo em termos simples e compreensíveis. Não se põe a falar de paixão e exaltação. Pense nisso e fique também sabendo que pode tornar-se um excelente actor em certos papéis, e um artista válido.»

Depois, foi a vez de Sonia. Fiquei surpreso por a ver executar maravilhosamente todos os exercícios. O director felicitou-a, depois deu-lhe um corta-papel e propôs-lhe que se apunhasse com ele. Sentindo que havia tragédia no ar, ela excitou-se e exagerou a tal ponto que rompemos todos a rir.

O director disse-lhe:

– Na cena cómica compôs-nos uma história encantadora e fiquei convencido pela sua representação. Mas na parte dramática o tom era completamente falso. O seu sentido do verdadeiro é limitado a um género só. É sensível ao cómico mas não formado para o trágico. Devia, e Grisha também, descobrir qual o seu emprego no teatro. É extremamente importante para um actor descobrir a que é que corresponde o seu tipo particular.

Hoje foi a vez de Vania. Representou a cena do dinheiro, comigo e Maria. Nunca, como hoje, tinha representado tão bem a primeira parte. Espanto-me pelo seu sentido do equilíbrio. Mais uma vez fiquei convencido do seu real talento.

O director felicitou-o, mas acrescentou:

– Porque é que exagerou tanto o realismo da cena da morte? Havia de tudo: convulsões, estertores, grunhidos, caretas horríveis, paralisia... Parece comprazer-se com um naturalismo gratuito.

Na *Ascensão de Joaninha*, de Hauptmann, por exemplo, o naturalismo está no seu devido lugar. É destinado a pôr em relevo o tema fundamentalmente espiritual da peça. Aí é aceitável porque tem um fim preciso. De outro modo é inútil arrastarmos pelo palco realidades que melhor seria deixar de lado.

«Daqui se deduz que se não pode levar à cena qualquer forma de verdade. O que nos é preciso é *a verdade transformada pela imaginação criadora no seu equivalente poético.*»

– Que quer dizer exactamente? – disse Grisha com azedume.

– Não me vou abalançar a uma definição – esclareceu o director. – Deixo isso aos académicos. *Tudo o que posso fazer é ajudá-los a compreender o que é. Só para isso será precisa muita paciência; consagrar-lhes-ei todo o curso seguinte. Ou, para ser mais exacto, há-de impor-se a vós próprios por si quando tivermos estudado todo o nosso sistema e aprendido a transformar as pequenas realidades vulgares de todos os dias em diamantes de verdade artística.* Isso não acontece dum dia para o outro. É preciso aprender a reter o essencial e a rejeitar o supérfluo, a descobrir uma expressão ou uma forma artística que convenha ao

teatro. Pedindo auxílio à vossa intuição, ao vosso talento e ao vosso gosto, obtereis um resultado satisfatório.»

Chegou então a vez de Maria. Interpretou a cena da criança encontrada, do *Brand*, que Dacha tinha representado. A sua interpretação foi bela, mas muito diferente.

Ao princípio, manifestou uma sinceridade extraordinária na sua alegria de encontrar a criança. Dir-se-ia que brincava com um bebé. Dançava, vestia-o, despia-o, beijava-o, acariciava-o, esquecendo completamente que não passava dum bocado de pau. Depois, de súbito, o bebé ficou imóvel. Ela olhou-o fixamente durante um bocado, tentando compreender o que se passava. A sua expressão transformou-se. A surpresa deu lugar ao terror, concentrou-se e, a pouco e pouco, foi-se afastando do bebé. Depois ficou imóvel, como suspensa da sua tragédia. Foi tudo; mas que fé,

que juventude, que feminilidade, que verdadeiro drama na sua representação! Que delicada sensibilidade neste primeiro encontro com a morte!

– Cada pormenor foi artisticamente verdadeiro – disse-lhe o director com entusiasmo. – Cada elemento foi cuidadosamente tirado da vida real, e o conjunto convincente. Nada tomou «em grosso» mas escolheu justamente aquilo que era necessário à sua representação. Sabe reconhecer o que é belo e justo e tem o sentido do equilíbrio. São duas qualidades importantes.

Estávamos espantados com uma actriz tão jovem e sem experiência poder oferecer um espectáculo tão perfeito. Tortsov disse-nos:

– Isto resulta sobretudo dum talento natural, mas mais especialmente ainda dum sentido do verdadeiro excepcionalmente vivo.

No fim da lição, resumiu o que tínhamos aprendido:

– Disse-lhes tudo o que pude do *sentido do verdadeiro e do falso e da convicção do actor*. A questão que agora se põe é a de saber como desenvolver e aproveitar este maravilhoso dom da natureza.

«Terão ocasiões para isso a cada passo, no trabalho, em casa, no palco, nos ensaios ou em público. O sentido do verdadeiro deve impregnar e dirigir tudo o que o actor faz. Cada um dos vossos exercícios, seja físico ou espiritual, deve visar esse objectivo.

Cada um dos vossos gestos deverá tender a desenvolver e a fortificar o vosso sentido do verdadeiro. É uma tarefa difícil, porque é muito mais fácil mentir em cena. Será preciso ter muita atenção e concentração.

Evitai tudo o que está acima das vossas forças e, sobretudo, tudo o que vai contra a natureza, a lógica e o senso comum! Daí nasce a violência, o

exagero e as mentiras. Se eles ganharem terreno, o sentido do verdadeiro será atingido. Arrancai impiedosamente vós mesmos toda a tendência para o exagero e para a representação mecânica.

Hão-de compreender então porque me ouvem dizer durante os ensaios: cortem noventa por cento!»

IX

A MEMORIA AFECTIVA

1

Fizemos hoje novamente o exercício do louco¹⁰. Não o fazíamos há muito tempo e representámos com uma aplicação dez vezes maior, porque todos sabíamos agora *o que* era preciso fazer, e *como* o fazer. Estávamos de tal maneira seguros de nós próprios, que tentámos ser um pouco originais. No momento em que Vania nos assusta bruscamente, desatámos todos a fugir

¹⁰ Capítulo III, lição 3.

como de costume. Mas desta vez estávamos preparados e a nossa fuga foi mais bem organizada. O efeito não pôde pois deixar de ser melhor.

Retomei exactamente os mesmos movimentos da primeira vez mas, em lugar dum cinzeiro, agarrei num livro, antes de me ir esconder debaixo da mesa. Os outros fizeram mais ou menos a mesma coisa. Da primeira vez, Sónia havia havido choque com Dacha e a almofada em que pegava tinha-lhe escapado das mãos; desta vez, deixou-a cair voluntariamente para poder apanhá-la.

Mas qual não foi a nossa surpresa ao ouvirmos as reflexões de Tortsov e Rakhmanov! Das outras vezes a nossa representação fora directa, sincera, nova, verdadeira... hoje, tinha sido fabricada, falsa, sem convicção. Não esperávamos uma crítica assim. Julgávamos ter realmente sentido o que fizéramos.

– Claro que sentiam qualquer coisa, senão não seriam seres vivos – disse-nos o director. – A questão é saber o que sentiam. Vamos tentar tirar isso a claro, comparando o que fizeram antes com o que acabam de fazer.

«Não há dúvida alguma que encontraram com uma precisão espantosa a mesma encenação e marcação, os gestos, o encadeamento de acções, todos os pequenos pormenores, como se os tivessem fotografado. O que prova que têm uma memória admiravelmente exacta para tudo o que diz respeito ao lado material da peça.

Mas que importância terá isso? O que interessa ao espectador não é tanto os movimentos, mas o que se passa em vocês. É a vossa vida interior, adaptada ao papel, que deve animar a peça. Foi isso o que esqueceram. Toda a exteriorização é convencional e sem interesse se não tiver uma

razão interior. É nisso que as vossas duas interpretações diferem. Quando lhes propus, da primeira vez, a história do louco, todos vocês se concentraram no problema da segurança pessoal e foi somente depois disso que começaram a representar. É o processo normal e lógico: a experiência interior vem em primeiro lugar, depois reveste uma forma exterior. Hoje, estavam tão obcecados com a representação que não pensaram senão no aspecto exterior do exercício. Da primeira vez, tudo se passou num silêncio de morte. Hoje, a vossa excitação chegava a ser cómica. Andavam todos atarantados à procura dos acessórios: Sónia com a sua almofada, Vania com o quebra-luz, Kostia com um livro...»

– O contra-regra tinha-se esquecido do cinzeiro – disse eu.

– Acha que o cinzeiro lá estava *de propósito* da primeira vez? Porventura sabiam antecipadamente que Vania ia soltar um rugido e meter-lhes medo? – perguntou o director com ironia. – Que estranho! Como pôde você prever hoje que ia ter necessidade dum livro? Devia ter pegado nele sem pensar nisso, por acaso. Um outro aspecto: antes, conservavam os olhos fixos na porta por detrás da qual «se encontrava» o louco. Hoje estavam conscientes da nossa presença. Queriam saber que impressão nos faria a representação. Em vez de tentarem proteger-se do louco, procuravam exhibir-se para nós. Da primeira vez, foram impelidos pela intuição e pelos sentimentos. Mas agora repetiram tudo mecanicamente; em vez de reviverem, de recriarem, simplesmente «reproduziram».

«Fizeram exactamente o mesmo que aquele rapaz que veio ter um dia com V. V. Samoilov

para lhe perguntar se tinha qualidades para ser actor.

– Faça de novo o que fez – disse-lhe Samoilov. – Saia e venha dizer-me o que acaba de me pedir».

«O rapaz voltou e repetiu o que dissera, mas foi incapaz de «reviver» os mesmos sentimentos.

Mas nem esta comparação nem o fracasso de hoje devem desmoralizá-los. Isto faz parte do programa e vou explicar-lhes porquê. O *imprevisto* é, por vezes, um excelente meio para provocar o trabalho criador. Foi isso que vos ajudou da primeira vez. Mas hoje esse efeito estava gasto, vocês sabiam já o que ia passar-se, tudo vos era familiar, e os vossos gestos estavam previstos. Nestas condições, acharam inútil recriarem de novo toda a cena e deixarem-se guiar pelas vossas emoções – não foi? Uma forma exterior já pronta é uma tentação para um actor! Não é de admirar que vocês, que

estão ainda no começo, o tenham logo sentido e dado prova, imediatamente, duma excelente memória dos factos. Quanto à *memória afectiva*, não encontrei o mínimo vestígio dela.»

Pedimos-lhe para nos explicar este novo termo.

– A melhor explicação que vos posso dar é contar-lhes uma história. Era assim que Ribot¹¹ definia esta forma de memória, que foi o primeiro a caracterizar.

«Dois homens foram surpreendidos pela maré e encontraram-se sobre um rochedo, cercado pelo mar. Mais tarde, porém, foram salvos e alguém lhes perguntou quais tinham sido as suas impressões. O primeiro lembrava-se exactamente de cada um dos seus *gestos*, por onde tinha passado, as rochas que tinham escalado, etc. O outro, não

¹¹ Filósofo francês (1839-1916), autor de vários estudos sobre psicologia experimental.

tinha nenhuma lembrança do lugar; em contrapartida lembrava-se de todos os *sentimentos* experimentados: *prazer, apreensão, medo, esperança, dúvida*, e, enfim, *pânico*.

Foi isto o que se passou da primeira vez que representaram a cena do louco. Estou ainda a vê-los colados ao solo, apavorados, tentando encontrar o caminho, com toda a atenção fixada na porta. E, adaptados à situação, com que excitação e convicção se puseram a representar!

Mas para conseguir fazer o que fez o segundo homem na história de Ribot, reviver todos os sentimentos que experimentaram ao princípio e representar naturalmente, sem ter que fazer um esforço voluntário, ter-lhe-ia sido preciso *uma memória afectiva excepcional*.

Isso infelizmente poucas vezes acontece. Sou portanto obrigado a ser mais modesto nas minhas exigências. Permito que, ao princípio, se deixem

guiar pelo aspecto exterior da representação, mas isso deve em seguida levá-los a encontrar os sentimentos que, por sua vez, os guiarão. Se o conseguirem é porque a vossa memória afectiva, sem ser excepcional, é simplesmente boa.

Posso ainda reduzir as minhas exigências e pedir-lhes para não representarem senão o aspecto físico do papel, mesmo que ele não lhes evoque nenhum sentimento e os não leve a considerar as circunstâncias propostas com um olhar novo. Mas façam ao menos intervir a psicotécnica para que apareçam novos elementos imaginários capazes de acordar os vossos sentimentos.

Se o conseguirem é porque existem em vocês alguns traços de memória afectiva. Mas hoje, não o provaram absolutamente nada.»

– Quer dizer com isso que não temos nenhuma memória afectiva? – perguntei.

– Absolutamente nenhuma – respondeu tranquilamente Tortsov. – Examinaremos isso da próxima vez.

2

O director hoje quis verificar a nossa memória afectiva. Começou por mim: «Contou-me um dia ter visto Moskvine¹², durante uma «tournée», há seis anos – disse ele – e que isso o impressionou profundamente. A recordação desse acontecimento é suficientemente viva para que o simples facto de pensar nela desperte em si a onda de entusiasmo que sentiu durante o espectáculo?»

¹² Actor russo contemporâneo. Depois da morte de Stanislavski, foi ele o director do Teatro de Arte de Moscovo.

– Os meus sentimentos talvez já não sejam hoje tão vivos, mas, apesar disso, lembro-me dele com emoção.

– Essa recordação é suficientemente forte para lhe fazer bater o coração?

– Se me abandonar inteiramente a ela, é muito provável.

– E o que sente, moral ou fisicamente quando pensa na morte trágica daquele amigo de quem me falou uma vez?

– Tento esquecer essa lembrança. Torna-me demasiado infeliz.

– É a esse género de memória, capaz de fazer reviver em si os sentimentos que experimentou outrora ao ver Moskvine representar, ou a morte do seu amigo, que se chama *memória afectiva*. Assim como a memória visual pode reconstruir imagens mentais a partir de coisas visíveis, a memória afectiva pode ressuscitar sentimentos que

se julgavam esquecidos até ao dia em que, por acaso, um pensamento ou um objecto os faz subitamente surgir de novo com mais ou menos intensidade.

«Visto ser ainda capaz de corar ou empalidecer à lembrança dum certo acontecimento e mesmo de temer um certo número de recordações dolorosas, posso deduzir, desde já, que tem com certeza memória afectiva. Mas não está suficientemente desenvolvida para conseguir combater sozinha contra essa falsa emoção que emprega no palco.»

Tortsov explico-nos em seguida a diferença entre a memória sensorial, que se baseia nas sensações, e a memória afectiva. Disse que, dum ponto de vista prático, e se bem que isso não corresponda à realidade científica, as mencionará frequentemente como se estivessem em dois planos paralelos.

Um aluno perguntou-lhe em que medida um actor faz apelo às suas recordações sensoriais e qual dos cinco sentidos é o mais importante.

– Tomemo-los cada um por sua vez – respondeu Tortsov.

«De todos os sentidos o mais apurado é o da vista e depois o do ouvido. É através deles que recebemos mais directamente as impressões do exterior.

Alguns pintores são dotados dum sentido visual de tal ordem que são capazes de fazer de memória o retrato duma pessoa que não vêem há muito tempo. Alguns músicos podem transcrever inteiramente de memória uma sinfonia que só ouviram uma vez. Os actores possuem a mesma faculdade de poder fixar na memória impressões visuais e auditivas que poderão utilizar mais tarde: um rosto, uma expressão, uma silhueta, uma

forma de andar, maneiras, gestos, uma voz, inflexões...

Além disso, certas pessoas, sobretudo os actores, são capazes não só de evocar, de reproduzir recordações reais, mas ainda de fazer a mesma coisa com recordações imaginárias. Alguns apoiam-se na sua memória visual, outros na auditiva – para provocar uma impressão.»

– E os outros sentidos – perguntou um aluno –, são utilizáveis?

– Claro – disse Tortsov. – Lembram-se da primeira cena de *Ivanov*, de Tchekov, onde os três compadres se empanturraram? E como fariam vocês para desfalecer de gula perante o maravilhoso guisado de papelão preparado – e com que arte! – pela «Locandiera» de Goldoni? A água deve vir-lhes à boca, e a nós também. Se não procurarem evocar a lembrança do vosso prato preferido, só

conseguirão uma representação forçada e não chegarão a sentir um prazer autêntico.

– E o sentido do tacto? – perguntei eu.

– No *Édipo*, por exemplo, quando o rei cego reconhece os filhos.

«Nenhuma técnica, mesmo a mais aperfeiçoada, pode rivalizar com a Natureza. Tenho visto muitos actores, de escolas e países diferentes, todos muito célebres pela sua técnica; mas nenhum atingiu aquela altura à qual só pode pretender a intuição artística, quando guiada pela natureza. Não se deve perder de vista o facto de que muitos elementos da nossa natureza tão complexa são-nos totalmente desconhecidos e escapam ao domínio da nossa vontade. Só a natureza tem acesso a eles. Se não procurarmos a sua ajuda, será preciso contentarmo-nos com um domínio imperfeito do nosso aparelho criador.

Quato ao tacto, ao gosto e ao cheiro, o seu papel é simplesmente acessório e só serve, por vezes, para auxiliar a nossa memória afectiva...»

3

Na ausência de Tortsov – em *tournée* – continuámos somente os cursos de dança, ginástica, esgrima, colocação de voz e dicção. Mas, entretanto, aconteceu-me uma coisa importante, que me esclareceu prodigiosamente sobre o que estávamos a estudar: a memória afectiva.

Voltava para casa com Paul, quando demos com um ajuntamento. Aproximei-me e vi o mais horrível dos espectáculos: Um velho, miseravelmente vestido, estava caído no chão, com o queixo esmagado e os dois braços arrancados. O seu rosto era horrível de ver; alguns dentes amarelos pendiam do bigode ensanguentado. O condutor do

elétrico que o havia atropelado estava a fazer manobras para provar que o veículo estava avariado e que ele não tinha sido responsável do acidente. Um homem de bata branca, com um sobretudo pelos ombros, estava debruçado sobre o velho e limpava-lhe a cara. Era o farmacêutico do bairro. Não muito longe, brincavam crianças. Uma delas levantou do chão um osso e, não sabendo que fazer dele, atirou-o para um caixote do lixo. Havia uma mulher a chorar, mas o rosto dos basbaques olhava aquilo com indiferença e curiosidade.

Esta desgraça causou-me uma profunda impressão. Que contraste entre esta cena horrível a meus pés e, lá em cima, o céu azul, puro, sem nuvens! Entrei em casa horrorizado e levei tempo a recompor-me. Acordei de noite com a lembrança desta cena em frente dos meus olhos, mais horrível ainda do que a realidade. Talvez fosse porque de noite tudo parece mais terrível, mas atribuí-o

ao facto da memória afectiva intensificar as impressões.

Voltando ao lugar do acidente, parei voluntariamente para recordar o que se passara. Todos os vestígios tinham desaparecido. Havia, simplesmente, um homem a menos no mundo... Uma pequena pensão seria dada à família e o sentido da justiça salvaguardado desse modo... Tudo estava pois em ordem. Contudo – quem sabe? – A mulher e os filhos talvez estivessem a morrer de fome.

À medida que pensava nisso parecia-me que a lembrança do drama se transformava. Ao princípio, nada mais tinha visto do que pequenos aspectos: o queixo esmagado, os braços arrancados, as crianças brincando no charco de sangue. Agora, emocionava-me duma maneira diferente. Esta lembrança enchia-me não só de horror, mas de indignação contra a crueldade, a injustiça e a indiferença dos homens.

Há uma semana que isso aconteceu. Tomei a mesma rua ao ir para a escola e parei alguns minutos a pensar neste caso. Esta neve branca, como no dia trágico, era a vida; e esta forma negra que eu via, estendida a meus pés, a morte. Este sol, este céu azul, a eternidade... A recordação aumentara. A imagem tinha tomado a forma símbolo.

4

Acabo de descobrir por acaso que, por um fenómeno estranho, é o eléctrico que ocupa agora o centro do meu pensamento; não o do drama, mas um outro – que se liga a um facto muito mais antigo. No Outono passado, uma noite tomei o último eléctrico para voltar para casa. Vinha dum dos bairros pobres da cidade. Quando atravessava um local deserto, o veículo descarrilou e foi necessário o esforço de todos os passageiros para o

colocarem nos carris. Nessa altura parecia-me enorme e nós anões ao pé dele!

Por que razão a lembrança antiga me tinha impressionado mais do que a recente? Depois, descobri outra coisa ainda: quando tentei pensar no velho estendido na calçada, com o farmacêutico inclinado sobre ele, apercebi-me de que vinha ao meu espírito uma outra recordação. Há muito tempo já, encontrei um dia um italiano que, debruçado sobre um macaquinho morto em cima do passeio, chorava tentando meter-lhe na boca um bocado de casca de laranja. Parece que esta cena me tinha tocado mais do que a morte do velho. Estava sem dúvida muito mais ancorada na minha memória. Creio que se me fosse preciso representar no teatro a cena do acidente, seria na recordação do italiano e do seu macaco morto, mais do que no próprio acidente, que eu deveria procurar

auxílio para fazer renascer a minha emoção.
Como serão possíveis estas coisas?

5

Recomeçaram as lições com o director. Con-tei-lhe a história do acidente e a evolução das mi-nhas recordações. Felicitou-me, primeiro, pelo meu espírito de observação, depois disse-me:

– É um excelente exemplo do que se passa em nós. Todos fomos testemunhas já de vários aci-dentes. Guardamos a lembrança daquilo que mais nos impressionou. Os outros pormenores apaga-ram-se. Libertaram-se dessas recordações ele-mentos comuns, que formam uma espécie de sín-tese da recordação, mais intensa, mais profunda, mais vasta. O que fica é por isso mais puro, mais condensado, mais consistente e exacto do que o próprio acontecimento.

«O tempo é um artista maravilhoso. Escolhe as recordações, depura-as e tudo transforma em poesia, até os aspectos mais penosos e mais realistas.»

– E contudo os grandes poetas e artistas inspiram-se na natureza.

– De acordo. Mas não a reproduzem tal e qual. O material que ela lhes traz é filtrado através da sua própria personalidade e completada por elementos vivos tirados de recordações afectivas.

«Shakespeare colhia com frequência a imagem dos seus heróis e traidores (como Iago, por exemplo) noutros autores. Mas acrescentando-lhes os seus próprios sentimentos fazia deles personagens vivas. O tempo tinha, assim, depurado e poetizado as suas impressões, de tal forma que elas haviam-se tornado um maravilhoso instrumento de criação.»

– Não admira – respondeu ele. – Não deve esperar que as suas recordações se arrumem por si. A sua memória não é uma biblioteca.

«Imagina o que ela é? Suponha uma centena de casas; em cada casa uma dúzia de salas; em cada sala numerosos armários; em cada armário prateleiras; em cima de cada prateleira caixas e, não se sabe onde, numa delas, uma pequenina pérola. Se é relativamente fácil encontrar a casa, a sala, o armário e a prateleira, é muito mais difícil encontrar a caixa que contém a pérola. E mesmo assim, que olhar tão subtil saberá descobrir esta pequena pérola que um instante brilhou e depois desapareceu? Só por sorte.

É o que se passa nos arquivos da memória. Como encontrar o sentimento que atravessou o seu espírito, rápido como uma estrela cadente? Se ficou à superfície e pode encontrá-lo, agradeça ao

Céu. Mas não espere achar sempre a mesma impressão. Amanhã pode aparecer no seu lugar uma outra completamente diferente. Saiba contentar-se com isso e não peça mais. Se aprender a receber estas recordações no momento em que reaparecem, as suas novas recordações, à medida que se forem formando, estarão mais aptas a excitar os seus sentimentos dum modo permanente.

Quando as reacções do actor são mais fortes, a inspiração pode aparecer. Mas não percam tempo a perseguir uma inspiração que uma vez, por acaso os favoreceu. Não mais a encontrarão, tal como os dias passados, as alegrias da infância ou o vosso primeiro amor. Reúnam todos os esforços para criar uma nova inspiração. Não há razão para que ela seja pior que a de ontem. Talvez que não seja brilhante mas, ao menos, estará presente. Terá talvez surgido naturalmente das pro-

fundezas da vossa alma para provocar a faísca criadora. Quem pode dizer qual das manifestações da verdadeira inspiração é a melhor? São todas esplêndidas, cada qual a seu modo, somente porque são *inspiradas*.»

Tentei fazer dizer a Tortsov que, visto as raízes da inspiração estarem em nós e não virem do exterior, temos de deduzir que a inspiração é de origem secundária e não primária. Mas ele não quis comprometer-se.

— Não sei — disse. — O que diz respeito ao subconsciente não é do meu domínio. Mas penso que é melhor tentar não destruir o mistério que habitualmente rodeia os grandes momentos de inspiração. O mistério em si é já belo e um excelente estimulante para a inspiração.

Mas eu não estava disposto a deixá-lo escapar-se assim e perguntei-lhe se todos os sentimentos

que experimentamos no palco eram de origem secundária.

– Os sentimentos que experimentamos no palco, é a primeira vez que os sentimos? – perguntei-lhe eu. – Gostaria também de saber se é ou não bom experimentar no palco sentimentos novos, sentimentos que nunca tenhamos sentido a vida real.

– Isso depende – respondeu ele. – Imagine que está a representar a cena do último acto do *Hamlet* e que no momento de se precipitar com a espada sobre o seu «partenaire» sente, de súbito, pela primeira vez na sua vida, uma verdadeira sede de sangue. Mesmo que a espada seja um acessório inofensivo, a sua raiva poderia provocar um terrível combate e obrigar a baixar o pano. Acha que é prudente para um actor deixar-se levar pelos impulsos?

– Então esses impulsos não são úteis? – perguntei.

– São – disse Tortsov. – Mas essas emoções fortes, directas e apaixonadas não se manifestam em cena da maneira que imagina. Não duram senão alguns instantes. Sob esta forma são absolutamente preciosas porque acentuam a sinceridade dos nossos sentimentos. Esses impulsos espontâneos de emoção têm uma força de impulsão irresistível. – E para nos pôr em guarda acrescentou. – O mal é não os podermos dominar. São eles que nos conduzem. Não nos resta então outra possibilidade senão deixar agir a natureza e esperar que, se vierem, não venham prejudicar o papel. Claro que é uma tentação introduzir no papel sentimentos inesperados, inconscientes. É aquilo com que todos sonhamos e um dos aspectos mais sedutores da criação artística. Mas isso não é razão para me-

nosprezar a acção dos *sentimentos repetidos* provocados pela memória afectiva. Pelo contrário, apoiem-se bastante neles porque só eles podem, em certa medida, provocar a inspiração.

«Lembrem-se do nosso princípio fundamental: é através dos fenómenos conscientes que atingimos o subconsciente.

Existe outra razão para apreciarmos estas «emoções repetidas». O actor não constrói o seu papel com a primeira coisa que lhe cai do céu. Escolhe cuidadosamente entre as suas recordações e colhe, de entre as suas próprias experiências, os elementos mais sedutores. Tece a alma da sua personagem com sentimentos que lhe são mais caros que os da sua vida ordinária. Haverá terreno mais fértil para a inspiração? O artista escolhe o melhor de si mesmo para levar para o palco. Podem as formas variar segundo as necessidades da peça,

mas os sentimentos do artista ficarão vivos, insubstituíveis.»

Grisha interveio:

– Quer dizer que em qualquer papel, desde Hamlet até Sucre no *Pássaro Azul*, são sempre utilizados os mesmos sentimentos?

– Que outra coisa queria dizer? – retorquiu Tortsov. – Julga que o actor se vai pôr a imaginar a espécie de impressões novas ou então inventar um novo carácter para cada um dos seus papéis? Quantas almas deveria ter? Como poderia arrancar a sua para a substituir pela dum outro? Onde a encontraria? Pode-se pedir emprestado um casaco, jóias, qualquer objecto, mas não nos podemos apoderar dos *sentimentos* dos outros. Podemos compreender um papel, simpatizarmos com a personagem e colocarmo-nos nas mesmas condições para agirmos como ela o faria. Assim nascem

no actor sentimentos *análogos* aos da personagem, mas que só a ele pertencem.

«Nunca se esqueça que, no palco, você é um actor. Não se afaste de si mesmo. Se este contacto consigo próprio se perde, você deixa de viver realmente o seu papel e aparece, em seu lugar, uma personagem falsa e ridiculamente exagerada. Por mais numerosos que venham a ser os seus papéis, nunca se permita uma excepção a esta regra. Qualquer transgressão seria a morte da sua personagem, privando-a da alma viva e real que a deve animar.»

Grisha não conseguia acreditar nesta obrigação de sempre representar os próprios sentimentos. Mas o director foi categórico:

– Quando estiver em cena, represente sempre a sua própria personagem, os seus próprios sentimentos. Descobrirá uma infinita variedade de

combinações nos diversos objectivos e circunstâncias propostas que elaborou para o seu papel e que se fundiram no cadinho da memória afectiva. É a única fonte verdadeira de criação interior.

– Mas – observou Grisha – como poderei eu possuir todos os sentimentos necessários para todos os papéis possíveis?

– Nunca poderá representar bem um papel para o qual não tem os sentimentos requeridos – explicou Tortsov. – Risque-os do seu repertório. Em geral, não se classificam os actores segundo o seu tipo físico mas segundo o seu carácter interior.

– Como pode então um actor representar duas personagens inteiramente opostas? – perguntou-lhe um aluno.

– Em primeiro lugar – explicou Tortsov – o actor não é nenhuma dessas personagens. Possui uma personalidade interior e exterior que pode ser mais ou menos bem definida. Pode ser que a sua

natureza própria não seja baixa nem nobre, mas essas possibilidades estão nele, porque o homem contém em si todos os elementos de todas as faculdades humanas, do bem como do mal. O actor deve pois, graças à sua arte e à sua técnica, descobrir, por meios naturais, os traços que deverá desenvolver em cada personagem. Deste modo, a alma da personagem será uma síntese dos elementos vivos e reais da sua própria natureza.

«É preciso primeiro tratar de descobrir os meios de empregar os vossos próprios sentimentos. Em seguida procurarão as diferentes maneiras de criar um número infinito de combinações de caracteres, de sentimentos, de paixões, para os diversos papéis.»

– Como se chega a isso?

– Aprendam primeiro a servir-se da memória afectiva.

– Como?

– Graças a um certo número de estímulos exteriores e interiores. Mas isso é uma questão difícil, da qual vos falarei na próxima lição.

6

A lição teve lugar no palco, com o pano descido. Tinham modificado o «apartamento de Maria». No lugar da sala de estar encontrava-se a sala de jantar e a antiga sala de jantar era agora o quarto de dormir. O mobiliário era miserável. Após um momento de surpresa, pusemo-nos a reclamar, em altos gritos, o nosso «apartamento». Não se podia trabalhar neste cenário.

– Lamento muito – interrompeu o director – mas nada posso fazer. Houve necessidade do outro cenário para uma peça e isto foi tudo o que se pôde arranjar para vocês. Se não lhes agrada como está, podem dispô-lo doutra maneira.

Isto foi o sinal para uma verdadeira mudança e, num abrir e fechar de olhos, o aposento ficou irreconhecível.

– Parem! – gritou Tortsov. – Digam-me que impressão vos faz esta desordem.

– Um tremor de terra – respondeu Nicholas.

– Não sei como explicar – disse Sónia –, mas isto lembra um pouco o dia de limpezas lá em casa.

Continuámos a deslocar os móveis. Isto provocou discussões, pois cada qual tinha uma ideia diferente sobre a disposição dos móveis, conforme as lembranças pessoais que queria fazer concordar com um certo ambiente. Pedimos depois luz, do que o director se aproveitou para nos fazer uma demonstração de iluminação e ruídos.

Começaram por nos inundar de sol, o que nos alegrou a todos. Lá fora, nos bastidores, ouviam-

se os ruídos da cidade: buzinas de automóvel, a passagem dum eléctrico, sereias de fábrica...

Pouco a pouco a luz tornou-se sombria. Era calmo, agradável, mas ligeiramente triste. Sentíamos as pálpebras pesadas e os pensamentos dispersavam-se em sonhos. Depois, ergueu-se um grande vento. Uma verdadeira tempestade. As janelas tremiam e a ventania uivava. Seria a chuva ou a neve o que batia assim nos vidros com um barulho sinistro? Tinham-se calado os ruídos da rua. Ouvia-se, no compartimento vizinho, o tique-taque pesado dum relógio. Alguém tocava piano, forte primeiro, mais docemente depois. Ouviam-se ruídos na chaminé. Tudo isto nos tornava tristes e melancólicos. A noite caía. Acenderam-se luzes, o piano deixou de tocar. Ao longe soaram doze badaladas. Era meia-noite. Ouvia-se um rato a roer o sobrado. De tempos a tempos passava um

carro, um comboio apitava. Finalmente, a obscuridade e o silêncio completo reinavam na sala. Alguns instantes mais tarde, uma claridade cinzenta anunciou a madrugada. Quando os primeiros raios de sol se mostraram, sentia-me verdadeiramente aliviado.

Vania estava entusiasmado. Estes efeitos de luz e de som tinham-no seduzido.

– É ainda melhor do que a realidade – afirmou.

– Sim – acrescentou Paul. – Na realidade, as mudanças fazem-se tão progressivamente que não se nota como evoluem as nossas impressões. Mas quando se concentra todo um dia de vinte e quatro horas em alguns minutos, podemos sentir o efeito de todas estas mudanças com muito mais intensidade.

– Como todos notaram – disse o director – o ambiente exterior tem uma grande influência sobre a vida afectiva. E isto é verdadeiro tanto no

teatro como na vida real. Nas mãos dum encenador hábil todos estes efeitos podem tornar-se um meio de criação artística.

«A ligação íntima entre a vida espiritual e as condições materiais adquire um sentido muito maior no teatro do que na vida real. Quando o cenário está de acordo com as necessidades da peça, e cria o ambiente desejado, ele age sobre a vida psíquica e a sensibilidade do actor e ajuda-o a melhor penetrar o aspecto interior do seu papel. Por exemplo, na cena em que Margarida é tentada por Mefistófeles quando está a orar, o encenador deverá fazer o possível por dar à actriz a impressão de se encontrar verdadeiramente numa igreja, permitindo-lhe assim sentir mais o seu papel.

E para o actor que representar Egmont, deverá criar a atmosfera do recluso e a solidão do prisioneiro.»

– O que se passa quando um encenador concebe um cenário magnífico mas que não corresponde às necessidades interiores da peça? – perguntou Paul.

– É o que acontece infelizmente com muita frequência – respondeu Tortsov. – E isso dá sempre um péssimo resultado porque esse ambiente induz os actores em erro e ergue uma barreira entre eles e o papel.

– E se o cenário é, muito simplesmente, mau? – perguntou um aluno.

– Ainda é pior. O resultado será diametralmente oposto ao que esperava o encenador. Em vez de se sentir atraído pelo cenário, o actor ver-se-á atirado para a sala. O cenário é pois uma espada de dois gumes nas mãos do encenador.

«Agora vou dar-lhes um problema para resolverem – prosseguiu o director. – Um bom cenário ajudará sempre o actor e estimulará a sua memória

afectiva? Imaginem por exemplo um magnífico cenário concebido por um decorador de talento. Visto da sala a ilusão é perfeita. Mas se se aproximarem tudo desaparece e o cenário nada mais vos sugere. Porquê? Um cenário de duas dimensões, criado segundo a óptica do pintor, não tem valor para o palco. Falta-lhe a profundidade, sem a qual não pode viver.

Sabem por excelência o que sente o actor quando tem de representar num palco vazio, a dificuldade que tem em concentrar-se mesmo para um simples exercício.

Tentem então representar assim o papel de Hamlet, ou de Otelo, ou de Macbeth – sem acessórios nem cenário! Todos estes pormenores exteriores são previstos para os ajudar a exprimir, sob uma forma plástica e concreta, os vossos estados de alma. Esta terceira dimensão é pois absolutamente necessária ao actor.»

– Porque está escondida nesse canto? – perguntou o director a Maria, ao subir para o estrado.

– É o Vania! Quero ir-me embora... Eu... Estou farta!... – resmungou ela, tentando fugir de Vania, que andava a meter-lhe sustos.

– Que estão vocês todos a fazer aí? – perguntou a um grupo de alunos que conversavam, sentados no sofá perto da mesa.

– Estávamos... a contar coisas – gaguejou Nicholas.

– Que está a fazer ao lado da lâmpada, com Grisha? – perguntou a Sónia.

Ela ficou confusa e não soube que responder. Finalmente disse que estavam a ler uma carta.

Voltou-se depois para mim e Paul.

– E que andam vocês a fazer dum lado para o outro?

– Estávamos a discutir – respondi.

– Em suma – disse ele –, todos escolheram uma atitude que corresponde ao vosso estado de espírito. Encontraram um bom cenário e souberam utilizá-lo. A não ser que tenha sido o próprio cenário a suscitar-lhes o estado de espírito e os gestos, não?

Tinha-se sentado junto da chaminé e todos estávamos voltados para ele. Alguns haviam aproximado as cadeiras para estarem mais perto e melhor poderem ouvi-lo. Instalei-me à mesa para tomar notas. Grisha e Sónia ficaram um pouco à parte para continuarem a conversar.

– Digam-me porque escolheram o lugar em que estão, e não outro – disse o director a cada um de nós. E mais uma vez foi preciso darmos-lhe conta de todos os nossos movimentos. Ficou satisfeito ao ver que tínhamos escolhido o lugar

em relação com o que queríamos fazer e o nosso estado de espírito.

Depois dividiu-nos em pequenos grupos, cada um à roda de um objecto, e pediu-nos para tomarmos nota das impressões, recordações e sentimentos que esses objectos evocassem em nós. Devíamos também dizer-lhe em que ocasiões poderíamos utilizá-los no cenário. Em seguida, consideraríamos os diferentes elementos do cenário e cada um de nós devia determinar de que maneira respondia ele a uma necessidade interior nossa, e qual. Ao princípio tínhamos escolhido aquele elemento que correspondia melhor ao nosso estado de espírito e às nossas intenções. Agora tratava-se de deduzir, a partir dum elemento dado, os objectivos e os sentimentos correspondentes.

O terceiro exercício consistia em resolver um problema que se põe com frequência ao actor: exprimir-se num cenário já preparado.

Colocou-nos em cenários que estavam em contradição directa com o nosso estado de espírito; tudo isto para nos fazer apreciar melhor a vantagem duma boa encenação integralmente concebida no sentido da impressão a criar.

«Julga-se habitualmente que o encenador utiliza todos os meios materiais à sua disposição, cenário, iluminação, ruídos e outros acessórios, com o fim principal de impressionar o público. É exactamente o contrário. Tenta por todos os meios facilitar ao actor o seu trabalho de concentração em cena e estimular a sua memória afectiva.

A despeito da ilusão que se tenta criar por meio da iluminação, dos ruídos ou do cenário – prosseguiu o director – muitos actores imaginam sempre que a sua atenção se deve fixar na sala. Nem mesmo o interesse da peça e o que ela significa consegue levá-los a concentrarem-se no que se passa em cena. Para não correrem esse risco,

aprendam a olhar e a ver os objectos que estão à vossa volta e a dar atenção unicamente ao que se passa no palco. Numa palavra: aproveitem-se de tudo o que possa estimular os vossos sentimentos.

Até aqui – continuou o director um instante depois – temos trabalhado a partir da excitação exterior para chegar ao sentimento. Contudo, é por vezes necessário recorrermos ao processo contrário, quando se queira fixar uma experiência interior provocada acidentalmente.

Para vos dar um exemplo, vou contar-lhes o que me aconteceu durante uma das primeiras representações dos *Bas Fonds* de Gorki. O papel de Satine era-me relativamente fácil, à parte o monólogo do último acto que exigia de mim o impossível. Era preciso que eu dissesse este monólogo imprimindo-lhe um sentido interior tão profundo e tão universal que ele se tornasse o ponto central, o próprio desfecho da peça.

Cada vez que chegava à passagem crucial, parecia-me que, inconscientemente, travava os meus sentimentos impedindo assim o entusiasmo criador do meu papel de se exprimir livremente. Depois do meu monólogo tinha sempre a sensação dum cantor que tivesse lançado uma nota errada.

Com grande surpresa minha, esta dificuldade desapareceu a partir da terceira ou quarta representação. Para saber a razão disto, tive de recordar em pormenor tudo o que fizera durante o dia que precedeu a representação.

Tinha recebido uma conta bastante avultada do meu alfaiate, o que muito me havia contrariado. Depois, perdi a chave do meu escritório. Estava de mau humor. Lera uma crítica da peça onde se fazia o elogio das passagens piores ao passo que o que era bom não era apreciado. Estava deprimido. Passei o resto do dia a reflectir sobre a

peça. Tentei cem vezes analisar o seu sentido interior, lembrando-me de todas as impressões que tinha experimentado em cada momento do meu papel. Estava tão absorvido pelos meus pensamentos que, quando a hora da representação chegou, em vez de estar excitado como de costume, não pensava no público e não me preocupava nem com um êxito nem com um fracasso. Prossegui muito simplesmente o meu caminho no bom sentido e ultrapassei o local perigoso do monólogo sem dar por isso.

Pedi a um actor, que é um excelente psicólogo, que me esclarecesse sobre o que tinha acontecido, para poder tirar proveito da experiência dessa noite. A sua opinião foi a seguinte:

– Não se pode repetir um sentimento que se experimentou acidentalmente no palco como não se pode fazer reviver uma flor murcha. Vale mais tentar criar qualquer coisa de novo do que perder

tempo em coisas já mortas. Como fazer? Em primeiro lugar, não pensar mais na flor; contentar-se com regar-lhe as raízes, ou então plantar novas sementes.

A maior parte dos actores trabalha no sentido oposto. Se triunfaram acidentalmente em certa passagem do papel, procuram repeti-la, agarrando-se directamente aos seus sentimentos. Mas é como se tentassem fazer uma flor crescer sem o auxílio da natureza e isso nunca conseguirão, a não ser que se contentem com uma flor artificial.

– Então o que é preciso fazer?

– Não pensar no sentimento em si, mas esforçar-se por descobrir o que o provocou e por saber quais foram as condições que favoreceram a sua aparição.

Não parta nunca do resultado. Ele aparecerá por si na altura precisa, como o termo lógico daquilo que teve lugar anteriormente.»

– Fiz pois o que ele me aconselhou. Tentei aprofundar este monólogo até às suas raízes para encontrar a ideia essencial da peça e descobri que o que eu imaginara não tinha relação alguma com as ideias de Gorki. O meu erro erguera uma barreira intransponível entre mim e a peça.

«Este exemplo mostra-lhes que, agindo a partir do sentimento, pode chegar a encontrar-se o que o provocou. Graças a este sistema o actor pode repetir à vontade a impressão desejada, visto ser capaz de traçar a sua evolução a partir da causa accidental.»

8

O director começou por dizer:

– Quanto maior for a vossa memória afectiva, mais rico será o vosso material de criação interior. Acho que isto não precisa de explicação. Contudo,

para lá desta riqueza da memória afectiva, é necessário distinguir nela outras particularidades, a saber: a sua força, a sua firmeza, a qualidade do que retém, na medida em que tudo isso interessa ao nosso trabalho.

«O nosso poder de criação depende da força, da agudeza e da exactidão da nossa memória. Se ela é fraca os sentimentos que fará nascer serão pálidos e sem consistência. Não terão valor para o palco porque não conseguirão passar para lá da ribalta.»

Explicou-nos em seguida que existem vários graus de intensidade na memória afectiva e que os seus efeitos e combinações são variados.

– Suponhamos que nos insultaram em público, que nos esbofetearam mesmo e que a face ainda nos arde ao pensarmos nisso. O choque interior foi tão forte que apagou todos os pormenores do inci-

dente. Mas bastará um pequeno nada insignificante para despertar-nos instantaneamente a lembrança do insulto e fazer reviver a emoção com redobrada violência. O sangue subir-nos-á ao rosto e o coração pôr-se-á a bater com força.

«Se possuímos um aparelho emotivo subtil e vibrátil ser-nos-á fácil transportar esta experiência para a nossa representação e reproduzir uma cena análoga. Não teremos necessidade de nenhuma técnica; a natureza encarregar-se-á disso.

Eis outro exemplo. Um amigo meu, terrivelmente distraído, foi um dia convidado para jantar em casa duns amigos que não via há um ano. No decurso da conversa, pergunta pelo filho do casal. A sua pergunta é acolhida por um silêncio glacial e a dona da casa desmaia. O pobre homem tinha completamente esquecido que o rapazinho morrera. Contou-me que nunca esqueceria enquanto fosse vivo o que sentiu naquele momento.

Contudo, a impressão deste incidente sobre o meu amigo é diferente daquela que teríamos sentido no caso da bofetada, porque nenhum dos aspectos materiais se apagou do seu espírito. Conservou uma recordação bem precisa, não só dos seus sentimentos, mas também de tudo o que se passou. Lembra-se exactamente da expressão de angústia no rosto dum dos convivas, do olhar parado da mulher que estava a seu lado e do grito que lançou a mulher do seu amigo.

Quando a memória afectiva é fraca, o trabalho psicotécnico deve ser considerável e complicado.

Entre os múltiplos aspectos da memória afectiva existe um de que lhes quero falar em pormenor porque não o devem ignorar. Poderão pensar que, em teoria, o ideal deve ser saber reter e reproduzir minuciosamente impressões ou sentimentos, revivê-los da mesma maneira como foram experi-

mentados na origem. Se assim fosse, o que aconteceria ao nosso sistema nervoso? Como suportaria ele rever em todas as minudências recordações atrozes? A natureza humana não resistiria a isso.

Felizmente, as coisas não se passam assim. As nossas recordações afectivas não são uma cópia da realidade. Algumas são por vezes mais intensas do que o sentimento original, mas em geral são muito atenuadas. Por vezes, algumas destas impressões continuam a viver e a desenvolver-se em nós, provocando novos fenómenos e trazendo novos aspectos.

É o caso do homem que fica perfeitamente calmo numa situação perigosa e não desmaia senão mais tarde, ao lembrar-se do incidente.

Estas recordações podem igualmente ser do tipo diferente. Suponhamos que, em vez de termos recebido a bofetada, não fomos senão testemu-

nhas do incidente, que provocou em nós uma reacção muito diferente. Não é, todavia, uma razão para que a nossa emoção seja menos forte. Talvez mesmo sintamos a afronta mais profundamente que os outros. Mas não é aí que eu quero chegar. O que eu vos quero fazer notar para já é que os sentimentos são diferentes.

Também pode ser que não tenhamos participado no incidente nem como vítima nem como testemunha, mas que nos tenham falado nisso ou que o tenhamos lido. Isso não nos impedirá de sentir uma forte impressão. Tudo dependerá da riqueza da nossa imaginação e da de quem nos descreveu o acidente. Mas neste caso também os vossos sentimentos serão diferentes.

O actor deve saber utilizar estes diversos tipos de material afectivo e adaptá-los às necessidades da personagem que interpreta.

Suponham que foram testemunhas deste incidente e que isso os impressionou vivamente. Se tivessem de representar o papel de testemunha ser-lhes-ia fácil reproduzir esses sentimentos. Mas se lhes pedissem para representar o papel do que levou a bofetada? Como adaptar à psicologia da vítima aquilo que experimentaram como testemunhas?

A testemunha não sentiu a afronta. Só pode manifestar sentimentos de simpatia. Mas é então que a simpatia pode transformar-se e tornar-se no próprio sentimento que a provocou. É precisamente o que se passa quando um actor trabalha um papel. Assim que sente que esta modificação se efectuou, transforma-se realmente na personagem activa do seu papel e nascem nele sentimentos verdadeiros. *A passagem da simpatia ao sentimento efectua-se muitas vezes espontaneamente.*

Pode acontecer que o actor sinta tão profundamente a situação da personagem e a ela reaja tão activamente, que acabe por se pôr de facto no seu lugar e substituir-se a ela. Verá então o incidente com os próprios olhos da vítima e os seus sentimentos serão os dela.

Vêem, portanto, que empregamos como meio de criação não só os nossos sentimentos, mas também aqueles que experimentamos por simpatia pelos outros. Parece evidente *a priori* que é absolutamente impossível para um actor possuir um material afectivo capaz de satisfazer as necessidades de todos os papéis que será chamado a desempenhar em toda a sua vida. Ninguém pode pretender, por exemplo, encarnar a «alma universal» de *A Gaivota* de Tchekov, que possui o somatório das experiências humanas, inclusive a sua própria morte. E todavia temos de viver tudo isso no palco. Devemos pois estudar a vida dos outros,

aproximarmo-nos dela tanto quanto possível até que, por simpatia, experimentemos os seus próprios sentimentos.

Não será isso o que se passa quando estudamos um novo papel?»

9

– 1) Lembram-se do exercício que lhes mandei fazer com a cena do louco? – perguntou o director. – Todas as situações imaginárias continham um estímulo para a vossa memória afectiva que lhes provocava um impulso interior e os colocava numa situação nova. Reagiram igualmente ao estímulo exterior.

2) Lembram-se como, naquela cena do *Brand*, dividimos a acção em sequências e objectivos e colocámos em oposição as reacções dos homens e

das mulheres? Eis um outro género de estímulo interior.

3) Um objecto vivo pode igualmente substituir um verdadeiro estímulo. Lembrem-se da nossa demonstração sobre os centros de atenção no palco e na sala.

4) O mesmo sucede com os actos físicos verdadeiros e a *convicção* do actor.

5) Hão-de descobrir a pouco e pouco outras fontes de excitação. As mais poderosas são o texto da peça e os pensamentos e sentimentos que estão na sua base e regulam as relações das personagens entre si.

6) Tomaram igualmente consciência agora da influência da encenação, do cenário, da disposição dos acessórios, da iluminação, dos ruídos... que são calculados para criar a ilusão da vida real no palco e uma *atmosfera* viva.

E muitas coisas mais há que ainda não descobriram. Tudo isto constitui o vosso «tesouro» psicotécnico de que é preciso aprenderem a servir-se.»

Acrescentou depois:

– As nossas emoções artísticas escondem-se nas profundezas do nosso ser como animais selvagens. Se elas não vierem por si mesmo à superfície, ser-lhes-á impossível fazê-las sair do esconderijo. Será preciso descobrir uma armadilha, uma isca qualquer que as atraia. Foi disso mesmo que lhes falei, desses estímulos que devem despertar a vossa memória afectiva.

«Existe entre o excitante e o sentimento um liame natural e normal. Quanto melhor o conhecerem, melhor poderão ajuizar da qualidade da vossa memória e melhor poderão desenvolvê-la.

Não deixem de juntar constantemente novos elementos ao vosso «tesouro». Para isso, invistiguem sem cessar as recordações, a literatura, a arte, a ciência, os museus, as viagens e contactem sobretudo com os outros.

Compreendam (agora que sabem tudo o que se pede ao actor) a necessidade que é para ele levar uma vida intensa, bela, interessante, variada. É preciso que ele saiba, para além do que se passa na sua cidade, o que se passa numa pequena cidade de província, numa aldeia distante, numa fábrica... no seu país como no estrangeiro e que estude a vida e a psicologia das pessoas que aí vivem.

Para responder às necessidades do teatro actual é preciso ser capaz de interpretar uma grande variedade de personagens não só da época presente, mas também do passado ou do futuro. O actor deve pois estar constantemente alerta e,

quando se trate de reconstruir ou de recriar uma época passada ou futura, ou mesmo imaginária, deverá fazer apelo às suas faculdades de invenção.

O nosso ideal deve ser o de tender para o que é *eterno* na arte, aquilo que nunca morrerá e ficará sempre jovem e acessível ao coração humano. O nosso fim é transmitir as mensagens dos grandes clássicos.

Aprenderão mais ainda sobre a *memória afetiva* à medida que formos avançando no nosso programa.»

X

O CONTACTO

1

Mal entrou, o director voltou-se para Vassili e disse-lhe:

– Com quem, ou com que coisa, está você em contacto neste momento?

Vassili, absorto nos seus pensamentos, não apreendeu imediatamente o sentido da pergunta.

– Eu? – respondeu ele quase automaticamente – com nada, com ninguém.

– A menos que você seja um fenómeno – disse o director sorrindo – duvido que possa ficar assim muito tempo.

Vassili desculpou-se insistindo que, visto que se encontrava sozinho no seu lugar, não podia estar em contacto com ninguém.

Desta vez foi Tortsov quem pareceu admirado. «Não é preciso estar a olhar para alguém ou falar-lhe para estar em contacto com ele. Feche os olhos, tape os ouvidos, e tente descobrir com quem está mentalmente em comunicação. Não pode estar um só segundo sem estar em contacto com qualquer coisa.»

Tentei fazer a experiência comigo próprio e observar o que se passava. Revi em espírito a minha noite de ontem, seguindo passo a passo todos os meus movimentos. Tinha ido a um concerto. Vi-me a entrar no *hall* a saudar os amigos, a procurar o meu lugar e a observar os músicos que afinavam os instrumentos. Assim que começaram a tocar, era incapaz de pôr-me em comunhão de espírito com eles.

Daí conclui que devia ter havido um espaço vazio em mim, um tempo durante o qual não estava em contacto com o que me rodeava. Mas o director não era da minha opinião.

– Como pode você falar em espaço vazio – disse ele – quando estava a ouvir música?

– Porque não escutava verdadeiramente a música – insisti – e não chegava a penetrar-lhe o sentido. Foi por isso que tive a impressão de que não havia nenhum contacto.

– Não podia ainda apreender e compreender a música porque a sua atenção estava noutra coisa. Mas não houve interrupção alguma.

– Talvez – disse eu, e voltei às minhas recordações. Distraidamente, tinha feito um movimento que me pareceu ter atraído a atenção dos vizinhos. Depois disso não me mexera mais e

fingi escutar a música mas em realidade não a ouvia porque estava ocupado em observar o que se passava na sala.

O meu olhar desviou-se em direcção de Tortsov, e notei que ele não me tinha visto. Procurava com os olhos Chustov, mas nem ele nem nenhum dos actores do teatro estava lá. Depois, a minha atenção dispersou-se. A música era favorável a toda a espécie de devaneios. Pus-me a pensar nos meus vizinhos, nos meus pais que vivem longe daqui, num amigo que morreu...

O director disse-me que tudo aquilo me havia vindo ao espírito porque tinha necessidade de comunicar a alguém os meus pensamentos e as minhas impressões.

Finalmente, a minha atenção tinha sido atraída pelo lustre que estava por cima da minha cabeça e perdi-me numa enorme contemplação. Estava

convencido que aquele momento pelo menos tinha sido um espaço vazio porque, mesmo com um esforço de imaginação, é difícil considerar isto como um «contacto».

Falei disto a Tortsov, que me deu a seguinte explicação:

– Nesse momento você queria saber *como e de que* era feito esse objecto. Penetrou-se da sua forma, da sua cor e de todos os seus pormenores. Aceitou estas impressões e fê-las entrar na sua memória. Recebeu pois alguma coisa desse objecto, e isso é o mais importante do ponto de vista do actor. O tal lustre não é mais do que um objecto inanimado? Mas qualquer quadro, uma estátua, a fotografia dum amigo, um objecto de arte, são também inanimados e contudo contêm neles uma parte do artista que os criou. O mesmo que se passa com o lustre, até só pelo facto de você se ter «impregnado» dele.

– Nesse caso – disse eu – pode-se entrar em contacto com qualquer objecto que nos apareça em frente dos olhos.

– Duvido que tenha tempo de estabelecer contacto com tudo o que desfila perante os seus olhos. Mas no palco não pode haver real comunicação senão na medida em que se cria uma troca espiritual entre você e os outros.

«Disse-lhes mais de uma vez que tanto se pode olhar vendo, como olhar sem ver. No palco vocês podem olhar e sentir o que se passa à vossa volta ou simplesmente olhar, enquanto o vosso espírito está fixado na sala ou passeia por outro lado.

Existem processos mecânicos utilizados pelos actores para dissimular o seu vazio interior. Mas isto não faz senão acentuar a falta de expressão do seu olhar. Não é preciso explicar como isso é inútil e perigoso. Os olhos são o espelho da alma. Um olhar vazio reflecte uma alma vazia. É importante

para o actor exprimir no seu olhar todo o conteúdo e profundidade do seu espírito. Deve pois construir em si próprio toda uma vida interior que corresponda à da sua personagem e, durante todo o tempo que estiver em cena, partilhar este conteúdo espiritual com os seus colegas.

Bem sei que o actor é um homem como qualquer outro. É natural que leve consigo para o palco os seus próprios pensamentos e sentimentos, não querendo interromper o curso da sua vidazinha pessoal. A menos que o papel o arraste e o transforme, identificando-o inteiramente com a sua personagem, não poderá jamais abandonar-se completamente. Logo que recaia sob a influência da sua vida pessoal, deixar-se-á levar para lá da ribalta em direcção ao objecto com o qual se encontra em contacto. Entretanto, continuará a representar o seu papel duma maneira puramente mecânica. Se estas interrupções são frequentes na

continuidade da representação, a linha do papel será entrecortada e imprecisa.

Imaginem um colar precioso, no qual se encontrassem, intercalados entre os elos de ouro, bocados de arame e, aqui e ali, dois elos ligados um ao outro por um cordel. Ninguém o quererá. Se a comunicação com os outros é importante na vida real, não o será ainda dez vezes mais no palco?

Esta verdade provém da própria natureza do teatro, que repousa sobre um contacto directo das personagens entre si. Não se pode imaginar um autor que apresentasse o seu herói num estado de inconsciência ou de sono, sem aparência de vida interior. Nem tão-pouco que ele pusesse em cena duas personagens totalmente estranhas uma à outra que se recusassem a travar conhecimento e a trocar ideias ou impressões, ou ficassem mesmo sentadas em silêncio, cada uma para seu lado.

Nestas condições seria inútil para o espectador ir ao teatro visto que o que ele procura é justamente participar numa emoção colectiva, receber impressões, descobrir o pensamento das personagens.

Quando o actor procura fazer partilhar os seus sentimentos com o colega com quem contracena, enquanto por seu lado este se esforça por receber estes sentimentos e pensamentos, o espectador que assiste a esta troca intelectual e afectiva representa o papel mudo de testemunha e participa indirectamente na acção enquanto durar a comunicação entre os actores.

Se os actores querem realmente captar e reter a atenção dum grande público, deverão fazer todos os esforços para manter entre si uma troca contínua de sentimentos, pensamentos e acções, cujo conteúdo interior deverá interessar os espectadores. Recomendando-lhes particularmente que

prestem muita atenção a isto, porque esta questão de «manter o contacto» é duma importância capital.»

2

– Vamos começar pelo *contacto consigo próprio*. Quando estaremos nós «em conversação» connosco mesmos?

«Quando estamos num estado de excitação tal que já nos não podemos conter; ou quando estamos perante uma ideia difícil de assimilar, ou quando fazemos um esforço para aprender qualquer coisa de cor; ou quando nos queremos desembaraçar de certos sentimentos, de tristeza ou de alegria, exprimindo-os em alta voz.

Essas ocasiões são raras na vida ordinária, mas frequentes no palco. Não me é difícil nem desagradável de resto participar em silêncio dos

meus próprios sentimentos no palco. É um estado que me é familiar. Mas se tenho de pronunciar um longo monólogo discursivo, não sei como comportar-me. Como encontrar uma razão profunda para fazer no palco o que nunca faria na vida real? Como falar comigo mesmo? O homem é um ser complexo. Devo dirigir-me ao meu espírito, ao meu coração, à imaginação, às mãos ou aos pés? Como, e com quê, deve estabelecer-se a comunicação?

É preciso pois determinar um sujeito e um objecto. Quais são eles? Enquanto não os encontrar não poderei concentrar a minha atenção, sempre pronta a deixar-se atrair pelo público.

Sei o que os indianos escreveram a este respeito. Eles crêem na existência duma forma de energia vital a que chamam o Prana. É isso que anima o nosso corpo. Segundo este sistema, o cen-

tro do Prana é o plexo solar. Além do cérebro, geralmente considerado como o centro nervoso e psíquico do homem, temos então um outro centro colocado junto do coração, dentro do plexo solar.

Tentei estabelecer uma comunicação entre estes dois centros e senti realmente não só a sua existência, mas que era na verdade possível fazê-los entrar em contacto um com o outro. O centro cerebral parece ser a base do intelecto consciente e o centro nervoso do plexo solar a base da vida afectiva.

Tinha a impressão duma comunicação entre o meu espírito e os meus sentimentos. Descobrira assim o sujeito e o objecto que procurava. A partir deste momento fui capaz de comunicar comigo mesmo no palco, em voz alta ou em silêncio, com um perfeito autodomínio.

Não tentarei provar se o Prana existe ou não. O que senti é talvez puramente pessoal. Tudo isto

é talvez só fruto da minha imaginação – mas que importa, se pode auxiliar-me? Se o meu sistema, bem pouco científico, for para vocês de qualquer utilidade, tanto melhor. Se não, não insistirei.»

Tortsov calou-se por uns instantes, depois continuou:

– O contacto com o vosso interlocutor em cena é muito mais fácil de estabelecer. Mas ainda aí se põe um problema. Imaginem que um de vocês está em cena comigo e que estamos directamente em contacto um com o outro. O meu corpo está à vossa frente: tenho olhos, nariz, pernas, braços... Por que parte do meu corpo vão estabelecer a comunicação comigo?

– Pelos olhos – propôs um aluno. E acrescentou: – O espelho da alma.

– Está a ver? Quando quer entrar em contacto com alguém a primeira coisa que faz é procurar

atingir a sua alma, a sua vida interior. Tente pois encontrar-me, encontrar o meu verdadeiro eu.

– Como? – perguntei.

O director admirou-se. – Nunca tentou adivinhar, pela intuição, o estado de espírito ou os sentimentos doutra pessoa? Olhe-me atentamente e tente compreender o que se passa em mim. Sim. É isso. Que está a ler nos meus olhos?

– Gentileza, amabilidade, entusiasmo, interesse – disse eu.

– E agora? – perguntou ele.

Olhando-o mais atentamente descobri de súbito que já não tinha Tortsov à minha frente, mas Famusov em pessoa, a célebre personagem da comédia de A. -S. Griboiedov, *A Desgraça de Ser Esperto* – com os seus traços familiares, aqueles olhos espantosamente ingénuos, aquelas mãos rechonchudas e aqueles gestos moles de velho.

– E agora, com quem está em comunicação? – perguntou Tortsov com a voz de Famusov.

– Com Famusov, certamente – respondi eu.

– E onde está Tortsov? – disse ele, retomando imediatamente a sua própria personalidade. – Se tivesse dado atenção, não às mãos nem ao nariz de Famusov, que transformei por um processo técnico, mas ao espírito que eles encobriam, teria descoberto que eu não mudei de personalidade. Não se pode assim trocar de alma. Você não conseguiu entrar em comunicação com a minha vida interior. Neste caso, como foi que estabeleceu contacto?

Era justamente isso que eu queria saber. Tentei lembrar-me por que transformações tinha passado quando Tortsov se transformou em Famusov, de que maneira o respeito que me inspirava um tinha desaparecido para dar lugar à ironia

e ao riso provocados pelo outro. Parecia-me contudo que estivera em contacto com a sua vida interior durante todo esse tempo. Mas não chegava a estar certo do que se tinha passado.

– Você estava em contacto com outro homem – explicou-me Tortsov – que pode chamar Famusov-Tortsov ou Tortsov-Famusov. Compreenderá mais tarde como um actor pode metamorfosear-se desta maneira. Contenta-se para já em saber que é *o espírito, a vida interior do outro que é preciso procurar atingir* e não concentrarmo-nos sobre o seu nariz, os seus olhos, os botões do casaco, como fazem certos actores.

«Basta que duas pessoas entrem em contacto suficientemente íntimo para que se produza naturalmente uma troca mútua entre elas. Eu tento comunicar-lhes o meu pensamento e vocês devem fazer um esforço para o compreender.»

– Isso não quer dizer forçosamente que a troca seja mútua – disse Grisha. – O senhor, o sujeito, transmite, mas Kostia, o objecto, não faz mais do que receber. Onde está a reciprocidade?

– Diga-me então o que está a fazer neste momento – respondeu Tortsov. – Não está a responder-me? A tentar convencer-me? É esta reciprocidade de sentimentos que você procura.

– Agora, sim. Mas quando estava a falar? – Grisha agarrava-se à sua ideia.

– Não vejo a diferença – respondeu Tortsov. – Trocávamos ideias e sentimentos, tal como agora. É evidente que, quando comunicamos com outro, a troca faz-se alternadamente. Mas mesmo quando você estava a ouvir eu estava consciente das suas dúvidas. Transmitia-me a sua impaciência, o seu espanto e a sua excitação.

«Porque é que me comunicou esses sentimentos? Porque os não podia conter mais. Mesmo no

seu silêncio, estabelecera-se um contacto entre nós. Assim que você falou, é claro que se tornou mais explícito. Mas isto é a prova da troca constante de pensamentos e sentimentos entre uma e outra pessoa. No palco é particularmente necessário manter a continuidade destas trocas.

Infelizmente, isto não acontece muitas vezes. A maior parte dos actores, sem mesmo ter consciência disso, só se esforçam por comunicar o seu próprio papel. Logo que o seu interlocutor começa a réplica, já não escutam, não tentam participar e param de representar até que chegue a sua vez de intervir. O diálogo não é mais do que uma linha entrecortada.

Mesmo durante os silêncios é importante «manter o contacto». Não digam o texto senão quando o vosso interlocutor estiver convencido e tiver penetrado o vosso pensamento. Por outro lado, esforcem-se por receber, cada vez com uma

nova convicção, as palavras do vosso interlocutor mesmo que seja a centésima vez que as ouvem. A comunicação deve fazer-se sempre que representem em conjunto, o que exige uma grande força de concentração, uma técnica e uma disciplina artística muito precisas.»

Depois duma ligeira pausa, o director anunciou-nos que íamos agora passar ao estudo dum novo aspecto: *o contacto com um objecto imaginário, irreal e inexistente*, como, por exemplo, uma aparição. «Há pessoas que tentam imaginar que de facto a vêem e esgotam toda a energia e atenção a persuadirem-se disso. Mas o actor experimentado sabe bem que o que importa não é a aparição em si, mas a sua atitude interior em face dela. Tenta por isso responder sinceramente a esta pergunta: Que faria eu se um espírito aparecesse à minha frente?

Certos actores, sobretudo os principiantes, têm o hábito de inventar um interlocutor quando trabalham em casa. Toda a sua atenção se dirige a esse objecto inexistente, em vez de se concentrar no objectivo interior. Manterão depois, no palco, este hábito perigoso e não saberão comunicar com um objecto vivo. Entre eles e o seu interlocutor interpor-se-á sempre uma falsa imagem.

Que suplício representar com um actor que nos olha sem nos ver e se adapta constantemente, não a nós, mas à imagem que ele inventou do seu «partenaire». Nenhum contacto se estabelece. Não reage às vossas inflexões. Olha-vos com um olhar cego. Evitem pois este perigo, porque é um hábito que tende a fixar-se irremediavelmente.»

– Que se deve então fazer quando se não tem um interlocutor real? – perguntei eu.

– Esperar que ele apareça, para representar – respondeu Tortsov. – Vocês vão ter lições de

treino, de modo que poderão trabalhar em grupos de dois ou mais. Repito: não tentem comunicar com outra coisa que não seja um objecto vivo, e sob uma vigilância competente.

«A comunicação com um objecto «colectivo», em outras palavras, com o público, é ainda mais difícil de realizar.

É evidente que não poderá efectuar-se directamente. A dificuldade reside no facto de nós estarmos continuamente em contacto simultâneo com os nossos colegas e com o público. Com os outros actores o contacto é directo e consciente, com os espectadores indirecto e inconsciente. O que é espantoso é que, em ambos os casos, a troca seja recíproca.»

Paul protestou e disse:

– Compreendo que a comunicação dos actores entre si possa ser mútua, mas não o contacto deles com o público. Que recebemos nós do público?

Aplausos e flores! E mesmo assim, só no fim da representação.

– E os risos, e as palmas, e os aplausos durante o espectáculo, e os assobios, e o delírio da sala? Isso não conta? – disse Tortsov.

«Vou contar-lhes uma pequena história, que provará o que estou a dizer. Durante uma representação para crianças do «Pássaro Azul», no momento em que as crianças são julgadas pelas árvores e pelos animais, senti que alguém me tocava no cotovelo. Era um rapazinho de dez anos, que murmurava: «Diga-lhes que o Gato está à escuta. Está a fazer de conta que está escondido, mas eu vejo-o!» Estava aflito por causa de Mytyl e Tyltyl. Não consegui tranquilizá-lo: avançou para a ribalta para avisar os dois actores, que representavam o papel de crianças, do perigo que os ameaçava.

Não foi isto uma reacção autêntica?

Se querem apreciar a contribuição do público, experimentem representar para uma sala completamente vazia. Fá-lo-iam com prazer? Não! Porque representar sem público é como cantar numa sala sem ressonância. Pelo contrário, representar para um público numeroso e simpático é como cantar debaixo duma abóbada sonora. O público é a nossa «acústica espiritual», reenvia-nos sob a forma de emoções vivas o que de nós recebeu.

Nas formas de representação convencionais e artificiais, este problema do contacto com o público é resolvido duma maneira muito simples. Considerem, por exemplo, as velhas farsas francesas. Os actores dirigem-se sempre directamente ao público. Avançam em frente e comunicam pequenas notas pessoais, ou então longas arengas, para explicar aos espectadores o desenrolar da peça. Tudo isso se faz com uma segurança e um aprumo impressionantes. Se é preciso pôr-se em

relação com o público, o que é preciso é saber dominá-lo.

Há ainda um outro aspecto do problema: as cenas de multidão. Trata-se de estar em contacto imediato e directo com uma massa inteira. Então destacamos certos indivíduos da massa e dirigimo-nos a eles em particular, ou então colhemos o todo no seu conjunto, sob a forma de troca colectiva geral. O facto de os participantes numa cena de multidão serem naturalmente diferentes uns dos outros e reagirem de modos variados, torna a operação mais impressionante ainda. O efeito sobre o público é extraordinário.»

Em seguida, Tortsov falou-nos da atitude, bastante indesejável, dos actores «mecânicos» para com o público.

– Põem-se em contacto directo com o público passando, muito simplesmente, por cima da cabeça dos seus colegas. É a lei do menor esforço,

mas não é outra coisa, de facto, senão exibicionismo. Penso que saberão distinguir estes actores dos actores sinceros. São dois tipos opostos e contraditórios.

«Admitimos tudo, salvo o tipo «teatral»; e mesmo esse deverão estudá-lo para melhor o combaterem.

Uma palavra, em conclusão, sobre o princípio essencialmente activo que está na base destas diferentes formas de contacto. Pretendem alguns que os movimentos físicos, visíveis, são uma manifestação de actividade, enquanto que a acção interior, invisível, de troca e contacto espiritual, se mantém passiva. É um profundo erro. Toda a manifestação de actividade interior é importante e preciosa. Aprendam pois a considerar este contacto interior no seu justo valor, porque é uma das mais importantes fontes de acção.»

– Não podemos exprimir senão pensamentos ou sentimentos que conhecemos e já experimentámos – começou o director. Em geral, a vida encarrega-se de no-los fornecer. Tudo se organiza em nós espontaneamente a partir das condições exteriores que nos rodeiam.

«No teatro, um problema se põe porque já não se trata de exprimir os próprios pensamentos ou sentimentos, mas aqueles que são impostos pelo autor. É mais difícil penetrarmo-nos desta vida espiritual do que representar na boa tradição do teatro as formas exteriores das paixões que não existem em nós.

É muito mais difícil comunicar verdadeiramente com o seu «partenaire» do que representar exteriormente este contacto. Os actores preferem sempre a facilidade, e têm uma tendência para

substituir a verdadeira comunhão pela sua imitação.

Vou mostrar-lhes aquilo que muitas vezes somos tentados a apresentar ao público em vez de troca de pensamentos e de sentimentos.»

Subiu ao palco e pôs-se a representar com um talento e um domínio da técnica teatral notáveis. Começou por recitar um poema, mas pronunciava as palavras com uma tal rapidez que, se bem que o efeito fosse atraente, éramos incapazes de compreender uma só palavra.

– Que lhes comuniquei? – disse-nos ele.

Como não ousássemos criticá-lo, respondeu ele próprio à pergunta:

– Absolutamente nada. Atirei-lhes algumas palavras por aqui e por ali entre os dentes, sem mesmo saber o que dizia.

«É o que se passa com frequência à maneira de contacto com o público: nada, o vazio. Nem sequer se liga ao sentido das palavras ou à sua dimensão. Só se pensa em impressionar.»

Depois, anunciou o monólogo do último acto de *Figaro*. Desta vez, a sua representação foi um prodígio: gestos, intonações maravilhosas, um riso que nos prendia, uma dicção duma pureza espantosa, um discurso fluente, uma voz bem timbrada... Quase que lhe fizemos uma verdadeira ovação! Mas tudo aqui não passava de «métier», de «teatro». Não tínhamos seguido o texto e o sentido do monólogo tinha-nos escapado.

– Digam-me agora que contacto tinha eu desta vez convosco? – perguntou ainda.

Mais uma vez teve de responder por nós:

– Quis simplesmente mostrar-me a mim, Tortsov a representar um papel. E para esse fim servi-me do monólogo de Figaro e de tudo o que

ele contém de gestos, intonações, etc. Não lhes quis mostrar uma personagem, mas a mim mesmo, o meu rosto, os meus gestos, a minha voz, a minha técnica... enfim, tudo, salvo os meus sentimentos.

«Para aqueles que possuem um instrumento corporal suficientemente expressivo, o que acabo de fazer não é difícil. Só tem que fazer como um vendedor de bugigangas que quer vender a mercadoria. Observar o público para ver se a representação lhe agrada.

Eis pois um segundo exemplo a não imitar, se bem que este género de exibição seja correntemente empregado e imensamente popular.»

Deu-nos ainda um terceiro exemplo:

– Vou mostrar-lhes uma personagem tal como a concebeu o autor, mas sem a viver verdadeiramente. O importante não será agora fazê-los participar dos seus sentimentos, mas apresentar-lhes

a sua forma exterior, expressões e gestos. Não vou «criar» o papel, mas «representá-lo».

Representou uma cena na qual um general está em casa, sozinho, sem nada que fazer. Aborrece-se mortalmente e tenta passar o tempo alinhando todas as cadeiras da casa como soldados de um regimento. Depois põe-se a empilhar sobre as cadeiras, uns sobre os outros, todos os objectos que encontra, num grande cuidado. Em seguida, considera, com um ar desvairado, uma pilha de correspondência, assina algumas cartas sem mesmo as ler, boceja, espreguiça-se, depois recomeça a alinhar as cadeiras...

Durante todo esse tempo, Tortsov dizia o texto do monólogo com uma nitidez extraordinária, louvando a nobreza das pessoas altamente colocadas e afirmando a grosseira ignorância de todos os outros. Tudo aquilo era recitado, acompanhado de processos técnicos, de *poses*, de gestos estudados

para convir à personagem, sem que se sentisse desejo algum para nisso fazer participar sentimentos ou uma vida interior qualquer. Enquanto fazia isto, não parava de observar o público pelo canto do olho, para ver se «aquilo pegava». Tinha prazer em prolongar as pausas, como fazem os actores que representam, com um profundo tédio, o mesmo papel pela milésima vez.

– Resta-me agora mostrar-lhes a maneira de estabelecer um verdadeiro contacto entre o palco e o público – disse-nos Tortsov.

«Já o demonstrei numerosas vezes. Hoje vou pô-los à prova e assim que notar um erro na comunicação com o vosso «partenaire» tocarei esta campainha. Eis o que eu entendo por erro: quando não entrarem em contacto directo com o vosso «partenaire»; quando só ligarem importância ao

papel ou à vossa própria personagem; quando recitarem o texto sem o «viver». Para cada erro, um toque de campainha.

Lembrem-se que não aceito senão três maneiras de representar:

1. O contacto directo com um objecto cénico e, através deste objecto, com o público.
2. O contacto consigo mesmo.
3. O contacto com um objecto ausente ou imaginário.»

O exame começou. Paul e eu tínhamos a impressão de representar correctamente e contudo merecemos vários toques de campainha.

Quando chegou a vez de Grisha e Sónia ficámos espantados de só termos ouvido poucos toques. Esperávamos coisa muito pior.

O director explicou-nos porquê: «Isto prova muito simplesmente que muitos daqueles que se gabam de saber representar se enganam, e que

aqueles que eles criticam podem mostrar-se capazes de estabelecer correctamente um contacto entre si. É uma questão de percentagem. Pode-se dividir assim o trabalho do actor: tanto por cento para o contacto com o seu «partenaire», tanto para o contacto com o público, tanto para a representação exterior do papel, tanto para a exposição da sua pessoa. A relação destas percentagens entre si determina a maior ou menor faculdade que tem o actor em estabelecer este contacto.

Quanto às deficiências, certas formas de comunicação são menos más do que outras. É melhor, por exemplo, apresentar de maneira impessoal a psicologia do vosso papel do que exibirem-se ou representarem mecanicamente.

Habituem-se desde já e exercitem-se, primeiro do que tudo, a descobrir qual o vosso verdadeiro objecto no palco e a estabelecer com ele um contacto activo; em segundo lugar, a reconhecer os

falsos objectos, os falsos contactos e a combatê-los. Cuidem, sobretudo, da qualidade dos elementos espirituais sobre os quais alicerçam os vossos diferentes contactos.»

4

«Hoje vamos verificar os meios físicos de expressão que permitem estabelecer este contacto – anunciou o director. – Quero ver se sabem realmente apreciar os meios que estão à vossa disposição. Subam ao palco, sentem-se em grupos de dois e improvisem uma discussão qualquer.»

Pensei que seria fácil levantar uma discussão com Grisha. Foi pois ele quem escolhi como «partenaire».

Notando Tortsov que, cada vez que eu expunha os meus argumentos o fazia com grande abundância de gestos, ordenou que me amarrassem as mãos.

– Porquê? – perguntei eu.

– Para lhe provar que, com frequência, não sabemos apreciar os meios que estão à nossa disposição. Quero fazer-lhe compreender que, se os olhos são o espelho da alma, são as mãos que, para o corpo, desempenham o papel de olhos – explicou ele.

Não podendo servir-se das mãos, levantei a voz. Mas Tortsov obrigou-me a manter o meu tom normal. Só podia usar os olhos, a cara o pescoço e o tronco. Mas prenderam-me à cadeira e agora só me restavam a cara, a boca, os ouvidos e os olhos.

Em breve nos suprimiram também. Só podia soltar grunhidos que não serviam para nada.

O mundo exterior estava-me vedado. Só me restava a imaginação.

Tortsov deixou-me assim algum tempo, depois ouvi uma voz que me dizia:

– Quer que me tornem a dar um dos seus meios de expressão? Qual deles deseja?

Como poderia saber qual era o mais necessário? A vista, para exprimir os meus sentimentos? A fala para exprimir os pensamentos? Mas sem o ouvido para que me serviria a fala? E sem eles o que faria da minha cara ou das minhas mãos? Exasperado, acabei por gritar:

– Dêem-me tudo! Um actor não pode ser um inválido!

O director felicitou-me.

– Enfim – disse-me ele – está a falar como um verdadeiro artista, que sabe apreciar o justo valor dos seus órgãos. Tenho esperança em ver desaparecer para sempre esses olhos vazios, essa cara impassível, essas vozes baças e sem relevo, esses corpos tesos, esses membros sem vida, esse andar pesado e esses tiques desagradáveis que se encontram ainda em muitos actores.

«Tomem pois cuidado com os vossos meios de expressão, que são indispensáveis à criação artística.»

Até aqui temo-nos ocupado dos meios físicos, materiais, de que dispomos para estabelecer o contacto – disse o director. – Mas existe um outro aspecto importante, o dos meios espirituais – logo, invisíveis.

«A dificuldade, aqui, é ter de falar duma coisa que sinto intuitivamente, mas que não conheço. É-me impossível explicá-lo por palavras. Não posso senão tentar-lhes comunicar uma impressão, deixando-os sentir por si próprios o que exprime este texto:¹³

¹³ Texto original:

Ofelia = He took me by the wrist and held me hard,/Then goes he to the length of all his arm,/And, with his other hand thus over his brow,/He falls to such perusal of my face/As he would draw it. Long stay’è he so;/At last, a little shaking of mine arm,/And thrice his head thus wav-

*Pegou-me no pulso e agarrou-me com força,
Afastou-se depois à distância do seu braço
E, levando à frente a outra mão,
Pôs-se a examinar o meu rosto
Como se quisesse desenhá-lo. Assim ficou muito tempo;
Por fim, sacudindo-me um pouco o braço,
E por três vezes movendo assim a cabeça, para cima e
[para baixo
Soltou um suspiro tão lamentoso e profundo
Que parecia despedaçar todo o seu ser
E pôr fim à sua existência. Feito isto, largou-
[-me.
E, voltando a cabeça por sobre o ombro,
Parecia encontrar o caminho sem o auxílio dos olhos;*

ing up and down,/He rais'd a sigh so piteous and pro-
found/That it did seem to shatter all his bulk/And end his
being. That, done, he lets me go,/And, with his head over
his shoulder turn'd,/He seem'd to find his way without
his eyes;/For out o'doors he went without their help,/And
to the last bended their light on me.

(«Hamlet», Acto II, Cena II)

*Afastou-se para a porta sem se servir deles
Mantendo sempre fixo em mim o seu olhar.*

Compreendem nas entrelinhas o sentido desta comunicação muda entre Hamlet e Ofélia? Nunca tiveram a sensação duma espécie de corrente que emana de vós, das vossas mãos e dos vossos olhos?

Que nome se pode dar a estas ondas invisíveis graças às quais se estabelece a comunicação interior? Um dia este fenómeno será estudado cientificamente. Até lá, falaremos de «fenómeno de irradiação».

Em estado de repouso este fenómeno mal se percebe. Mas quando estamos num estado de intensa emoção estabelece-se uma corrente muito mais nítida e sensível. Alguns de vocês já notaram sem dúvida a presença destas correntes durante o

espectáculo de ensaio, por exemplo naquele momento em que Maia chamou por socorro ou quando Kostia gritou: «Sangue, Iago, sangue!», ou mesmo durante os exercícios que fizeram aqui.

Fui ontem testemunha duma pequena cena entre uma rapariga e o namorado que acabavam de se zangar um com o outro e estavam sentados o mais afastados possível sem dizer uma palavra. Ela fingia não o olhar mas duma maneira muito evidente para atrair a sua atenção. Ele não fazia um gesto, mas observava-a, tentando surpreender um olhar onde lhe adivinhasse os sentimentos. A rapariga, zangada, resistia a toda a tentativa de comunicação. Enfim, voltou-se um pequeno segundo para ele e ele conseguiu ver-lhe os olhos. Mas a expressão dela ainda o deprimiu mais. Mudou de lugar para a ver de frente. Desejava tomar-lhe a mão, comunicar-lhe os seus sentimentos...

Tudo isto se passava sem uma palavra, sem uma exclamação, sem jogos de fisionomia e sem gestos. Era uma comunicação directa, imediata, na sua forma mais pura.

Ignoro qual é a explicação científica deste fenómeno invisível. Tudo o que posso fazer é descrever-lhes o que eu próprio senti e explicar-lhes como posso utilizar esta sensação para um fim artístico.»

Infelizmente, aqui a lição teve de ser interrompida.

5

Fomos divididos em grupos de dois para uma experiência. Eu estava com Grisha. Sentámo-nos e pusemo-nos imediatamente a enviar «ondas» um ao outro duma maneira absolutamente mecânica, sob a forma de olhares fulminantes.

O director fez-nos parar.

– Começam já a empregar meios violentos, que é justamente o que é preciso evitar. A comunicação é uma operação muito subtil. As vossas contracções musculares não farão mais do que incomodá-los.

«Cheguem-se para trás – disse ele num tom autoritário. – Mais do que isso! Sentem-se bem! Descontraiam-se! Mais! Agora olhem um para o outro. É a isso que vocês chamam olhar? Os olhos saem-lhes das órbitas! Descontraiam-se mais!»

«Que está você a fazer?» – perguntou Tortsov a Grisha.

– Tento prosseguir a nossa discussão sobre a arte.

– E crê poder exprimir essas ideias unicamente pelo olhar? Sirvam-se da voz e deixem os olhos fazer o resto. Talvez então sejam capazes de apreender as «ondas» que enviam uns aos outros.

Prosseguimos a nossa discussão. Um momento depois, Tortsov disse-me:

«Há pouco, durante uma pausa, tive consciência das irradiações que emanavam de si. E Grisha preparava-se para as captar. Note bem que isto se passou em silêncio.»

Expliquei-lhe que justamente nesse momento, não tendo conseguido convencer Grisha, estava ocupado em preparar outro argumento.

Depois, Tortsov voltou-se para Vania.

– Diga-me, Vania: sentiu o olhar de Maria? Que força de irradiação!

– Uma verdadeira rajada! – respondeu Vania, vexado.

O director voltou-se para nós.

– Gostaria que, ao escutarem o vosso «partenaire», e seguindo duma maneira consciente a discussão e a troca de pensamentos, tentassem captar

a corrente interior que passa de um a outro através dos olhos.

«É como um rio subterrâneo que corre continuamente sob a superfície das palavras e até dos silêncios, criando uma ligação invisível entre o sujeito e o objecto.

Vamos fazer uma outra experiência. Você vai pôr-se em comunicação comigo – disse-me ele tomando o lugar de Grisha.

Descontraia-se, não tenha pressa e não faça força. Antes de tentar emitir o que quer que seja é preciso preparar-se.

É um trabalho que lhe parecia complicado aqui há uns tempos. Agora consegui-lo-á facilmente. Transmita pois os seus sentimentos sem uma palavra, servindo-se unicamente dos olhos» – disse-me ele.

– Mas eu não posso exprimir com os olhos todas as subtilezas dos meus sentimentos – expliquei.

– Quanto a isso não se pode fazer nada. Não se preocupe com as subtilezas.

– Então o que é que fica? – disse eu, desesperado.

– Pode exprimir a simpatia, ou o respeito, sem uma palavra. Será com certeza mais difícil fazer compreender ao seu interlocutor que tem estima por ele por ser inteligente, activo, trabalhador...

– Que estou eu agora a tentar comunicar-lhe?
– perguntei a Tortsov, olhando para ele.

– Não sei, nem quero saber – disse ele.

– Porquê?

– Porque se contenta com olhar-me fixamente. Não é isso que deve fazer. Se deseja fazer-me compreender os meus sentimentos é preciso que sinta o que quer transmitir-me.

– E agora? – interroguei eu. – Não posso exprimir melhor os meus sentimentos.

– Tem um ar de desdém. Não posso saber porquê, se mo não disser, mas isso está fora da questão. Sente realmente uma como que corrente a emanar de si?

– Acho que sim. Dos olhos – respondi. E tentava reencontrar a mesma expressão.

– Não – disse Tortsov. – Desta vez não pensou senão em emitir essa corrente sem razão. Os seus músculos estão contraídos, o pescoço e o queixo retesados, e os olhos esbugalhados. Deve tentar concentrar-se muito mais simplesmente sem nenhum esforço muscular. A sua reacção física deve ser quase imperceptível, mesmo que a potência da corrente emitida seja capaz de fazer rebentar uma veia.

A minha paciência estava no fim e já não percebia nada.

– Para já, descanse – disse ele. – Vou tentar explicar-lhe a impressão que deveria ter sentido. Um dos meus alunos comparava-a ao perfume de uma flor; um outro ao brilho dum diamante. Pessoalmente, tive a mesma impressão junto da cratera dum vulcão, ao sentir o ar ardente que saía das profundidades da terra. Isto diz-lhe alguma coisa?

– Não – respondi eu com teimosia. – Absolutamente nada.

– Então, vou tentar explicar-lhe o processo inverso – exclamou Tortsov, pacientemente.

«Quando, num concerto, a música me não interessa, tento encontrar qualquer coisa que me distraia. Escolho, por exemplo, na sala, uma pessoa e tento hipnotizá-la. Se vejo uma mulher bonita tento fazer-lhe sentir pelo olhar a minha admiração; se é feia, a minha repulsa. Em qualquer dos

casos, sinto uma impressão física bem definida. Isto já lhe é mais familiar?»

– Sim, é simplicíssimo com efeito – respondi eu, com alívio. – Agora compreendo.

– Disse-lhe alguma vez que era uma coisa extraordinária? – retorquiu Tortsov, surpreso.

– Estava à espera de qualquer coisa mais... especial.

– É o que se passa sempre – observou o director. – Assim que se emprega uma palavra mais complicada, lá ficam vocês perdidos!

«Retomemos a experiência.»

– Que estou eu agora a emitir? – perguntei.

– Desdém ainda.

– E agora?

– Simpatia.

– É ainda um sentimento de amizade, mas com uma ponta de ironia.

Estava contentíssimo por ver que ele adivinhara com exactidão.

– Compreendeu agora esta impressão duma corrente que emana de si?

– Creio que sim.

– Na nossa linguagem é aquilo a que se chama irradiação.

«A operação inversa consiste em captar essa corrente. Vamos tentar.»

Mudámos os papéis. Eu tinha agora de adivinhar os sentimentos que ele tentava comunicar-me.

– Tente definir o que sentiu – disse ele a seguir.

– Para empregar uma imagem, a impressão dum bocado de ferro atraído por um íman.

O director aprovou. Perguntou-me depois se eu tinha tido consciência dum laço interior a unir-nos durante a conversação muda.

– Parece-me que sim – respondi.

– Se chegar a sentir este sentimento duma maneira repetida e intensa acabará por compreender aquilo a que se chama «garra».

Pedimos a Tortsov que nos explicasse melhor aquilo que ele entendia ser a «garra».

– É justamente aquela constante aptidão para «agarrar» que existe nos maxilares do buldogue. O actor deve estar sempre pronto a «prender» por meio dos olhos e de todos os sentidos. Se escuta, que o faça intensamente. Se olha qualquer coisa, que seja realmente para ver. Mas que tudo isso se faça sem tensão muscular desnecessária.

– Eu «prendia» quando representei aquela cena do Otelo?

– Uma ou duas vezes – concedeu o director. – Mas é muito pouco. O papel de Otelo exige que o actor «prenda» intensamente, do princípio ao fim.

«Na vida quotidiana não temos necessidade de «prender» constantemente, mas no palco, sobretudo na tragédia, é absolutamente necessário. A maior parte da vida é consagrada a actividades sem importância: levantar, deitar, comer... rotina em grande parte mecânica. Mas isto não é matéria teatral. Existem momentos de terror, de alegria, vagas de paixão e experiências exaltantes, lutas pela liberdade, por um ideal, pela existência, por direitos... Eis matéria para o palco, se tiverem «garra» física e espiritual suficientemente grande para os exprimir; isto não implica uma tensão interior excepcional, mas uma actividade interior intensa.

Para chegar a «prender» verdadeiramente, o actor deve aprender a aplicar toda a sua atenção e faculdades criadoras ao que se passa no palco.

Vou contar-lhes a história dum domador que ia ele próprio a África procurar os macacos para

os seus números. Juntava-os às dezenas e depois escolhia entre eles os que julgava mais aptos a serem ensinados. Como fazia esta selecção? Tomava cada macaco separadamente e tentava interessá-lo por um objecto qualquer: um lenço de cor viva ou um brinquedo. Depois, quando a atenção do bicho parecia bem concentrada nesse objecto, tentava afastá-lo dele apresentando-lhe outro objecto: um cigarro ou uma noz... Se o macaco se deixava levar, eliminava-o. Se, pelo contrário, não conseguia afastá-lo do seu primeiro interesse, comprava-o. A sua escolha baseava-se na aptidão do macaco em aprender e conservar um objecto de interesse.»

– É assim que nós julgamos frequentemente a aptidão dos alunos em se concentrarem e manterem o contacto – pela força e continuidade da sua atenção.

«Visto que estas correntes são tão importantes para manter o contacto entre os actores, seria interessante saber se elas podem ser dominadas e dirigidas por processos técnicos – disse-nos o director. Poderemos produzi-las à vontade?

Neste caso temos de novo de recorrer a meios exteriores, quando eles não nos aparecem espontaneamente. Felizmente, existe entre o corpo e a alma uma ligação extremamente forte. Imaginem um homem afogado, cujo pulso deixou de bater e que perdeu os sentidos. Graças à respiração artificial, consegue-se restabelecer nele a circulação do sangue e os seus órgãos recomeçam a trabalhar e ele volta à vida.

Os processos artificiais que utilizamos baseiam-se no mesmo princípio. Do exterior, provocamos um fenómeno interno.

Vou mostrar-lhes como se procede.»

Torstsov sentou-se à minha frente e pediu-me que imaginasse um objecto e o transmitisse. Podia falar, fazer gestos e empregar jogos fisionómicos.

Foi-me preciso um certo tempo para compreender o que ele queria e conseguir comunicar com ele. Fez-me observar as impressões físicas que acompanhavam os meus gestos, a fim de me habituar a reconhecê-los. Assim que sentiu que eu dominara o exercício foi a pouco e pouco reduzindo os meus meios de expressão: a fala, os gestos, etc., até eu ser obrigado a comunicar unicamente pelas irradiações.

Depois disto, fez-me repetir a mesma coisa mas duma maneira puramente mecânica, sem intervenção de sentimento algum. Precisei de muito tempo para chegar a separar o físico do espiritual. Perguntou-me a seguir quais eram as minhas impressões.

– É como se eu estivesse a dar à bomba no vazio – disse eu. – Sinto uma corrente que emana principalmente dos meus olhos e talvez também do lado do meu corpo que está voltado para si.

– Continue então a emitir essa corrente duma maneira mecânica o máximo tempo que puder – explicou-me ele.

Não levei muito tempo a abandonar um acto que me parecia absolutamente ridículo.

– Muito bem – exclamou ele. – E porque não há-de dar-lhe um sentido? Não estão os seus sentimentos a querer ajudá-lo? Não estará a sua memória efectiva a sugerir-lhe qualquer experiência que lhe poderia ser útil?

– Se tivesse de continuar este exercício, acabava certamente por encontrar uma razão.

– Experimente então transmitir o que está a sentir neste momento – disse-me Tortsov.

Tentei comunicar-lhe que estava vexado e exasperado. O meu olhar parecia dizer: «Deixe-me em paz! Porque insiste? Porque me tortura?»

– Que sente agora? – perguntou-me Tortsov.

– Desta vez tenho a impressão de que estou a dar à bomba em qualquer coisa, que não no vazio.

Em seguida passou ao exercício inverso, baseado na recepção das «ondas». Aqui houve um ponto que me pareceu novo. Antes de poder capturar o que quer que fosse, devia procurar com os olhos o que ele queria que eu descobrisse nele. Só depois dum exame minucioso consegui fazê-lo.

– Não é fácil obter, por um meio técnico, aquilo que se passa duma maneira natural e intuitiva na nossa vida quotidiana – disse Tortsov. Posso contudo assegurar-lhes, para os consolar, que logo que estiverem em cena, dentro do vosso papel, esta operação se vai efectuar muito mais facilmente do que aqui.

«É que vocês, hoje, tiveram de inventar qualquer coisa que servisse de base aos vossos exercícios, ao passo que num dado papel, todas as circunstâncias propostas foram já preparadas, os vossos objectivos estão todos determinados e os sentimentos prontos a aparecer, logo que seja dado o sinal para isso. Bastará um ligeiro estímulo para que nasça espontaneamente a corrente interior do vosso papel.

Quando querem esvaziar água dum recipiente por meio dum sifão começam por aspirar o ar. Depois a água sobe por si só. A mesma coisa se passa com vocês: dêem o sinal, abram caminho, e a corrente virá por si.»

Perguntámos-lhe como se pode desenvolver esta faculdade.

– Com os exercícios que acabámos de fazer – disse ele.

«O primeiro ensina-vos a despertar o sentimento que querem transmitir. Notem bem a impressão física que o acompanha. Aprendam também a reconhecer a impressão que sentem quando captam uma corrente.

O segundo consiste em esforçarmo-nos por sentir estas impressões puramente físicas sem que intervenham os sentimentos. Para isso é absolutamente indispensável sabermos concentrar. De outro modo, poderão facilmente confundir estas impressões com simples contracções musculares. Se isto acontecer, escolham um sentimento profundo e tentem comunica-lo. Mas evitem sobretudo a violência e as crispações físicas. Este fenómeno de irradiação deve efectuar-se com à-vontade, livremente, naturalmente e sem perda de energia.

É preciso que haja sempre uma troca mútua.

Não pratiquem estes exercícios sozinhos ou com um «partenaire» imaginário, mas sob a supervisão do meu assistente»

– Parece difícil – disse eu.

– Difícil? – exclamou Tortsov. – Difícil, fazer qualquer coisa que é normal e natural? Estude as leis da natureza e não tente ir contra elas.

«Os primeiros períodos do nosso trabalho pareceram-lhes difíceis: a relaxação, a concentração, etc., e todavia tudo isso se tornou agora para vocês uma segunda natureza. O mesmo se passará com a comunicação.»

XI

A ADAPTAÇÃO

1

O assistente tinha afixado um grande cartaz: ADAPTAÇÃO. Logo que entrou, o director voltou-se para Vania e propôs-lhe que resolvesse o problema seguinte:

– Suponha que quer sair da escola mais cedo que o costume para tomar um comboio que parte às duas horas. É já uma hora. Que vai fazer para conseguir sair antes do fim da lição? Trata-se não só de me enganar a mim mas também a todos os seus camaradas. Como vai sair dessa?

Aconselhei-o a fingir que estava triste, angustiado ou doente, de modo que toda a gente lhe perguntasse: «Que tens tu, Vania?», e que inventasse depois uma história que nos convencesse realmente de que estava doente e tinha de ir para casa.

– Bravo! – gritou Vania, contentíssimo; e pôs-se a saltar e a dançar. No meio duma cabriola estrebuchou de súbito e caiu, lançando um grito.

Pensámos primeiro que estava a fazer-nos uma partida e que aquilo fazia parte da representação. Mas parecia realmente estar tão mal que todos correram para ele, para o levantar. Estava prestes também a ir em seu socorro quando lhe surpreendi nos olhos um clarão que me fez suspeitar da sua boa fé. Fiquei pois ao pé do director. Vania não deixava ninguém tocar-lhe na perna. Tentou andar, mas pôs-se a gritar de tal modo que Tortsov e eu nos olhámos um momento perguntando-nos se, de facto, não se teria ele magoado.

Ajudaram-no com dificuldade a descer do palco, pegando-lhe pelos braços. Só se apoiava numa perna.

Depois, de repente, Vania empurrou toda a gente e pôs-se a dançar, rebentando a rir.

– Foi magnífico! Enganei-os bem! – disse ele, pulando de alegria.

Aplaudimo-lo. Tinha completamente triunfado, e com um real talento.

– Porque o aplaudiram? – perguntou-nos o director. – Foi porque a sua invenção estava perfeitamente apropriada às circunstâncias e porque conseguiu perfeitamente executá-la.

«A partir de agora, empregaremos o termo «adaptação» para designar os *meios, quer físicos quer espirituais, que usamos para nos adaptarmos uns aos outros nas mais variadas circunstâncias, tendo como fim um objectivo preciso*»:

Explicou em seguida, pormenorizadamente, o que entendia por «adaptar-se», isto é, conformar-se a uma dada situação.

– É o que Vania acaba de fazer. Para poder abandonar a lição mais cedo, escolheu um estratagema adaptado à circunstância.

– Adaptação quer então dizer mentira? – perguntou Grisha.

– Sim, numa certa medida. Mas é também a expressão viva dum sentimento ou dum pensamento. Depois, chama sobre nós a atenção da pessoa com quem queremos comunicar. Além disso, prepara o nosso «partenaire» para reagir favoravelmente. E também pode traduzir mensagens invisíveis que as palavras nunca conseguiriam exprimir.

«Poder-lhes-ia assim citar um número infinito de possibilidades. Imagine, Kostia, que tem uma alta posição e que eu preciso do seu apoio. Mas

você não me conhece; que vou eu fazer para lhe atrair a atenção no meio de tantos que tentam também fazer-se notar?

Como fazer, para suscitar o contacto entre nós e aproveitá-lo? Como tocar o seu espírito, o seu coração, a sua imaginação, a sua atenção? Sim, porque você é uma personagem muito importante...

Basta que eu consiga fazer penetrar no seu espírito uma imagem que evoque a minha situação para que o seu interesse acorde. É preciso para isso que eu atinja a sua alma, penetre na sua vida e a ela me adapte.

O nosso fim é, pois, valorizar os nossos sentimentos e pensamentos. Há alturas, porém, em que nós procuramos dissimular o que sentimos: a pessoa orgulhosa e sensível que se esforça por parecer amável a fim de esconder a sua humilhação; o inspector que dissimula inteligentemente as suas

intenções com subterfúgios, quando faz o inquérito...

Temos de recorrer a este processo para estabelecer contactos, até o contacto com nós próprios, porque é preciso necessariamente ter em conta o nosso estado de espírito que, num momento dado, não é nunca o mesmo.»

– Mas – disse Grisha – não podemos simplesmente exprimir-nos pelas palavras?

– Acha que as palavras podem exprimir tudo aquilo que sente? Não! Se quiser que o contacto seja real, tem de produzir sentimentos que encham os vazios deixados entre as palavras e comunicar o que estas são impotentes para dizer.

«Existem diferentes meios de adaptação. Cada actor possui as suas qualidades próprias, que podem ser muito diversas. Um homem, uma mulher, uma criança, um velho, um orgulhoso, um modesto, um colérico, um terno, terão reacções muito

diferentes. O processo de adaptação varia igualmente com as circunstâncias, o ambiente, o lugar, o tempo... A sua reacção não é a mesma se estiver só, de noite, ou em público, de dia. Quando chegamos a um país estrangeiro, procuramos os meios de adaptação que convêm às novas circunstâncias.

Todo o sentimento que exprimimos necessita duma certa adaptação quase imperceptível. Nos diferentes contactos com um grupo, por exemplo, ou um objecto imaginário ou real, cada qual deve adaptar-se à sua maneira. A comunicação efectua-se por intermédio dos nossos sentidos e de todos os elementos do nosso aparelho físico ou mental. Emitimos e captamos «ondas», fazemos intervir os olhos, a voz, o rosto, as mãos, o corpo todo, fazendo em cada caso as modificações apropriadas às condições de adaptação.

Hão-de ver actores dotados de meios de expressão espantosamente subtis, e sabendo em geral utilizá-los com muita lucidez, incapazes de se adaptarem ao público e comunicar à sua expressão a intensidade necessária para que ela passe para lá da ribalta.

Alguns possuem uma faculdade de adaptação brilhante, mas limitada. Esta falta de variedade faz que a sua representação perca em força e subtilidade.

Há outros, enfim, em quem esta faculdade se bem que correcta, ficará sempre monótona e insípida e que nunca chegarão a fazer uma carreira brilhante.

Se na vida de todos os dias as pessoas devem, necessariamente, adaptar-se de diferentes modos, no palco este processo é ainda mais importante e extenso porque é necessário estarmos sempre em

contacto uns com os outros e, segundo isso, adaptarmo-nos. Em todos os exemplos que lhes dei a qualidade dos meios de adaptação desempenha um papel importante: precisão, força, audácia, delicadeza, subtileza, elegância, bom-tom...

O que Vania nos mostrou era tão realista que foi quase uma audácia! Agora, Sonia, Grisha e Vassili vão subir ao palco e representar a cena do dinheiro queimado.»

Sonia levantou-se molemente, aborrecida, e esperou que os dois rapazes lhe seguissem o exemplo. Mas eles pareciam não querer sequer mexer-se nas cadeiras. Seguiu-se um silêncio embaraçoso.

– Que há? – perguntou Tortsov.

Ninguém queria responder. Esperou pacientemente. Finalmente Sonia, não podendo mais suportar aquele silêncio, decidiu-se a falar, mas duma maneira toda feminina, para melhor fazer

aceitar o que queria dizer. Mantinha os olhos baixos e passeava sem parar os dedos sobre a placa da cadeira que estava à sua frente, procurando dissimular os seus sentimentos. Mas nenhuma palavra lhe surgia. Por fim escondeu a cara por detrás do lenço e voltou a cabeça.

O silêncio tornou-se interminável. Enfim, para dar provas dum certo humor, esforçou-se por soltar uma pequena gargalhada.

– Isso aborrece-nos tanto, na verdade... Estamos fartos deste exercício – disse ela. – Não sei como dizer... Proponha-nos outra coisa para re-presentar.

– Bravo! Estou de acordo. Mas agora já não vale a pena porque me acaba de dar precisamente o que eu queria – disse o director.

– Que fez ela? – perguntámos.

– A reacção de Vania foi cheia de audácia. A de Sonia, ao contrário, tomou uma expressão mais

delicada, mais subtil, fazendo intervir elementos físicos e psicológicos. Com muita paciência e subtileza, mobilizou toda a sua força de persuasão para me comover: contrariedade, lágrimas, uma ponta de garridice... readaptando-se sem cessar para me fazer bem sentir todas as «nuances» dos diversos sentimentos que experimentava. Se o meio escolhido não tivesse resultado, tentaria um segundo, depois um terceiro, até que conseguisse os seus fins.

«É preciso pois aprenderem a adaptar-se às circunstâncias, ao momento, e individualmente uns aos outros. Em presença dum pobre de espírito será preciso porem-se ao seu nível e encontrar os meios mais simples de o comover. Mas se estiverem em frente dum homem perspicaz deverão proceder com prudência e agir com subtileza para não mostrarem o seu jogo.

Para melhor os convencer da importância da adaptação no nosso trabalho de criação, acrescentarei que muitos actores, cuja potência emotiva é limitada, chegam a produzir, graças às suas faculdades de adaptação, melhores efeitos do que outros cujos sentimentos são mais fortes mas que não conseguem comunicá-los com suficiente intensidade.»

2

O director chamou Vania e pediu-lhe para representar com ele uma variante do que tinha feito da última vez.

O nosso amigo precipitou-se para o palco com entusiasmo e Tortsov murmurou-nos ao passar:

– Reparem como vou desorientá-lo. – E acrescentou em voz alta: – Quer então ir-se embora antes do final da lição. É o seu fim essencial. Vejamos o que vai fazer.

Sentou-se junto da mesa, tirou do bolso uma carta, e pôs-se a lê-la, muito absorvido. Vania ficou ao pé dele, reflectindo sobre o meio mais engenhoso de o enganar.

Tentou várias acrobacias, mas Tortsov não lhe prestava atenção alguma. Vania não queria desistir. Ficou sentado muito tempo sem fazer um gesto, com um ar de mártir. Se Tortsov o tivesse visto nesse momento, não podia ter deixado de se comover. Depois, Vania levantou-se subitamente e partiu para os bastidores. Um segundo mais tarde, voltou a coxear como um aleijado e a enxugar a testa como se estivesse alagado em suor. Deixou-se cair pesadamente numa cadeira perto de Tortsov, que continuava a ignorá-lo. Contudo,

a sua representação era sincera e nós aprovávamos cada uma das suas reacções.

Vania estava quase morto de cansaço. Deixou-se mesmo escorregar da cadeira abaixo. Desta vez era um exagero! Não pudemos deixar de rir. Mas o director continuou impassível.

Então Vania imaginou outras palhaçadas para nos fazer rir. Mas Tortsov guardava sempre silêncio e não lhe dava atenção. Quanto mais Vania exagerava, mais nós ríamos. A nossa alegria excitava-o. No fim, ríamos a bandeiras despregadas.

Era precisamente o que Tortsov esperava.

– Compreendem o que se passou? – disse ele, quando conseguiu que nos acalmássemos. – O primeiro objectivo de Vania era sair antes da hora. Cada um dos seus actos, das suas palavras, todos os seus esforços para conseguir comover-me, tinham esse fim. Ao princípio tudo ia bem. Mas logo que os ouviu rir mudou completamente de

orientação e pôs-se a adaptar a sua representação, não já a mim, que lhe não dava atenção, mas a vocês, que o encorajavam.

«O seu objectivo tornou-se então o de divertir o seu público. Por que meio? O único que lhe restava era recorrer ao «teatral» e foi aí que ele errou.

A partir desse momento a sua representação tornou-se falsa, porque os processos foram utilizados como um fim em si e não com o seu verdadeiro papel de auxiliares. Conheço muitos actores que fazem isto e empregam o seu talento a divertir o público em vez de lhe comunicarem os seus sentimentos. Utilizam as suas brilhantes faculdades de adaptação para as tornarem num número de «vaudeville», como acaba de fazer Vania. O êxito dá-lhes volta à cabeça. Estão prontos a sacrificar a unidade do seu papel à embriaguez de alcançar os aplausos e os risos da sala. Estes pequenos momentos de triunfo não têm a maior parte das vezes

absolutamente nada a ver com a peça. É evidente que, nesse caso, a adaptação não tem sentido.

Isto pode mesmo ser para o actor uma perigosa tentação. Alguns papéis abundam em situações deste género. Tomem como exemplo aquela peça de Ostrovsky¹⁴, *Em cada Sábio Há um Tolo*, onde o velho Mamayev, não tendo mais nada que fazer, passa o tempo a dar conselhos a todos aqueles que consegue apanhar a jeito. É difícil ficar centrado no mesmo objectivo durante os cinco actos da peça: pregar constantemente a mesma coisa todo o dia. Para evitar a monotonia, muitos actores fazem o possível por variar a representação. A variedade da adaptação é, sem dúvida, interessante, mas arrisca-se a fazer o actor perder de vista o verdadeiro objectivo.

¹⁴ Alexandre Ostrovsky – Dramaturgo russo (1823-1896)

Acontece por vezes que o actor diz: «Vou ser severo», em vez de: «Tomando um ar severo atingirei o meu fim». Neste caso, as suas acções perdem toda a verdade. Parece, exteriormente, comunicar com os seus «partenaires», mas realmente não cessa de se adaptar ao público.

Imaginem que moram no último andar duma casa e que mesmo em frente, do outro lado da rua, habita a mulher dos seus sonhos. Como vão fazer-lhe compreender que a amam? Se quiserem mandar-lhe beijos, tomar ares maravilhados ou melancólicos, fazer-lhe compreender por gestos que a queriam ver... ser-lhes-á preciso adaptarem-se à situação e exprimirem-se com força e nitidez bastantes para que os sentimentos cheguem a ela, no outro lado da rua.

Depois, uma ocasião excepcional se apresenta: a rua está deserta, ela só à janela, todas as outras janelas estão fechadas e nada os impede de

a chamar. Mas será preciso adaptar a vossa voz à distância que os separa para que possa chegar junto dela.

Duma outra vez, cruzam-na rua; ela vai pelo braço da mãe. Como aproveitar este encontro para lhe dizer ao ouvido, ao passar, uma palavra? Mas nesta circunstância bastará apenas esboçar um gesto ou um olhar, murmurar em voz baixa... Ora, no momento em que passam junto dela, vêem um rival no passeio oposto. Têm de súbito vontade de lhe mostrar o vosso êxito. Esquecem a presença da mãe e gritam-lhe, com todas as forças, palavras de amor.

Muitos actores ousam assim impunemente o que, num homem ordinário, pareceria ser dum absurdo inexplicável. Ao contracenar com os colegas que estão ao lado, no palco, ajustam a cara, a voz, os gestos, à distância que os separa da última fila dos espectadores.»

– É preciso ter piedade dos que não podem pagar uma poltrona de orquestra – disse Grisha.

– O vosso primeiro dever – respondeu Tortsov – é ajustarem-se ao vosso «partenaire». Quanto aos infelizes das últimas filas, ouvir-vos-ão perfeitamente se souberem colocar a voz e articular correctamente. Poderão assim, sem elevar a voz, fazer-se ouvir no fundo da sala ainda melhor do que se gritarem, sobretudo se já lhes captaram a atenção comunicando-lhes o sentido profundo das vossas palavras. Se declamarem, as palavras perderão todo o sentido e os espectadores não terão vontade de o procurar para lá delas.

– Mas é preciso que o público veja o que se passa – insistiu Grisha.

– É por isso que nos esforçamos por dar aos nossos actos sentido lógico e coerente. Se os actores se põem a contradizer os seus verdadeiros sen-

timentos por gesticulação afectadas e «poses» elegantes, mas inúteis, o público fatigar-se-á porque o cabotinismo gratuito não tem nada a ver com a verdade do papel.

«Digo-lhes isto para vos pôr em guarda contra os perigos desta tentação de nos afastarmos da natureza e do humano – género de cabotinismo que é necessário, por todos os meios, expulsar do teatro.»

3

Tortsov começou por estas palavras:

«A adaptação pode efectuar-se consciente e inconscientemente.

Eis um exemplo de adaptação intuitiva. Em *A Minha Vida na Arte* encontra-se mencionada a história duma mulher a quem vieram anunciar a

morte do filho. Nesse momento, não teve nenhuma reacção e acabou simplesmente de se vestir. Depois precipitou-se pela rua a gritar por socorro.

Uma tal adaptação é impossível de imaginar intelectualmente ou mesmo «técnicamente». Efectuou-se natural, espontânea e inconscientemente, no instante preciso em que a emoção estava no seu paroxismo. É por este mesmo meio, directo e convincente, que devemos criar e transmitir ao público as «nuances» mais subtis dos nossos sentimentos. Mas a única maneira de lá chegar é recorrendo à intuição e ao subconsciente.

Uma tal potência de expressão marca os espectadores para sempre porque se manifesta de maneira *inesperada*.

Se seguirem de perto a representação dum actor, hão-de adivinhar que tom vai ele ter no momento requerido. Ora se, em vez da voz forte e

grave que esperais, ele começa, de repente, a tomar um tom alegre e ligeiro, o efeito de surpresa será tal que se convencerão de que não é possível tratar esta passagem doutra maneira. Dirão para si: como é possível que eu nunca tenha pensado nisso, e que eu nunca tenha prestado atenção a esta passagem? Ficarão surpreendidos e encantados.

O subconsciente possui a sua lógica própria. Já que acabamos de ver necessidade das adaptações subconscientes, vou falar-vos disso mais detidamente.

Todas as nossas adaptações mais expressivas e mais convincentes devemo-las a essa grande artista que é a Natureza. Provêm todas quase inteiramente do subconsciente. Os maiores actores recorrem a ele. Mas até esses são impotentes para as fazerem surgir quando querem. Não se manifestam senão nos momentos de inspiração, fora dos

quais o subconsciente não aparece senão parcialmente. Não percam de vista o facto de que, no palco, o actor está em perpétuo contacto com os seus «partenaires» e deve por consequência ajustar-se a eles constantemente. Se o subconsciente não interviesse, pensem no trabalho que ele teria de despende!»

Após uma pausa, o director prosseguiu:

«O subconsciente manifesta-se igualmente noutras circunstâncias. Vamos examiná-lo em nós próprios. Durante os cinco minutos que se seguirem vão todos conservar-se em silêncio e imóveis.»

Feito isso, Tortsov perguntou a cada um de nós aquilo em que tinha estado a pensar e o que tinha sentido.

Um aluno disse que pensara de repente num remédio que devia tomar.

– Que tem isso a ver com a lição? – perguntou Tortsov.

– Absolutamente nada.

– Talvez tenha sentido uma dor qualquer que lhe lembrou o remédio.

– Não. Não senti nada.

– Então como lhe veio isso ao espírito?

Não soube responder.

Uma das raparigas tinha pensado numa tesoura.

– Que relação tem isso com o que estamos a fazer? – perguntou-lhe Tortsov.

– Não vejo nenhuma.

– Talvez tenha notado qualquer arranjo a fazer no seu fato, o que a fez pensar na tesoura.

– Não. Mas arrumei a tesoura dentro da caixa de costura e pus a caixa dentro da minha mala e fechei-a à chave. Tive de repente medo de esquecer onde a tinha posto.

– Pensou pois em primeiro lugar na tesoura e em seguida, ao estranhar porquê, lembrou-se da caixa de costura.

– Sim. Pensei primeiramente na tesoura.

– Mas continua a não saber como lhe veio a primeira ideia?

Prosseguindo as suas investigações, Tortsov descobriu que Vassili tinha pensado num ananás cujas escamas e folhas pontiagudas evocavam uma espécie de palmeira.

– Que foi que o fez pensar nisso? Comeu ananás há pouco tempo?

– Não.

– Onde foram vocês então buscar todas essas ideias de remédio, tesoura, ananás?

Não podíamos responder.

– Tudo isso jorrou do vosso subconsciente como uma estrela cadente – exclamou o director. Depois de ter reflectido um instante, voltou-se

para Vassili e disse-lhe: – Não compreendo muito bem porque é que ao contar a sua história do ananás e da palmeira você não cessou de se torcer duma maneira bizarra. Que queria dizer? Que havia por trás do seu ar de profunda reflexão e do seu olhar sombrio? Que desenhava no ar com as mãos? Porque olhava para todos nós, um após outro, e encolhia os ombros? Que relação tinha isso com o ananás?

– Mas eu fiz tudo isso? – perguntou Vassili.

– Fez sim. E sempre gostava de saber o que isso queria dizer.

– Sem dúvida o meu espanto – disse Vassili.

– Espanto em frente de quê? Milagres da natureza?

– Talvez.

– Era então a sua maneira de se adaptar à ideia que lhe tinha surgido?

Mas Vassili mantinha-se calado.

– Quando uma ideia, por uma razão qualquer, nasce no nosso espírito, tende atravessar a zona do subconsciente. Em seguida essa ideia é objecto de reflexões conscientes e no momento em que reveste uma forma física tangível atravessa de novo o subconsciente por um período extremamente breve. Em cada uma destas passagens recebemos os elementos necessários à adaptação.

«Em cada operação de comunicação, que necessita obrigatoriamente dum ajustamento, o subconsciente e a intuição desempenham, se não o papel principal, pelo menos um papel muito importante. No Teatro este papel é singularmente acentuado.

Ignoro o ponto de vista da ciência sobre este tema. Não posso senão comunicar-lhes o resultado das minhas experiências pessoais e das minhas observações sobre mim mesmo. Posso afir-

mar com conhecimento de causa que, na vida ordinária, não existe adaptação consciente sem que intervenham, mesmo em fraca proporção, elementos subconscientes. Pelo contrário, no palco, onde se esperava ver dominar os elementos intuitivos e subconscientes, as adaptações fazem-se, sem cessar, conscientemente. Tornam-se autênticos «clichés» nos papéis mais batidos, onde o actor está supremamente consciente de cada um dos seus gestos.»

– Devemos concluir que não aceita as adaptações conscientes em teatro? – perguntei eu.

– Não aceito aquelas de que acabo de falar, que são estereotipadas. No entanto admito que certas adaptações sejam conscientes, quando foram sugeridas pelo encenador, por um actor ou um amigo. Mas não se devem aceitar senão com uma grande prudência.

«Não as tomem nunca tal como lhes são apresentadas. Não se contentem só em copiá-las. Adaptem-nas às vossas necessidades, integrem-nas na vossa personalidade. É um trabalho que os obrigará a introduzir na representação toda uma nova série de circunstâncias propostas.

É preciso proceder da mesma maneira que o actor que deseja encarnar no seu papel um traço de carácter que observou na vida real. Se se contenta com copiar, cairá no erro duma representação superficial e rotineira.»

– Há outros tipos de adaptação? – perguntei.

– Há a adaptação *mecânica* – respondeu Tortsov. – Ela é, ao mesmo tempo, de origem subconsciente, semiconsciente e consciente. É uma adaptação normal e natural, que acabou por tomar um carácter puramente mecânico.

Vou dar-lhes um exemplo. Suponham que, ao representar um certo papel, se ajustam aos vossos

«partenaires», dum modo completamente real e verdadeiro, dependente em grande parte não directamente de vocês, mas da personagem que encarnam. Tal coisa apresentou-se-lhes espontânea, involuntária e inconscientemente. Mas o encenador fê-lo notar e, pelo facto de delas terem tomado consciência, estas adaptações vão criar em vocês um hábito que acabará por fazer verdadeiramente parte da vossa personagem e se tornará um acto mecânico.»

– São estereótipos? – perguntou um aluno?

– Não. Repito: a «representação mecânica» é convencional, falsa e sem vida. Pelo contrário o «ajustamento mecânico», intuitivo na sua origem, tornou-se mecânico sem sacrificar o seu carácter natural. Mantendo-se pois orgânica e humana é a antítese mesmo do lugar-comum.

– O problema agora é o de saber que *meios técnicos* empregar para provocar o processo de adaptação – disse o director ao começar a lição. Traçou-nos depois o plano de trabalho.

– Vamos começar pela *adaptação intuitiva*.

«Já que não nos podemos dirigir directamente ao subconsciente, é preciso recorrer a diversos excitantes que nos levem a «viver» o papel e provoquem por isso os contactos ou adaptações, conscientes ou inconscientes. É a aproximação indirecta.

Em que medida nos podemos nós submeter ao subconsciente? Evitando interferir na natureza e infringir as suas leis. Se nos conseguirmos colocar um estado inteiramente natural e descontraído, então brotará do mais profundo de nós mesmos uma onda criadora que encantarà o público.

Quanto ao *ajustamento semiconsciente*, as condições são diferentes. Aí, podemos nós até certo ponto utilizar a nossa psicotécnica. Digo *até certo ponto* porque mesmo então as nossas possibilidades serão restritas.

Queria oferecer-lhes um pequeno exercício prático para melhor vos explicar este processo. Lembram-se do que fez Sónia quando queria pedir-me para não representar de novo a cena do di-nheiro? A maneira como ela repetia as mesmas palavras sob diferentes formas... Queria que agissem do mesmo modo, à maneira de exercício, inventando novas adaptações, conscientes ou inconscientes.»

No conjunto, repetimos todos mais ou menos o que Sónia tinha feito.

Tortsov censurou-nos a falta de originalidade. Mas não sabíamos como e em que bases criar estas novas adaptações.

Em vez de responder, voltou-se para mim e disse-me:

– Escreva o que lhe vou ditar: calma, excitação, bom humor, ironia, troça discussão, censura, capricho, dúvida, espanto, antecipação, fatalidade...

Depois voltou-se para Sónia.

– Escolha ao acaso uma palavra nesta lista – disse-lhe ele – e teme-a como ponto de partida para uma nova *adaptação*.

Ela fez o que lhe diziam e caiu sobre a palavra: benevolência.

– E agora, ponha outras tintas na sua paleta – aconselhou ele.

Ela conseguiu encontrar muito bem o tom exacto e a justificação apropriada. Mas Léo ultrapassou-a. A sua voz tinha-se tornado absolutamente untuosa, e todo o seu corpo, redondo e

gordo, emanava um ar de benevolência. Não pudemos deixar de rir.

– Compreendem agora a necessidade de introduzir novos elementos na vossa representação? – perguntou Tortsov.

Sónia escolheu depois um outro nome na lista... Desta vez foi: discussão. Pôs-se à procura de querela com um talento todo feminino. Desta vez, foi Grisha quem a ultrapassou. Ninguém pode rivalizar com ele quando se trata de discutir!

Depois de todos termos tentado este exercício, o director continuou:

– Podem juntar a essa lista traços de carácter e outros sentimentos e descobrirão que eles são quase todos capazes de produzir novos elementos válidos na maioria dos casos. O contraste e o inesperado são igualmente uma preciosa ajuda.

«Este processo é extraordinariamente eficaz nas situações dramáticas. Para acentuar uma passagem particularmente trágica, podemos subitamente rir baixinho, como se disséssemos a nós mesmos: «A maneira como o destino se encarna contra mim chega a ser ridícula!» ou então: «Estou tão desesperado que já não tenho forças para chorar. Só me resta rir!»

Pensem na flexibilidade que terá de adquirir o vosso aparelho físico, para poderem exprimir os mais delicados cambiantes destes sentimentos subconscientes. Mobilidade de expressão, sensibilidade... É no palco, no trabalho de ajustamento aos vossos «partenaires», que aprenderão a julgar a extensão do vosso poder de expressão. É por isso que é necessário exercitar e disciplinar o corpo e também – note-se de passagem – compreender a utilidade do exercício físico como a dança e a esgrima e a colocação da voz.»

No momento em que Tortsov se levantava para sair, acabada a lição, o pano ergueu-se de súbito e a «sala de estar de Maria» apareceu. Subimos todos ao palco e descobrimos, um pouco por toda a parte, nas paredes, cartazes:

1. Ritmo anterior.
2. Caracterização interior.
3. Domínio e precisão.
4. Ética e disciplina interior.
5. Sedução dramática.
6. Lógica e coerência.

– O que para aí vai de cartazes! – disse Tortsov. – Por agora vou falar deles com brevidade. Há no processo de criação muitos elementos necessários que não tratámos ainda. Como poderei falar deles sem abandonar o meu método pes-

soal, que consiste em fazer-vos primeiro compreender intuitivamente o que estão aprendendo, por meio de exemplos práticos e concretos, e deduzir depois a teoria? Como discutir convosco agora o *ritmo anterior* e a *caracterização*? Que exemplo vos dar para ilustrar, pela prática, as minhas explicações?

«Creio que será melhor esperar que tenhamos abordado o *ritmo e a caracterização exteriores*, porque isso pode-se demonstrar por meio de *ações físicas* e ao mesmo tempo *experimentalmente*.

Como falar-lhes concretamente no *domínio*, se não têm nem peça nem papel que reclame um domínio na sua representação?

Não há também razão para abordar agora a *ética na arte* ou a *disciplina no palco*, no trabalho de criação, visto que a maior parte de vocês nunca

pôs os pés num palco, fora de espectáculo de apresentação.

Como falar, enfim, de *atração*, se nunca sentiram o seu poder e efeito sobre milhares de espectadores.

Fica-nos a *lógica* e a *coerência*. Parece-me que já lhes falei muito disso.»

– Quando? – perguntei eu.

– Quando? – exclamou Tortsov, por sua vez espantado. – Falei disso tantas vezes quanto possível. Insisti neles quando estudámos o *se mágico* e as *circunstâncias propostas*, as *acções físicas* e particularmente para determinar os *objectos de concentração* e a escolha dos *objectivos* nas *sequências*. Exigi sempre a mais rigorosa *lógica* no voso trabalho.

«Não fiz senão mencionar estes diversos elementos, a fim de lhes apresentar deles uma lista

completa. Abordá-los-emos na devida altura, começando, como de costume, pela prática.

Isto leva-nos provisoriamente ao fim do nosso estudo dos elementos interiores necessários ao processo de criação artística do actor. Acrescentarei simplesmente que os elementos de que lhes dei a lista hoje são tão importantes e necessários à laboração do estado espiritual exacto como os que acabámos de estudar minuciosamente.»

XII

OS MOTORES DA VIDA PSÍQUICA

1

– Agora que examinámos todos os elementos e métodos psicotécnicos, podemos dizer que o vosso instrumento psíquico interior está pronto. Resta-nos encontrar o executante...

– Eu! Eu! – gritaram diversas vozes.

– Eu? Que é essa coisa invisível a que se chama «eu»?

– A nossa imaginação, a nossa atenção, os nossos sentimentos...

– Sobre tudo os sentimentos! É o mais importante – exclamou Vania.

– Estou de acordo consigo. Basta «sentir» o papel para que imediatamente tudo se harmonize e o instrumento físico de expressão se ponha a funcionar. A primeira base e a mais importante é, pois, o *sentimento* – disse o director. E acrescentou: – Infelizmente, não é fácil dominá-lo e isso não depende da nossa vontade. Mas visto que não podem começar o vosso trabalho sem que os sentimentos intervenham por si, é preciso recorrer a outra coisa. A qual?»

– À imaginação – disse Vania.

– Muito bem. Imagine então qualquer coisa mostre-me como se põe em movimento o seu aparelho criador.

– Que devo imaginar?

– O que quiser.

– É preciso um objectivo ou uma suposição...

– Onde os há-de ir buscar?

– À nossa cabeça – disse Grisha.

– O espírito é pois a segunda fonte que procuramos. É ele que fornece o primeiro movimento e dirige depois o acto criador.

– Não é a imaginação que faz isso? – perguntei.

– Bem vê que ela precisa dum guia.

– E a atenção? – perguntou Vania.

– A atenção? Quais são as suas funções?

– Facilitar o trabalho da vida afectiva, do espírito, da imaginação e da vontade – responderam vários alunos.

– A atenção – acrescentei eu – é como um projector que dirige a sua luz sobre o objecto escolhido a fim de atrair para ele o nosso espírito, os nossos sentimentos e os nossos desejos.

– Quem escolhe esse objecto? – perguntou o director.

– O espírito.

– A imaginação.

– As circunstâncias propostas.

– O objectivo.

– Nesse caso, são todos estes elementos que escolhem o objecto e estão na origem do trabalho criador, enquanto que a atenção se deve limitar a um papel acessório.

– Se a atenção não é uma das bases, o que é então? – perguntei eu.

Em vez de responder, Tortsov propôs-nos que subíssemos para o palco e que representássemos o exercício do doido, do qual todos nós estávamos fartos. Olhámo-nos sem dizer nada e sem nos decidirmos a ir para o palco. Finalmente, um após outro, levantámo-nos e dirigimo-nos para lá. Mas Tortsov fez-nos parar.

– Estou contente por ver que sabem dominar-se – disse ele. – Provaram a vossa força de vontade, mas isso não é suficiente para mim. Queria fazer nascer em vocês um sentimento mais vivo,

mais entusiasta, uma espécie de *aspiração* artística...Queria vê-los impacientes de correr para o palco, cheios de excitação e de entusiasmo.

– Não será com este velho exercício que o conseguirá! – disse Grisha.

– Apesar de tudo vou tentar – retorquiu Tortsov com decisão.

«Não sei se repararam que, enquanto esperavam ver o doido fugido do manicómio meter dentro a porta de entrada dum momento para o outro, ele dirige-se mansamente até à porta das traseiras e está prestes a força-la. Ela não é muito sólida... Não será trabalho para muito tempo... Quando ela tiver cedido, que vão fazer? Decidam-se!»

Ficámos imóveis um instante, com toda a atenção concentrada sobre este novo problema, tentando encontrar rapidamente uma solução. Era preciso erguer um segundo obstáculo para lhe barrar o caminho.

Precipitámo-nos para o palco e representámos com o entusiasmo do primeiro dia.

– Quando lhes propus representar este exercício – disse Tortsov – vocês forçaram-se, apesar de tudo, a obedecer, mas não conseguiram forçar o vosso entusiasmo.

«Introduzi então uma nova suposição e, partindo daí, vocês próprios criaram um novo objectivo. Esta nova aspiração trouxe um surto de entusiasmo ao vosso trabalho. Digam-me agora qual foi a base desta nova criação.»

– Para ser mais exacto, direi: o meu *espírito* – corrigiu Tortsov. – Mas o vosso pode também realizar exactamente o mesmo fim e servir de força motora para impulsionar o trabalho ciador.

«Tivemos assim a prova de que a segunda base é o *espírito*, ou o intelecto – conclui Tortsov. – Existe uma terceira? *O sentido do autêntico* e a nossa *convicção*? Neste caso, bastará acreditar em

qualquer coisa para que todas as nossas actividades criadoras se ponham logo em acção.»

– Acreditar em quê? – perguntou um aluno.

– Como querem que eu saiba? É convosco.

– É preciso começar por criar a vida dum espírito humano para acreditar nele – declarou Paul.

– Por consequência, *o sentido do autêntico* não é então a base que procuramos – disse o director. – Será o *contacto* ou a *adaptação*?

«Para comunicarmos uns com os outros é preciso que tenhamos sentimentos ou ideias a trocar.»

– São as sequências e os objectivos – disse Vania.

– Isso não é um elemento mas um processo técnico que serve para despertar as nossas aspirações – explicou Tortsov. – Se esses desejos pudessem impulsionar o nossos aparelho criador e dirigir-lo espiritualmente, então...

– Mas podem! – gritámos todos.

– Nesse caso, encontrámos a nossa terceira base: *a vontade*. Existem pois três «motores» da nossa vida psíquica: o sentimento, o intelecto e a vontade, que desempenham um papel importante dando impulso ao trabalho criador.

Como era hábito, Grisha protestou. Pretendia que até ali nunca se tinha insistido no papel do *intelecto* e da *vontade* no trabalho criador, ao passo que se tinha mencionado com frequência o *sentimento*.

– Por outras palavras: deveria rever os mesmos pormenores a propósito de cada uma destas três forças motoras? – disse o director.

– Claro que não. Porquê os mesmos pormenores? – replicou Grisha.

– De que outra maneira poderia ser? Pois se estas três forças constituem uma espécie de trindade, inextrincavelmente ligadas umas às outras, o que se diz duma é necessariamente válido para

as outras. Pense por exemplo no trabalho que consiste em escolher e nomear os *objectivos*. Será que os sentimentos não intervêm?

– Intervêm – disse Grisha.

– E a vontade?

– Participa directamente nessa escolha – dissemos nós.

– Seria pois necessário que eu repetisse duas vezes a mesma coisa. E o *espírito*?

– Desempenha um papel na escolha do objectivo – respondemos nós.

– Devia então ter repetido três vezes a mesma coisa...

«Há contudo uma ponta de verdade na crítica de Grisha. Tenho tendência para acentuar constantemente o *lado afectivo da criação*, é verdade, mas faço-o de propósito, porque os actores são por vezes levados a esquecer a importância dos sentimentos.

Há demasiados actores e encenadores puramente «intelectuais». Encontra-se com muita pouca frequência uma criação que seja autêntica, vibrante.»

2

– O poder destas forças motoras é reforçado pelas suas reacções mútuas. Também se suportam umas às outras que agem sempre ao mesmo tempo e em estreita relação. Quando fazemos apelo ao espírito, suscitamos ao mesmo tempo a vontade e os sentimentos. Só quando estas três forças agem harmoniosamente é que podemos criar livremente.

«Quando um actor autêntico diz o monólogo «Ser ou não ser...», não se limita a apresentar-nos simplesmente os pensamentos do autor e a seguir as indicações do encenador. Não: faz penetrar no

seu texto uma grande parte da sua própria concepção da vida. Esse actor não está a falar sob a aparência dum Hamlet imaginário. Fala por si mesmo, colocando-se nas condições criadas pela peça. Faz seus os pensamentos, os sentimentos, os raciocínios do autor. O seu único fim não é o de «debitar» o papel para que o compreendam. Quer que o espectador *sinta* a verdade do que diz, siga a sua própria *vontade* e as suas aspirações. Aqui, as forças motoras da sua vida psíquico participam todas para um mesmo fim. Esta combinação de forças é sumamente importante para um actor.

«Trata-se pois de elaborar uma psicotécnica apropriada, baseada na vantagem que representa a integração mútua dos membros deste trio a fim não só de os provocar por meios naturais mas também de os utilizar para suscitar outros elementos de criação.»

Por vezes eles agem espontâneamente, subconscientemente. Nessas ocasiões, temos de nos abandonar inteiramente à sua influência. Mas se elas não respondem?

Neste caso, é preciso dirigirmo-nos a um dos membros do trio, sobretudo ao espírito, porque ele é em geral mais sensível. O actor destaca as ideias do texto e forma uma concepção do seu sentido. Esta concepção levá-lo-á a formar uma opinião que, por sua vez, reagirá sobre os seus sentimentos e vontade.

Fizemos já numerosas demonstrações práticas desta verdade. Lembrem-se dos vossos primeiros exercícios na cena do louco. Foi o espírito que forneceu a história e as diversas circunstâncias, que por sua vez trouxeram a concepção da acção e em conjunto reagiram sobre os vossos sentimentos e vontade. Em consequência disso, representaram muitíssimo bem. Esse caso foi um excelente

exemplo do papel do *espírito* ao iniciar-se a operação criadora. Mas é possível abordar também uma peça ou um papel pelos sentimentos, se eles reagirem imediatamente. Nesse caso, tudo se passa na ordem natural: o sentimento traz a concepção, depois o raciocínio e unem-se ambos para provocar a *vontade*.

Mas se o sentimento não se manifesta, que «estimulante» directo será preciso empregar? Para o espírito, encontramos-lo nas próprias ideias contidas no texto.

Para os sentimentos, é preciso encontrar o ritmo interior que rege as emoções e as acções exteriores do papel.

É-me impossível discutir agora esta importante questão, porque devem começar por adquirir uma certa preparação que lhes permita aprender profundamente o que é necessário e importante. O estudo deste problema obrigar-nos-ia a antecipar

consideravelmente o nosso programa. Ficarei pois por aqui. Vamos ver simplesmente a maneira de conduzir a vontade à acção.

Contrariamente ao espírito, que é directamente tocado pelo pensamento, e aos sentimentos, que respondem imediatamente ao ritmo interior, não existe nenhum sentimento directo capaz de agir sobre a vontade.»

– E o objectivo? – disse eu. – Não influencia ele as nossas aspirações criadoras e, logo, a nossa vontade?

– Isso depende. Se não é particularmente tentador, não. Será preciso utilizar meios artificiais para o tornar vivo e interessante. Por outro lado, um objectivo fascinante provoca um efeito imediato, mas... não sobre a vontade. Desperta, em primeiro lugar, os sentimentos. Em seguida vêm as aspirações. A sua influência sobre a vontade é pois muito indirecta.

– Disse-nos ainda agora que a vontade e os sentimentos são inseparáveis e logo, se um objectivo age sobre um, age ao mesmo tempo obrigatoriamente sobre o outro – disse Grisha, contente por ter encontrado uma contradição nas ideias do director.

– Tem toda a razão. A vontade e os sentimentos são, como Janus, um ser de duas caras. Tanto domina o sentimento como a vontade ou o desejo. Por consequência, certos objectivos influenciam a vontade mais que os sentimentos e vice-versa. Duma maneira ou doutra, directa ou indirectamente, o objectivo é um maravilhoso estimulante.

Depois duma pausa, Tortsov continuou:

– O actor que prefere os sentimentos ao intellecto acentuará naturalmente o lado emotivo do seu papel. Aquele onde domina a vontade sublinhará a ambição ou fanatismo de Macbeth ou

Brand. Um terceiro tipo de actor acentuará inconscientemente, mais do que o necessário, as subtilezas intelectuais dum papel como o de Hamlet.

«É sempre necessário não deixar estes três elementos sufocar-se entre si e destruir assim o equilíbrio e a harmonia que nos são necessários. A nossa arte reconhece estes três tipos de actor e no seu trabalho estas forças desempenham um papel dominante.»

Tortsov concluiu no seu curso dizendo:

– Agora estão ricos. Têm à sua disposição um grande número de elementos que lhes devem servir para criar a vida espiritual de cada personagem.

«É uma grande realização; parabéns!»

XIII

A LINHA DE COMPORTAMENTO DA PERSONAGEM

1

– O vosso instrumento psíquico interior está agora pronto – anunciou-nos o director.

«Imaginem que vamos montar uma peça, na qual cada um de vocês terá um papel importante. Que vão fazer ao chegar a casa, depois da primeira leitura?»

– Representar – disse Vania, espontaneamente.

Léo era da opinião que devia, primeiro, tentar penetrar o carácter da personagem e Maria falava em isolar-se num canto para «sentir» o seu.

Paul queria dividir a peça em curtas sequências. Quanto a mim, decidia colocar-me, antes de tudo, nas circunstâncias propostas pela peça.

– Por outras palavras, querem todos fazer apelo às forças interiores para penetrar no coração do papel.

«Mas será preciso que leiam por diversas vezes a peça, porque é extremamente raro que um actor tenha possibilidade de aprender imediatamente o essencial do seu papel e se deixe absorver pela sua personagem ao ponto de criar dum jacto todo o espírito do papel. Normalmente, é o espírito que apreende primeiro certas passagens do texto; depois os sentimentos começam a nascer e a erguer vagas aspirações.

De começo, o actor não tem senão uma ideia muito geral do sentido profundo da peça. Nunca atingirá verdadeiramente o essencial enquanto não tiver tornado seu o caminho do autor.

Quando a primeira leitura não deixou nenhuma impressão, nem intelectual nem afectiva, que vai fazer o actor? Será preciso que aceite as conclusões dos outros e faça um sério esforço para compreender o texto. À força de persistir, conseguirá retirar uma vaga imagem do seu papel, que deverá em seguida desenvolver. Depois, as suas forças motoras psíquicas acabarão por entrar em jogo.

Enquanto o fim a atingir não for bem definido, as suas acções ficarão imprecisas. Não sentirá o seu papel senão por instantes.

Não é pois de admirar que nesta altura do seu trabalho, a corrente dos pensamentos, das aspirações e sentimentos, não apareça senão intermitentemente. A linha tornar-seá a pouco e pouco contínua quando conseguir chegar a uma compreen-

são mais vasta e profunda do seu papel e do objectivo essencial da personagem. Então começará verdadeiramente o trabalho de criação.»

– Porquê só a partir desse momento?

O director não respondeu, mas pôs-se a executar com os braços, a cabeça e o corpo diversos movimentos sem relação uns com os outros. Depois disse-nos:

– Vocês chamam a isto um bailado?

«Claro que não. – Depois, sempre sentado, pôs-se a improvisar uma série de movimentos harmoniosos que formavam uma continuidade.»

– E isto? – perguntou.

Era verdadeiramente um movimento de dança. Depois cantou algumas notas, a intervalos separados.

– É uma canção?

– Não é.

– E isto? – disse, e trauteou uma agradável melodia.

– Sim!

Em seguida, traçou numa folha de papel alguns traços ao acaso e perguntou se aquilo podia ser um desenho. Não, evidentemente. Desenhou então, como muito talento, algumas linhas curvas que podiam seguramente figurar um desenho.

– Compreendem agora que toda a criação artística deve formar uma linha *contínua*. É por isso que lhes digo que o trabalho de criação não começa senão quando esta linha surge na sua totalidade.

– Mas – disse Grisha – a linha contínua existe na vida real como no teatro?

– Pode existir – afirmou o director. – Mas num homem normal e de boa saúde há necessariamente interrupções, pelo menos aparentemente. Continuamos contudo a viver durante esses intervalos,

por consequência deve existir uma continuidade qualquer.

«Admitiremos pois que a *linha contínua normal comporta necessariamente certas interrupções.*»

Quase no fim da lição o director explicou-nos que, para representar as diversas direcções das nossas acções interiores, eram precisas várias linhas diferentes.

«Se a linha interior se parte, o actor deixa de compreender o que se passa no palco e de sentir o que quer que seja. Humanamente falando, o actor e o papel não vivem senão graças a estas linhas contínuas. São elas que dão vida e movimento à representação. Logo que se interrompem, a vida cessa; se reaparecem, a vida continua. Mas estas interrupções não são normais. Um papel não deve viver por bocados. É-lhes necessário uma linha contínua.»

– Vimos da última vez que a nossa arte, como todas as outras, exige uma linha inteiramente contínua de criação. Vou mostrar-lhes hoje como construí-la. – Voltou-se para Vania: – Conte-me o que fez hoje desde que se levantou até à sua chegada à escola – disse-lhe ele.

Vania fez esforços desesperados para se concentrar, sem conseguir orientar a sua atenção para o passado. Para o ajudar, o director deu-lhe um conselho:

– Não tente tomar o passado por ponto de partida. Parta do presente. É mais fácil voltar para trás, sobretudo quando se passa dum passado muito recente.

Como Vania, apesar do seu dinamismo habitual, não tivesse percebido logo, o director disse-lhe:

– Que fez imediatamente antes da lição?

Mudei de fato.

– É uma acção independente que contém em si toda a espécie de elementos. É aquilo a que se poderia chamar um *troço*. Cada papel conta um certo número deles. E que fez antes de mudar de fato?

– Tive uma lição de esgrima e ginástica.

– E antes?

– Fumei um cigarro.

– E ainda antes disso?

– Tive uma lição de canto.

Levou assim a pouco e pouco Vania até o passado, até ao instante em que tinha acordado de manhã.

– Reunimos pois uma série de pequenas linhas, de fragmentos do que Vania viveu desde manhã até agora. Tudo isso tinha ficado na sua

memória. Repita essa operação várias vezes, sempre na mesma ordem, para fixar bem tudo isso.

O director ficou satisfeito por ver Vania conseguir não só «sentir» aquelas horas do seu passado imediato, mas também fixá-las na memória.

– Agora faça a mesma coisa em sentido inverso, começando pelo momento em que abriu os olhos de manhã.

Vania repetiu a operação várias vezes ainda.

– Diga-me agora se este exercício não deixou em si uma certa impressão intelectual ou afectiva, que poderá considerar-se como um prolongamento da *linha da sua vida*? Não é um todo integralmente composto de actos e sentimentos, pensamentos e impressões independentes?

«Estou convencido – prosseguiu ele – que sabe agora como reconstituir a linha do passado. Vejamos, Kostia: vai fazer a mesma coisa para o

futuro, a partir do momento presente até ao fim do dia.»

– Como poderei adivinhar o que se vai passar?
– perguntei.

– Não sabe o que vai fazer depois da lição: voltar para casa, jantar? Não previu nada para esta noite: ver um amigo, ir ao teatro ou ao cinema? É verdade que talvez não faça tudo o que projectou fazer, mas nada o impede de imaginar como passará o serão.

«Não sente essa linha sólida que se estende pelo futuro, cheia de cuidados, de responsabilidades, de alegrias, de dores?

Quando olhamos para o futuro notamos um certo movimento e onde há movimento há também a origem duma linha.

Unindo essa linha à que precede formaremos *uma linha contínua e integral que liga o passado ao futuro através do presente, desde o primeiro*

instante do dia até à noite. É assim que os troços independentes se fundem entre si para formar um todo que representa *a vida de um dia inteiro.*

Imagine agora que faz parte duma companhia de província e que lhe deram o papel de Otelo para preparar numa semana. Durante esses poucos dias toda a sua vida se voltará para um fim único: como é que vai resolver honestamente o problema? Até ao temido momento do espectáculo não lhe sairá da cabeça uma única ideia. É capaz de imaginar esta linha contínua de pensamento que tomará toda a sua vida durante a semana em que prepara o papel?

E se existem linhas que englobam dias e semanas não as poderá haver alongadas por meses e anos e até por uma vida inteira?

Estas grandes linhas representam a fusão das mais pequenas. É o que se passa em todas as peças e com todos os papéis. Na realidade é a própria

vida que constrói essa linha, mas em cena é a invenção criadora do autor que a compõe à imagem da verdade. Contudo o autor apenas nos dá pedaços de vida. Há sempre vazios a preencher.»

– Como? – perguntei.

– Já vimos que o autor só nos apresenta instantes da vida das suas personagens. Nada indica do que se passa fora das cenas e não podemos muitas vezes saber o que leva a personagem a agir desta ou daquela maneira quando volta à cena: Se o actor não suprir a essas faltas, só dará ao público pedaços da vida da personagem.

3

Hoje Tortsov pediu-nos que nos instalássemos tão confortavelmente quanto possível no «salão de Maria» e que falássemos entre nós do que quíssemos. Alguns sentaram-

-se em volta da mesa e outros ao pé da parede.

O assistente, Rakhmanov, estava tão interessado em colocar-nos e arranjar tudo que compreendemos imediatamente que íamos ter mais uma vez direito a uma das suas «demonstrações».

Durante a conversa reparámos em pequenas lâmpadas que se acendiam intermitentemente, mas, ao que parecia, de acordo com a *pessoa que falava e com a de quem se falava*. Se Rakhmanov falava, acendia-se uma lâmpada junto dele. Mencionado um objecto em cima da mesa era logo iluminado. Não compreendia muito bem o significado dessas lâmpadas que se acendiam fora da sala onde estávamos. Acabei depois por deduzir que deviam representar momentos no tempo, dado que o corredor se iluminava quando falávamos do passado, a casa de jantar, do presente e a sala grande, do futuro. Reparei também que, apagada uma lâmpada, outra se acendia imediatamente.

Tortsov explicou-nos que aquilo representava *a cadeia ininterrupta da nossa atenção na vida real, agora concentrada num objecto e logo noutro, por forma ou lógica ou fortuita.*

– Passa-se a mesma coisa durante um espectáculo. É importante que se forme uma *linha única* e que *esta linha não ultrapasse os limites da cena e nunca se vá dispersar pela sala.*

«A vida dum homem, como a duma personagem – continuou o director –, compõe-se duma variedade infinita de centros de interesse, no plano da realidade ou no da imaginação, no domínio das recordações ou dos sonhos. É importante para o actor saber recrear em si esta linha contínua. Vou mostrar-lhes com as lâmpadas como ela se pode estabelecer sem nenhuma interrupção duma ponta a outra do papel.»

Disse-nos que descêssemos à sala e pediu a Rakhmanov para o ir ajudar com o órgão de luzes.

– Eis a história que lhes proponho: dois Rembrandt vão ser vendidos em leilão. Esperando que a sala se encha, estou sentado a esta mesa com um perito que me ajudará a escolher o primeiro lance.

«Examinamos pois os dois quadros.»

Acenderam-se alternadamente duas lâmpadas de cada lado da cena, enquanto se apaga a que até aí iluminara a mão de Tortsov.

– Fazemos depois mentalmente comparações com os outros Rembrandt que estão em museus estrangeiros. (Uma luz que representava os quadro imaginários piscou no vestíbulo, em alternância com as duas lâmpadas que representavam os Rembrandt postos à venda).

«Vêm aquelas luzes pequenas junto da porta? São compradores sem importância. Atraíram-me a atenção e cumprimento-os, mas sem grande entusiasmo.

Se não vierem compradores mais importantes será difícil fazer subir os preços. E isso preocupa-me.» (Todas as lâmpadas se apagaram, salvo um projector junto de Tortsov, que indicava o seu centro de atenção e o acompanhava enquanto ele passeava nervosamente pela cena).

«Reparem! Toda a cena e as outras salas que vemos lá atrás são agora brilhantemente iluminadas por grandes projectores. Acabam de chegar os delegados dos museus estrangeiros, e vou recebê-los.»

O leilão começou. Foi uma bacanal de luzes que terminou num verdadeiro fogo de artifício.

– Sentiram a linha ininterrupta de vida que se desenrolava em cena? – perguntou.

Grisha sustentava que Tortsov não tinha de modo algum conseguido provar o que pretendia.

– Desculpe contradizê-lo, mas o que nos provou foi exactamente o contrário. Todo este conjunto de iluminação não mostrou uma linha ininterrupta mas antes uma interminável série de pontos separados.

– A atenção do actor desloca-se constantemente dum para o outro objecto e é esta perpétua mudança que constitui a linha ininterrupta do papel – explicou Tortsov. – O actor que se mantivesse de atenção fixa num só objecto durante uma cena inteira ou toda a peça acabaria por ficar completamente desequilibrado e tornar-se-ia presa duma ideia fixa.

Os outros alunos estavam de acordo com o director e achavam que a demonstração tinha sido convincente.

– Tanto melhor – disse ele satisfeito – Acabo de vos mostrar o que se devia passar em cena, sempre. Vamos agora ver o que nunca deveria

acontecer e que contudo vemos tantas vezes. Vejam. No palco, as lâmpadas só se acendem por instantes, enquanto os projectores iluminam quase constantemente a sala.

«Digam-me: acham normal que o espírito do actor se disperse assim por muito tempo pela sala e mesmo para lá das paredes do teatro? Que essa atenção só regresse à cena por breves instantes e fuja de novo quase imediatamente?

Quando isto acontece, o actor só adere ao papel por intervalos. Evitem este erro aplicando toda a vossa força interior na edificação duma linha contínua dentro do comportamento da vossa personagem.»

XIV

O ESTADO CRIADOR

1

– Para onde se dirigirá este feixe de linhas, ao longo das quais se deslocam as vossas forças psíquicas? Como exprime o pianista os seus sentimentos? Senta-se ao piano. E o pintor? Agarra nos pincéis, na paleta e numa tela. Da mesma forma, o actor dirige-se aos seus instrumentos, espiritual e físico. O seu espírito, a sua vontade e os seus sentimentos aliam-se para mobilizar todos os factores da sua vida interior.

«Da ficção que é a peça extraem uma vida que a torna mais real e mais convincentes os seus objectivos. Tudo isto ajuda o actor a entrar no papel,

a sentir-lhe a verdade e a aceitar a possibilidade real do que se passa em cena. Por outras palavras, esta trindade de forças psíquicas reveste o tom, a cor, as cambiantes e os aspectos dos diversos factores que comandam. Assimilam-lhes o conteúdo espiritual. Produzem assim energia, força, vontade, sentimentos e pensamentos. Enxertam nos factores estas partículas vivas do papel. De tais enxertos saem pouco a pouco o que chamamos «os elementos do artista no papel.»

– E qual a sua finalidade? – perguntou um aluno.

– Dirigem-se para os objectivos onde os conduzem as aspirações do actor e o próprio carácter da personagem que ele encarna. Os actores são assim levados a entrar em contacto com as outras personagens graças aos objectos em que lhes con-

centrou a atenção. São atraídos pela verdade artística da peça. Reparem que tudo isto se passa unicamente em cena.

«Desta fusão de elementos nasce um estado interior muito importante a que chamamos: *O Estado Criador*.»

– Que é isso? – perguntou Vania assustado.

– Muito simples – disse eu. – As nossas forças motoras interiores combinam-se com os factores, para realizar os fins do actor. Não será isto? – perguntei a Tortsov.

– Sim. Mas tenho duas objecções a fazer. A primeira é que o objectivo fundamental está ainda muito afastado e que só se combinam para o procurar. A segunda é uma questão de termos. Servimo-nos até agora da palavra «factores» para designar o talento, as qualidades artísticas, os dons naturais do actor e vários processos psicotécnicos.

Chamar-lhe-emos agora: «Factores do Estado Criador».

– Não percebo patavina! – declarou Vania com desespero.

– Porquê? É um estado quase inteiramente normal.

– Quase?

– Em certo sentido é superior ao normal; noutro é-lhe inferior.

– Porquê inferior?

– Dadas as condições de trabalho do actor que deve fazer-se em público, o seu estado criador é influenciado pelo teatro, o que não sucede no estado normal.

– E em seguida é superior?

– Porque inclui o sentimento da *solidão em público* que na vida normal ignoramos. É uma impressão maravilhosa. Uma sala cheia é para o actor uma magnífica caixa de ressonância. A cada

momento de verdadeiro sentimento vivido em cena correspondem milhares de correntes invisíveis de simpatia e interesse que dimanam da sala. A multidão oprime e aterra o actor, mas eleva também a sua energia criadora. O grande calor de emoções que ela comunica dá-lhe confiança em si mesmo e no seu trabalho.

«Infelizmente, é raro que o estado criador apareça espontaneamente. Em casos excepcionais virá por si mesmo e o actor terá então uma interpretação brilhante. Na maior parte das vezes, quando o actor não alcança o estado requerido dirá que «não está em forma», o que significa que o seu aparelho criador não funciona normalmente ou mesmo que não funciona de todo, ou então que foi substituído por hábitos mecânicos. Teve um acesso de pânico? Ou aventurou-se perante o público com um papel mal preparado, ou de que não está inteiramente convencido?

Pode também ter repetido um antigo papel sem o ter renovado, o que é o mesmo que dar ao público um sobrescrito vazio.

O actor pode igualmente ter-se deixado desviar do seu trabalho por hábitos de preguiça ou desatenção, má saúde ou aborrecimentos pessoais.

Em qualquer destes casos, a combinação, a selecção e a própria natureza dos factores serão más por diferentes razões. É inútil ver cada um destes casos em particular. Já sabem que quando um actor entra em cena a presença do público pode fazer-lhe perder todos os seus meios: medo, embaraço, timidez, emoção, pavor de dificuldades insuperáveis... Daqui em diante é incapaz de falar, de ouvir, de ver, de pensar, de sentir, de andar e até de se mexer de maneira normal. Sente então a necessidade anormal de satisfazer o público mexendo-se muito, para esconder o seu verdadeiro estado.

Nestas condições vão-se desintegrar e separar os vários factores que regem o seu trabalho criador, o que não é normal. Em cena, como na vida real, os elementos devem ser indivisíveis. Mas o próprio trabalho do actor contribui para tornar instável o seu estado criador. Quando representa, está entregue a si próprio; está em contacto com o público e não com os que com ele contracenam. Ajusta-se ao gosto dos espectadores em vez de comunicar aos outros actores o seu sentir e pensar.

Infelizmente os defeitos interiores não são visíveis. Os espectadores não os vêem, mas «sentem-nos». Só o conhecedor dará conta do que se passa, mas o espectador normal não reagirá ao espectáculo.

O perigo cresce ainda pelo facto de todo o conjunto sofrer quando um actor falha ou é mau. Podem crer: criem um estado em que todos os ele-

mentos representem um perfeito conjunto; introduzam-lhe um só elemento que seja falso e todo o conjunto será destruído.

Imaginem que escolheram uma história em que não acreditam. Se se esforçarem por representá-la ficarão inevitavelmente desapontados e desorientados. O mesmo sucede com cada um dos outros factores.

Introduzida numa falsa nota, *a verdade torna-se uma convenção teatral; a convicção e a fé, numa representação mecânica; os objectivos reais e humanos tornam-se artificiais; a imaginação desaparece, substituída pela tagarelice dum cabotino.*

Juntem tudo isto e obterão uma atmosfera onde só poderão fazer esgares e imitações.

Os principiantes sem experiência nem técnica tendem a fazer isto. Adquirem facilmente toda a

espécie de hábitos artificiais. E se lhes acontece chegar a um estado normal é por acaso.»

– Porque será tão fácil ter um ar artificial em cena, tendo apenas representado uma vez em público? – perguntei.

– Vou responder-lhe com as suas próprias palavras. Lembram-se da nossa primeira lição, quando lhes disse que ficassem sentados em cena e não eram capazes de mostrar naturalidade? – Disse-me então: – Como é que levando uma vida normal, e só tendo estado uma vez em cena, me é mais fácil parecer afectado que natural? A razão está em que o nosso trabalho se deve fazer em público, quando o artificial está constantemente em luta com o autêntico. Que defesa haverá contra isto? É o que veremos da próxima vez.

«Vamos ver hoje como se evita cair em hábitos artificiais e como realizar um verdadeiro estado de criação. Para este duplo problema existe uma só solução: a existência dum estado criador determina e implica o desaparecimento dos hábitos artificiais.

Antes da representação os actores enfiam o fato e caracterizam-se cuidadosamente para se parecerem o mais possível com a personagem que interpretam. Mas a maioria esquece o mais importante que é a preparação interior. Para quê consagrar tantos cuidados à aparência exterior? Porque não vestir e caracterizar também a alma?

Em vez de se precipitar para o camarim no último momento, o actor (sobretudo se tem papel importante) devia chegar ao teatro, para se preparar, duas horas antes da sua entrada em cena. O

escultor amassa o barro antes de começar a trabalhar. O cantor exercita a voz antes do concerto. Nós devemos fazer o mesmo; afinar o nosso instrumento interior e verificá-lo ponto por ponto.

Já conhecem este exercício: primeiro, desconstrair... Escolher depois um objecto. Este quadro... Que representa? Que forma tem? Que cores? Tomar um objecto mais afastado. Depois um muito próximo. Escolher um objectivo físico, justificá-lo, juntar-lhe várias suposições imaginárias. É preciso que a acção seja tão real que o actor acredite nela. Imaginar diversas circunstâncias e colocarmo-nos nelas. Continuar assim até ter posto todos os elementos em jogo. Escolher depois um dentre eles, o que lhes agradar mais. Quando tiverem conseguido que ele funcione perfeitamente e duma forma concreta – sem generalidades! – ele trará consigo todos os outros.

Devemos tomar um especial cuidado de cada vez que temos de empreender um trabalho de criação, a fim de preparar os diversos elementos de que se compõe o nosso verdadeiro estado criador.

Se o homem necessita de todos os seus membros e órgãos para viver normalmente, porque não acreditar que o mesmo se passa no que se refere à sua natureza interior? O artificial, sob qualquer forma, não lhe é mais conveniente que um olho de vidro ou uma perna de pau.»

– Mas – começou Grisha, sempre pronto para discutir – para fazer isso era preciso representar duas vezes todas as noites; uma para si próprio e outra para o público.

– Não. Não é necessário – respondeu Tortsov.
– Basta passar revista aos elementos essenciais do papel. Não é preciso desenvolvê-los completamente.

«O que é preciso é perguntar a si próprio: estou seguro da minha interpretação nesta ou naquela passagem? Sinto realmente esta acção? Posso mudar ou juntar certo aspecto imaginário? Todos estes exercícios preparatórios servem para verificar o aparelho da expressão.

A menos que o papel tenha atingido um certo grau de perfeição, esta preparação será difícil de realizar e necessitará de tempo e atenção, mas é indispensável. Além disso o actor deve exercitar-se constantemente em fazer nascer em si um estado criador verdadeiro, quer em cena durante os ensaios, quer em casa. Enquanto o papel não estiver bem definido, esse estado será instável, e quando mais tarde estiver já muito batido perderá em precisão.

Estas contínuas oscilações tornam em nós necessária a presença dum *observador* para nos guiar. Quando tiverem mais experiência hão-de

descobrir que o seu papel é em grande parte automático.

Imaginem que um actor está em cena em plena posse de todas as suas faculdades. Tem um tal domínio do seu estado interior que pode separar os diversos elementos sem sair do papel. Funcionam todos como deve ser e ajudam-se mutuamente. Se aparecer um ligeiro desacordo, ele poderá imediatamente procurar o elemento defeituoso e restabelecer o equilíbrio, continuando a representar com facilidade e a observar-se.

Dizia Salvini: «O actor em cena vive, chora e ri e ao mesmo tempo observa os seus risos e as suas lágrimas. É esta função dupla, este equilíbrio entre a vida e a representação que constituem a sua arte».

«Agora que sabem o que é o estado criador vamos estudar o que se passa no espírito do actor no momento em que esse estado se forma.

Imaginem que ele está para abordar um papel muito difícil e complexo; Hamlet, por exemplo. Vamos compará-lo a uma enorme montanha encerrando toda a espécie de tesouros. Só se pode conhecer o seu valor trazendo à luz os seus jazigos de minério, cavando galerias para extrair os metais ou pedras preciosas. Há também a beleza natural das encostas... Uma tal empresa estaria acima das forças de qualquer homem. O prospector deverá chamar especialistas, equipas de trabalhadores bem organizadas. Deverá dispor de enormes reservas financeiras e de muito tempo.

Construirá estradas, cavará poços, abrirá túneis e, depois dum exame minucioso, deduzirá

que a montanha contém riquezas incalculáveis. Mas antes de obter seja o que for será necessário um trabalho considerável. Isso só lhe aumenta o valor; quanto mais os homens penetram na montanha, maior o seu espanto. Quanto mais sobem as encostas, mais largo é o horizonte. Mais alto ainda o cume desaparece nas nuvens e não se sabe o que lá se passa.

De repente alguém grita: «Oiro! Oiro!» Depois o tempo passa e as picaretas cessam de escavar. O filão desapareceu e todos os esforços são vãos. Todos perdem a coragem. Os prospectores e engenheiros não sabem para que lado prosseguir as pesquisas. Depois ouve-se outro grito e o trabalho prossegue com novo entusiasmo até que o filão desapareça outra vez. E assim continuarão até terem enfim encontrado o verdadeiro filão.

Este género de combate pode prosseguir durante anos, quando se trata do papel de Hamlet

porque as suas riquezas espirituais estão escondidas. O actor deverá aprofundar muito para descobrir as forças de impulsão interior deste espírito tão subtil.

Uma tal obra-prima, concebida por um génio sobre uma personagem que é também um génio, exige uma busca infinitamente minuciosa e contínua.

Para entender a delicadeza espiritual duma alma tão complexa não basta o fazer intervir a razão ou factor de criação. É necessária toda a força e talento do artista juntos à sua força espiritual e à do autor.

Estudada a natureza espiritual dum papel, podem determinar e depois sentir onde se encontra o seu objectivo profundo. Para isso o actor deve possuir forças motoras interiores poderosas, sensíveis e penetrantes. Os diversos factores do seu

estado criador devem ser profundos, subtis e precisos. Vêem-se infelizmente muitas vezes actores que se contentam com aflorar o papel sem cavar em profundidade.»

Após um instante, Tortsov continuou:

«Falei-vos do *estado criador* no seu aspecto *mais vasto*. Mas ele exige também uma escala mais pequena.

Vania, faça-me o favor de subir ao palco, procurar e encontrar uma folha de papel azul... que lá não está.»

– Então... Como posso encontrá-la?

– É simples. Para executar o que lhe peço deve compreender e sentir como se faz isso na vida real. Deve organizar todas as suas forças interiores e, para determinar o objectivo, imaginar diversas circunstâncias dadas. Depois pode responder à pergunta que fez.

– Se alguém lá tivesse deixado realmente uma folha de papel, eu havia realmente de encontrá-la
– disse Vania e executou perfeitamente o que o director tinha pedido.

– Vê como é fácil. Só necessitava um estimulante, a mais simples das sugestões, para o seu estado criador se organizar por si próprio. O mais pequeno problema, o menor objectivo, levam directa e imediatamente à acção e, embora a uma escala muito menor, os factores em jogo são os mesmos que para o Hamlet. As suas funções diferem em importância e duração, mas há uma colaboração de todos os factores para o mesmo fim.

«Geralmente a força e persistência do estado criador do actor variam em razão directa da importância e tamanho do papel.

Em certos casos esta variação é ainda mais acentuada. Se o objectivo é nítido e bem definido obtém-se rapidamente um estado interior sólido e

certo. Mas se é vago e mal definido o estado interior será instável.

Em *A Minha Vida na Arte* pode ler-se a história duma velha actriz retirada que representava em casa toda a espécie de cenas para si própria e se entretinha a improvisar personagens, só para satisfazer a sua necessidade criadora.

Acontece às vezes que um objectivo existe inconscientemente no espírito do actor e é executado inconscientemente sem que ele dê por isso e até sem que o queira. Muitas vezes só mais tarde o actor compreende o que se passou.»

O SUPER-OBJECTIVO

1

Tortsov começou a sua lição dizendo-nos:

– Se Dostoïewski escreveu *Os Irmãos Kara-mozov*, é porque *procurava Deus* e porque o procurou durante toda a sua vida. Toda a vida lutou Tolstoi para atingir a *perfeição*; Tchekov interessou-se pela *futilidade da vida burguesa*, que se tornou o *leitmotiv* de quase todas as suas obras.

«Compreendem até que ponto estes vastos projectos, essenciais para o escritor, podem arrastar consigo todas as faculdades criadoras do actor e impregnar todos os pormenores da peça ou do papel?

A corrente de pequenos objectivos individuais, todas as invenções, pensamentos, sentimentos e acções do actor devem convergir para o super-objectivo da peça. O laço comum que os liga deve ser tão forte que o mesmo aspecto mais insignificante, se não se encontrar relacionado com o super-objectivo nos parecerá falso ou inútil.

Este movimento em direcção ao super-objectivo deve igualmente ser contínuo do começo ao fim da peça. Se só tiver como origem simples intenções *superficiais* e *teatrais*, dará à peça uma direcção aproximadamente correcta. Se for verdadeiramente humano e orientado para a realização do objecto essencial da peça, será como que a artéria central que traz a vida e a substância à peça e aos actores.

Quanto mais profunda for a obra mais poderoso será o super-objectivo.»

– E se a peça não for uma obra de génio?

– A influência do super-objectivo será mais fraca.

– E se a peça é má?

– Será preciso que o próprio actor procure o super-objectivo, o acentue e o aprofunde, para que ele tenha um sentido mais importante.

«Sabem já como é importante escolher uma designação certa para o objectivo. Lembrem-se que decidimos ser preferível designá-lo por uma forma verbal por isso incitar à acção. Isto é ainda mais verdadeiro quando se trata de definir o super-objectivo¹⁵.

Imaginem que vamos levar à cena «A Desgraça de Ser Esperto» de Griboiedov e que concordámos em intitular o tema principal da peça: «Desejo conquistar Sofia». Esta definição está completamente de acordo com história, mas se

¹⁵ Ver Capítulo VII, lição 4.

consideramos a peça inteiramente deste ângulo, o tema da denúncia social não terá senão um valor episódico e accidental. Se, pelo contrário, dissermos: «Desejo lutar, não por Sofia, mas sim pela minha pátria», então o ardente patriotismo de Tchatsky passará ao primeiro plano do super-objectivo.

Ao mesmo tempo, o tema social aparecerá mais em evidência, dando a toda a peça um sentido mais profundo. Se o tema central se torna: «Desejo lutar pela liberdade», irão ainda mais longe. Vistas assim, as acusações do herói tornam-se mais severas e toda a peça perde o tom pessoal que tinha quando a acção estava orientada para Sofia. Não tem já uma dimensão nacional, mas humana e universal em tudo aquilo que implica.

Posso dar-lhes ainda, por experiência própria, provas mais convincentes da importância de escolher uma designação para o super-objectivo. Quando da minha representação de *O Doente Imaginário*, de Molière, tínhamos abordado a peça duma maneira superficial e escolhido por tema: «Desejo ser doente». Mas quanto mais estudava o texto, mais me parecia evidente que estávamos a transformar esta comédia em tragédia. Assim que tomámos consciência do nosso erro, mudámos o tema para «Desejo que me julguem doente» e todo o lado cómico apareceu então com nitidez. Estava preparado o terreno para mostrar como os charlatões do mundo médico exploram a credulidade de Argante, o que era a ideia de Molière.

Em *La Locandiera* de Goldoni, tínhamos cometido o erro de escolher como tema: «Desejo ser misógino» e verificámos que a peça se recusava

tanto ao humor como à acção. Só quando descobri que o herói amava realmente as mulheres, mas queria que o tomassem por misógino, é que mudei o tema e disse: «Desejo ter a minha aventura galante às escondidas». Imediatamente a peça teve vida.

Neste último exemplo, a pergunta aplicava-se mais ao meu papel do que à peça. Porém, não foi serão depois dum longo trabalho que compreendemos que a *Locandiera* simbolizava realmente *A Mulher* e que a essência profunda da peça estava aí.

Acontece com frequência que não encontramos exactamente o tema principal enquanto a peça não está montada. É por vezes o público quem nos ajuda a encontrar a boa definição.

O tema principal deve ficar profundamente gravado no espírito do actor durante todo o espectáculo. Foi ele que inspirou o autor da peça. Deve

ser ele também a fonte da criação artística do actor.»

2

Hoje, o director começou por nos dizer que a principal corrente interior da peça provoca no actor um estado de «garra» e de força interior que lhe permitia desenvolver todas as complexidades do papel e chegar, em seguida, com clareza, ao fim essencial da peça.

«Esta linha de força que guia o actor dum extremo a outro da peça chamasse *a continuidade* ou *linha de acção principal*. Esta linha atrai a si todas as sequências e objectivos da peça e dirige-os para o super-objectivo. A partir desse momento, todos trabalham para o mesmo fim.

Para os convencer do enorme significado prático da acção contínua e do super-objectivo, vou

citar-lhes um exemplo pessoal. Uma actriz muito popular interessou-se um dia pelo nosso sistema e decidiu deixar a cena por uns tempos para se aperfeiçoar dentro do novo método. Trabalhou com vários professores durante vários anos e depois voltou ao palco.

Com enorme surpresa, verificou que já não tinha êxito. O público achava que ela havia perdido a sua melhor qualidade: a inspiração. Em vez dela, encontravam uma representação seca e artificial, pormenores realistas inúteis e outros defeitos semelhantes. Estão a ver em que situação ela estava. Cada vez que subia ao palco tinha a impressão de estar a fazer um exame. O seu caso era quase desesperado. Tentou representar nos teatros de arrabalde e de província, pensando que talvez o público da capital tivesse preconceitos contra o «sistema». Mas foi o mesmo resultado por toda a parte. A pobre actriz começou a maldizer o novo

método e tentou desembaraçar-se dele. Mas não conseguia já voltar ao seu método antigo. Tinha perdido a faculdade de se ajustar artificialmente e já não podia suportar o absurdo da sua antiga maneira. Preferia o novo método, mas estava entre a espada e a parede. Tinha decidido mesmo abandonar completamente o teatro.

Foi então que, numa noite, tive ocasião de a ver representar. Depois do espectáculo pediu-me para ir ao seu camarim. Toda a gente tinha já abandonado o teatro e ela não me queria deixar sair, suplicando-me, desamparadamente, que lhe dissesse qual era a causa desta modificação que se tinha operado nela. Retomamos, em conjunto, todos os aspectos do seu papel, examinámos toda a técnica que ela tinha adquirido durante o seu estudo do «sistema». Tudo estava certo. Havia compreendido perfeitamente todos os elementos do seu papel, mas não o que está na base mesma do

sistema. Quando lhe falei da acção contínua e do super-objectivo respondeu que tinha ouvido, de facto, falar nisso, mas duma maneira muito geral e que não tinha conhecimento prático de tal coisa.

Se representa sem pensar na linha contínua da acção – disse-lhe eu – não faz mais do que executar uma série de exercícios desconexos que não chegam para criar o papel. Você deixou de lado um facto importante; todos esses exercícios têm por fim determinar uma linha de força essencial. Eis a razão por que as mais belas passagens do seu papel não produziram efeito algum. Os fragmentos duma estátua não podem pretender ser uma obra de arte.»

«No dia seguinte, no ensaio, mostrei-lhe como devia preparar as sequências e os objectivos em relação com o tema principal e a linha do seu papel.

Pôs-se a pensar com entusiasmo. Vigiei os seus ensaios todos os dias e finalmente pude vê-la a representar o seu papel num espírito absolutamente diferente. O seu triunfo foi extraordinário. Não posso descrever-lhes o que aconteceu nessa noite no teatro. Esta actriz de grande talento teve a recompensa de todas das suas dúvidas e sofrimentos. Lançou-se nos meus braços a chorar de alegria, dizendo-me que lhe tinha feito reencontrar o seu talento. O público chamou-a um número inacreditável de vezes.

Isto demonstra-lhes o carácter miraculoso e criador da linha contínua da acção e do super-objectivo.»

Tortsov reflectiu alguns instantes e depois disse:

– Talvez compreendam melhor com este desenho:



– Todos os pequenos segmentos se dirigem para o mesmo fim e se confundem na mesma corrente – explicou ele.

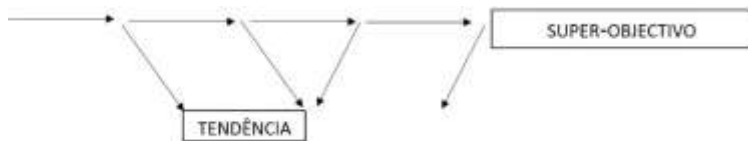
«Tomemos agora o caso do actor que não determinou o seu fim essencial, cujo papel é feito de bocados, tendendo todos para direcções diferentes:



Se todos os objectivos menores dum papel são dirigidos para fins diferentes, é evidentemente impossível obter uma linha única e contínua. A acção será então fragmentária, desconexa e sem relação com um todo. Cada fragmento talvez seja excelente mas nestas condições não pertence à peça.

Vou dar-lhes um outro exemplo. Estamos de acordo que a linha principal de acção e o tema principal fazem integralmente parte da peça e que

não podemos desconhecê-los sem detrimento de toda a peça. Mas imaginem que o actor quer introduzir um tema suplementar estranho à peça, ou juntar-lhe aquilo a que se pode chamar uma «tendência». Mantendo-se sempre iguais, os outros elementos vão surgir afastados da direcção inicial:



Uma peça cuja estrutura fosse deslocada e partida desta maneira não poderia viver.»

Grisha protestou violentamente contra esse ponto de vista:

– Então, dessa maneira impede ao encenador e ao actor toda a iniciativa e criação pessoal e toda a renovação dos velhos papéis dentro dum estilo moderno.

Tortsov respondeu calmamente:

– Os que assim pensam confundem e interpretam mal o sentido destas três palavras: eterno, moderno e passageiro. Deve aprender a reconhecer os diversos valores espirituais do homem, se quiser aprender o verdadeiro sentido destas palavras.

«O que é moderno pode tornar-se eterno se se trata de liberdade, de justiça, de amor, de felicidade, alegria ou sofrimento. Não faço objecção nenhuma a este género de modernismo na obra dum autor.

Porém, o «passageiro» é absolutamente diferente porque não pode nunca pretender tornar-se eterno. Amanhã já estará esquecido.

No trabalho criador a violência nunca é um bom meio. Renovar um velho tema servindo-se dum pretexto «moderno» não poderá senão destruir a peça e o papel. É verdade que existem excepções. Pode-se obter um novo fruto diferente numa outra espécie.

Pode acontecer que se possa enxertar naturalmente uma ideia moderna numa velha peça clássica e rejuvenescê-la. Neste caso, o elemento acrescentado encontra-se incluído no tema central:



A conclusão de tudo isto é que é *preciso essencialmente manter o super-objectivo e a linha principal de acção e desconfiar de toda a tendência exterior e de todo o objecto estranho ao tema principal.*

Espero ter conseguido fazer-lhes compreender a importância capital e excepcional destas duas coisas, que são o essencial do nosso sistema. Parece-me que levei a cabo assim a parte mais importante do meu ensino.»

Tortsov ficou calado alguns instantes e depois disse:

«Cada *acção* vai de encontro a uma *reacção*. Em cada peça encontramos esta corrente contrária à *acção* principal, que é preciosa porque intensifica a *acção*. Provoca um choque e levanta problemas, provocando assim a actividade, indispensável na nossa arte.

Tomemos *Brand*, por exemplo. Suponhamos que escolhemos a divisa de Brand, «Tudo ou Nada», como objectivo principal da peça. Pouco importa, por agora, que seja exacto ou não. A intransigência dum tal princípio é inquietante. Não admite nenhuma concessão, nenhum compromisso, nenhuma fraqueza na execução do seu ideal.

Tentemos agora ligar este tema principal às diversas sequências da peça: por exemplo, a cena que estudámos todos, com Inês e as roupas do

bebé. Só por meio dum grande esforço de imaginação conseguirei mais ou menos conciliar esta cena com o objectivo principal «Tudo ou Nada».

Mas se considero que Inês, a mãe, representa a linha de reacção, tudo se passa muito mais naturalmente. A sua acção opõe-se à do tema principal.

Se analiso o papel de Brand nesta cena, ser-me-á fácil ligá-lo ao tema central: ele exige que a mulher abandone as roupas da criança afim de se sacrificar ao seu dever. O seu fanatismo leva-o a tudo sacrificar pelo seu ideal. A oposição, a reacção de Inês não faz mais que intensificar a sua acção.

O *dever* de Brand vai de encontro ao *amor maternal* de Inês; a *ideia* opõe-se ao *sentimento*: o pastor fanático à *mulher* que sofre; o princípio *masculino* ao *feminino*.

Nesta cena a linha de acção principal pertence pois a Brand e a linha de reacção a Inês.

E agora – disse Tortsov – tomem muita atenção porque lhes vou dizer uma coisa muito importante!

Todo o trabalho a que os obriguei até aqui tinha por fim levá-los a adquirir e a dominar os três elementos fundamentais da criação artística:

1. A «garra» interior.
2. A linha contínua de acção.
3. O super-objectivo.»

Tortsov calou-se um momento e terminou a lição com estas palavras:

– Conhecem agora o essencial do nosso «sistema».

O nosso primeiro ano está quase terminado. Estava à espera de encontrar a inspiração, mas o «sistema» frustrou todas as minhas esperanças.

Pensava nisto ao enfiar o casaco para sair e estava a enrolar o cachecol à volta do pescoço quando alguém me tocou no ombro. Quando me voltei dei com Tortsov.

Tinha notado o meu ar desconsolado e queria saber do que se tratava. Respondi-lhe evasivamente mas ele insistiu com obstinação, fazendo-me pergunta sobre pergunta.

– Que impressão tem agora quando está em cena? – perguntou-me ele, tentando compreender em que poderia o «sistema» ter-me desiludido.

– Isso não me faz, justamente, impressão nenhuma. Sinto-me à vontade, sei o que é preciso fazer e porque o faço e creio no meu direito de estar no palco.

– E o que quer você mais? Acha que isso é mau?

Confessei-lhe então que o que eu procurava era a inspiração.

– Não conte comigo! O meu «sistema» nunca lhe fabricará inspiração. O que ele pode fazer é preparar-lhe um terreno favorável.

«No seu lugar, não tentaria perseguir um fantasma. Deixe isso aos cuidados da sua boa fada, a Natureza, e preocupe-se só com o que se encontra dentro dos limites do consciente.

Coloque o papel no bom caminho e ele avançará por si. Crescerá e aprofundar-se-á e acabará por conduzi-lo à inspiração.»

NO LIMIAR DO SUBCONSCIENTE

1

O director hoje encorajou-nos muito fazendo-nos notar que o mais difícil do nosso trabalho de formação interior estava realizado.

– Todo este trabalho consistiu em ensiná-los a fazer nascer o «estado criador», a encontrar o «objectivo supremo» e a «linha de acção», a adquirir uma psicotécnica consciente e a conduzi-los, enfim – e isto foi dito num tom muito solene –, à «região do subconsciente».

«No estado consciente, o espírito organiza e classifica os fenómenos do mundo exterior que nos rodeia. Não há limites bem definidos entre a

experiência consciente e a experiência subconsciente. Acontece por vezes que um pensamento consciente tem prolongamentos inesperados no subconsciente. O fim essencial da psicotécnica é pois o de nos colocar num estado criador no interior do qual o subconsciente agirá naturalmente.

É justo dizer que esta técnica desempenha, em relação à natureza criadora subconsciente, o mesmo papel que a gramática em relação à poesia. É sempre pena que as preocupações gramaticais sufoquem o sentido poético. É o que acontece frequentemente no teatro, e contudo não podemos passar sem a gramática. Ela deve ajudar a organizar o material subconsciente, que, sem isso, não poderá revestir uma forma artística.

Durante a primeira parte do trabalho, o actor tenta entrar conscientemente na vida da sua personagem, sem compreender muito bem ainda o que se passa nela nem em si mesmo ou à sua volta.

Quando atinge o domínio do subconsciente, o seu espírito reage ao mais pequeno aspecto, e o papel toma um sentido novo. O actor toma consciência da presença, tanto em si como no seu papel, de sentimentos, de ideias, de atitudes inteiramente novas. Para lá da consciência, da presença, tanto em si como no seu papel, de sentimentos, de ideias, de atitudes inteiramente novas. Para lá da consciência, a vida interior reveste-se por si mesma duma forma simples e fecunda porque a natureza orgânica dirige todos os centros importantes do nosso aparelho criador.

Não conheço nenhum método técnico que lhes permita dirigir o subconsciente. Só posso ensinar-lhes a maneira indirecta de o abordarem e de se submeterem ao seu poder.

Vemos, ouvimos, compreendemos e pensamos diferentemente *antes* de ter passado o «limiar

do subconsciente», e *depois*. *Antes*, experimentá-mos «sentimentos que pareciam verdadeiros» e *depois* «sentimentos sinceros». Dum lado, temos a simplicidade duma fantasia limitada, do outro a simplicidade da imaginação. Do lado da consciência, a nossa liberdade é limitada pela razão e pelas convenções; do lado do subconsciente, é independente, voluntariosa, activa e caminha sempre em frente. Aí, o processo de criação difere cada vez que se repete.

«Isto faz-me pensar numa praia sobre a qual se precipitam ondas de todos os tamanhos. Umas chegam-nos aos tornozelos, outras aos joelhos, outras fazem-nos perder o pé, enquanto que as mais fortes nos arrastam para o largo e logo nos atiram de novo para a praia.

A onda do subconsciente não faz mais do que tocar, por vezes, o actor e retirar-se depois. Outras

vezes envolve-o completamente e leva-o às profundidades para o trazer de novo à margem da consciência»

«Tudo o que lhes estou a contar é do domínio dos sentimentos e não da razão. É mais fácil sentir isto do que compreendê-lo. Em vez de lhes dar grandes explicações vou contar-lhes uma pequena história pessoal que muito me ajudou a compreender o estado que acabo de descrever-lhes.

Certa noite em casa duns amigos, divertíamos-nos a fazer toda a espécie de partidas uns aos outros. De súbito decidiram «operar-me». Foram buscar duas mesas, uma para a operação e outra para os instrumentos cirúrgicos. Trouxeram lençóis, ligaduras, bacias...

Os «cirurgiões» enfiaram blusas brancas e vestiram-me uma camisa de hospital. Depois deitaram-me sobre a mesa de operações e vendaram-

me os olhos. A extrema solicitude dos «doutores» inquietava-me. Tratavam-se como se eu estivesse num estado desesperado e agiam com a maior seriedade. De súbito, uma ideia atravessou-me o espírito: «E se eles fossem realmente operar-me?»

«A incerteza e a expectativa interminável enervavam-me. Espiava todos os rumores que faziam à minha volta. Ouvia murmurar, deitar água, tilintar os instrumentos. Por vezes batiam na bacia, que soava como um toque de finados.»

– Vamos a isto! – murmurou uma voz.

«Alguém me agarrou o pulso direito. Senti uma vaga dor, seguida de três picadas de agulha... Não pude deixar de estremecer. Esfregaram-me o pulso com qualquer coisa que ardia, depois ataram-me. Ouvia toda uma azáfama à minha volta.

Enfim, depois dum longo silêncio, puseram-se todos a rir e felicitaram-me... Tiraram-me a venda e vi então sobre o braço esquerdo... um recém

nascido que era a minha mão direita toda embrulhada em gaze e na qual tinham desenhado uma cabeça de bebé!

Mais tarde perguntei a mim mesmo: os sentimentos que experimentei teriam sido verdadeiros e a minha crença neles real, ou simplesmente «teriam parecido» verdadeiros?

Não era, decerto, *autenticamente verdadeiro* e eu próprio *não acreditava realmente* naquilo – disse Tortsov, lembrando-se da impressão que tinha sentido. – Poder-se-ia dizer, contudo, que vivi realmente essas impressões. Oscilava constantemente entre a convicção e a dúvida, não sabendo já distinguir as sensações reais das imaginárias. Durante todo o tempo que durou aquilo, dizia a mim mesmo que se tivesse de facto de sofrer uma operação teria exactamente as mesmas sensações.

Por momentos, parecia-me que as minhas impressões eram exactamente semelhantes àquelas

que teria sentido na realidade. Lembravam-me outras impressões familiares. Tive mesmo, durante alguns segundos, medo de desmaiar. Estas impressões eram muito breves, mas a ilusão foi suficientemente forte para deixar marca. E ainda hoje estou convencido que o que me aconteceu naquela noite podia muito bem ter-me acontecido na vida real.

Foi uma experiência daquilo a que chamamos a «região do subconsciente» – disse o director, encerrando a sua história.

É um erro pensar que o actor vive, no palco, a realidade sob uma outra forma. Se fosse esse o caso, o organismo físico e espiritual tornar-se-ia incapaz de resistir ao trabalho que lhe seria imposto.

Como sabem, nós vivemos no palco graças às recordações afectivas que possuímos. Estas recordações atingem por vezes um tal grau de ilusão

que chegam a ter uma aparência de realidade. Se bem que seja possível esquecermo-nos completamente de nós mesmos e acreditar firmemente no que se passa em cena, isso só raramente acontece. Sabemos que existem momentos independentes, de duração variável, durante os quais o actor está perdido no «domínio do subconsciente». Mas no resto do tempo a verdade alterna com o verosímil, a convicção com a probabilidade.

A história que acabo de lhes contar mostra a coincidência das recordações afectivas com as impressões comandadas pelo papel. A analogia que resulta desta coincidência aproxima o actor da personagem que encarna. Nesses momentos o actor sente a sua própria vida no interior da sua personagem, e a vida da sua personagem idêntica à sua. Esta identificação dá lugar a uma metamorfose miraculosa.»

Tortsov reflectiu alguns instantes e prosseguiu:

«Além destas coincidências entre a vida real e o papel, outras circunstâncias podem conduzir o actor ao «domínio do subconsciente». Basta por vezes que um simples *incidente exterior*, não tendo absolutamente nada a ver com a peça ou o papel, projecte repentinamente uma parcela de vida real no palco, para que o subconsciente se manifeste.»

– Que género de incidente? – perguntou-lhe um aluno.

– Qualquer incidente. Um lenço que cai no chão ou uma cadeira que se volta. Um incidente vivo, na atmosfera limitada do palco, é como uma lufada de ar fresco. O actor deve levantar o lenço ou a cadeira espontaneamente porque isso não faz parte da marcação. Não o faz como actor, mas duma maneira completamente normal, humana,

introduzindo assim uma parcela de verdade na qual acredita. Esta verdade estará em contraste chocante com o ambiente convencional que o rodeia. É estritamente com o actor, o saber integrar estes momentos acidentais de realidade no seu papel, ou deixá-los de lado. Pode incluí-los, como actor, na sua representação, e adaptá-los ao seu papel, ou então sair por um instante do seu papel, reparar o incidente, voltar à convenção do palco e retomar a representação interrompida.

«Se conseguir realmente acreditar no incidente, e incluí-lo espontaneamente na sua representação, isso pode pô-lo no caminho que conduz ao subconsciente.

Estes pequenos incidentes desempenham por vezes o papel de diapasão, tocando na nota certa e obrigando-nos assim a abandonar o falso e o artificial para voltarmos à verdade. Um só

destes instantes basta por vezes para dirigir todo um papel até ao fim da peça.

Apreendam pois a não descurar estes incidentes. Não os deixem fugir. Aprendam a utilizá-los judiciosamente quando, espontaneamente, se apresentarem. É um excelente meio para os aproximar do subconsciente.»

2

O director começou a lição de hoje com estas palavras:

– Vimos como um incidente fortuito pode ser utilizado para abrir caminho ao subconsciente. Mas não se pode fazer disto uma lei. Que pode fazer o actor quando não está seguro de triunfar?

«Não há para ele outra solução senão recorrer a uma *psicotécnica consciente*, que prepara condições favoráveis à aproximação do «domínio do

subconsciente». Vou mostrar-lhes isto na prática e compreenderão melhor.

Kostia e Vania, queiram representar o início da cena do «Dinheiro queimado». Lembrem-se que, antes de começar seja o que for, é preciso descontraírem-se. Sentem-se pois e distendam-se, como se estivessem em casa.»

Subimos ao palco e fizemos o que ele nos pediu.

«Não é suficiente – gritou Tortsov da sala. – Mais à-vontade! Devem estar completamente descontraídos, porque não se trata agora da realidade, mas sim de «solidão em público». Suprimam-me noventa e cinco por cento dessa tensão!

Julgam talvez que exagero? Olhem que não. O esforço que faz o actor quando está perante um público numeroso é inacreditável. O pior é que todo esse dispêndio de energia se faz quase inteiramente sem que o actor o saiba.

Não tenham pois medo de eliminar toda a tensão que puderem. Nunca o farão de mais. Reduzam-na tanto quanto possam, que nunca será bastante.»

– Qual é o limite? – perguntou um aluno.

– Indicá-lo-á o vosso próprio estado físico e mental. Tomarão consciência do que é verdadeiro quando atingirem o estado em que tiverem consciência de «ser» o que o papel manda.

Parecia-me não poder distender-me mais e contudo Tortsov continuava a exigir menos tensão.

À força de me querer descontraír exagerei de tal modo que acabei por ficar numa atitude completamente prostrada e morna. Mas tal não era senão outra maneira de crispar os músculos e para lutar contra isso tentei mudar de posição, depois fazer gestos, primeiramente rápidos e nervosos e em seguida mais lentos, quase preguiçosos.

O director notou o que eu fazia e aprovou-me.

Mas eu estava bem longe de me sentir tão à vontade e descontraído como em casa.

Tortsov, continuando a dizer para nos distendarmos, lembrou-nos que não o devíamos fazer gratuitamente mas sim pensando nas três fases: tensão, desconstracção, justificação.

Tinha razão. Esquecera-me completamente de tal coisa, e logo que corrigi o meu erro senti em mim uma modificação completa. Afundei-me profundamente na poltrona sentindo todo o peso do meu corpo. Parecia-me que a maior parte da minha tensão tinha desaparecido. Mas não me sentia porém tão liberto ainda como na vida ordinária. Porquê? Tentei analisar-me e descobri que a minha *atenção* estava tensa e me impedia de descontraír-me convenientemente. Fi-lo notar ao director, que me disse:

– A atenção tensa produz o mesmo efeito do que um músculo crispado. É uma barreira entre vocês e o subconsciente. Para que este último apareça, é preciso que consigam libertar-se de todos os entraves, tanto os físicos como os psíquicos.

– Noventa e cinco por cento a tirar ainda daqui! – disse Vania.

– É verdade. Contudo, é preciso agir mais subtilmente em relação à atenção. Comparados com os músculos, os elementos invisíveis da alma são como os fios da aranha comparados com cabos. Sozinhos, partem-se com facilidade, mas pode-se, tecendo-os, fazer deles cordas sólidas. É preciso porém tratá-los com muita atenção.

– Como se podem dominar as «crispações» interiores? – perguntou um aluno.

– Tal como as musculares. Procura-se primeiro o ponto de tensão, tenta-se em seguida libertá-lo e finalmente justifica-se o resultado por meio duma invenção apropriada.

«No seu caso, a sua *atenção* não se deve dispersar na sala mas concentrar-se em si. Procure-lhe um *objecto* interessante na linha do papel.»

Pus-me então a rever em memória os diversos objectivos e as circunstâncias propostas do meu papel. E de súbito o inesperado chegou. Passava revista a todas as divisões da casa e encontrei-me num quarto que não conhecia ainda. Duas pessoas idosas estavam nele: os pais de minha mulher. Este facto, para o qual não estava preparado, vinha complicar as minhas responsabilidades. Mais duas bocas para comer! O meu trabalho tomou um sentido importante. Era preciso fazer as minhas contas. Sentei-me numa poltrona e enrolava nervosamente um cordel à volta do dedo.

– Muito bem – disse Tortsov. – Libertou-se realmente de toda a tensão. Agora estou convencido de cada um dos seus gestos e mesmo que não saiba exactamente o que tem no espírito acredito nos seus pensamentos.

Tinha razão. Todos os meus músculos estavam perfeitamente descontraídos. Atingira o terceiro estado naturalmente, procurando uma base real para o meu trabalho.

– Chegou à verdade, à fé nos seus actos, àquele estado a que chamamos «ser». Está no limiar – disse-me docemente. – Mas não se apresse. Sirva-se da sua imaginação para levar a cabo cada uma das suas acções. Se tal for necessário, introduza novas suposições. Pare! Agora está mal.

Era-me fácil reencontrar a pista. Bastava-me só dizer para mim mesmo:

– E se eles descobrem que as suas contas não estão certas? Vai ser preciso verificar de novo todos os livros. Que trabalho horroroso! E fazer isto sozinho! E tão tarde!

Automaticamente, tirei o relógio para ver as horas. Eram quatro horas. Da tarde ou da manhã? Imaginei que era da manhã e precipitei-me febrilmente para o meu escritório, onde me atirei ao trabalho.

Ouvia Tortsov, que fazia comentários elogiosos e explicava aos alunos que era aquela a boa maneira para chegar ao subconsciente. Mas não tinha necessidade de encorajamento. Vivia realmente os meus sentimentos e podia executar, no palco, tudo o que quisesse.

O director, acabada a demonstração, estava para me interromper, mas eu não queria abandonar o estado de espírito em que me encontrava e continuei, sem me importar fosse com o que fosse.

– Oh – disse ele para os outros – é uma onda das grandes!

Mas eu não estava ainda satisfeito. Queria complicar a situação para intensificar as minhas emoções. Inventei uma nova circunstância: um importante *deficit* nas minhas contas. Como agiria nesse caso? Só ao pensar nisto cerrou-se-me a garganta.

– Está já com água pelo peito, agora – disse Tortsov.

Excitadíssimo, perguntava a mim mesmo o que ia fazer. «É preciso que volte ao escritório». Precipitei-me para o vestíbulo, depois lembrei-me que, àquela hora, o escritório estava fechado. Voltei para a sala e andava dum lado para outro tentando ver claro em minhas ideias. Finalmente, sentei-me no canto mais sombrio para reflectir.

Imaginava as caras severas e impiedosas dos contabilistas. Far-me-iam perguntas e eu não saberia responder. Que poderia eu dizer-lhes?

Fariam um relatório fatal para a minha carreira. Examinava-se o meu caso, julgavam-me, era despedido, confiscavam os meus bens, a minha casa...

– Nada em pleno subconsciente, agora – exclamou o director. Depois inclinou-se sobre a ribalta e disse-me em voz baixa: – Não tenha pressa, vá até ao fim.

Voltou-se para os outros e fez-lhes notar que, apesar de eu estar imóvel, podia-se adivinhar em mim a tempestade de emoções que se tinha desencadeado.

Ouvia tudo isto, mas não me distraía de tudo o que estava a viver. A excitação dava-me volta à cabeça: Já não distinguia o papel da minha vida. Era incapaz de saber onde começava uma coisa e

acabava a outra. Deixei de enrolar o cordel à volta do dedo e fiquei perfeitamente imóvel.

– Ei-lo em pleno oceano – disse Tortsov.

A partir desse momento não sei o que se passou. Lembro-me somente que tinha um enorme prazer em entregar-me a toda a espécie de improvisações com o maior à-vontade. Decidia ir ver o meu advogado e pensava depois que era preciso encontrar certos papéis para me desculpar e punha-me a procurá-los nas gavetas.

Quando acabei, o director disse-me num tom grave:

– Pode dizer agora que descobriu por si o oceano do subconsciente. Pode-se obter o mesmo resultado partindo dum dos «factores do estado criador»: imaginação e suposições, tendências e objectivos (na condição de estarem bem definidos), emoções (se nascerem naturalmente) ... Pode uti-

lizar diferentes proposições para começar. Se sentir inconscientemente a verdade duma peça, terá fé nela e chegará facilmente ao estado de «ser». A coisa importante que se não deve esquecer é que, qualquer que seja o factor que escolheu para começar, o deve explorar até aos limites do possível. Sabe já que, determinando bem um dos anéis da cadeia, os outros virão atrás!

Estava absolutamente maravilhado, não por causa dos cumprimentos do director, mas porque tinha verdadeiramente sentido em mim a inspiração. Dei parte disso a Tortsov, que me disse: «Não está a tirar a verdadeira conclusão do que acaba de fazer. Passou-se uma coisa muito mais importante do que pensa. A inspiração não é senão um acidente. Não pode contar sempre com ela. Mas pode confiar no que realmente aconteceu. A verdade é que a inspiração não veio por si. Provocou-a

abrindo-lhe o caminho. É isto que é muito mais importante.

Têm agora o poder de criar condições favoráveis à aparição da inspiração, é a conclusão a tirar da lição de hoje. Agarrem-se pois ao que pode desencadear as vossas forças motrizes e propiciar o estado criador. Pensem no objectivo supremo e na linha de acção principal que conduz a ele. Em resumo, tenham no espirito tudo o que puderem dominar conscientemente e que seja capaz de vos dar acesso ao subconsciente. É a melhor maneira de se prepararem para a inspiração. Mas não tentem provocar directamente a inspiração. Não obterão nada mais do que um estado físico anormal e o contrário exactamente do que queriam.»

Desgraçadamente, o director teve de adiar esta discussão para a próxima lição.

Tortsov prosseguiu o seu resumo dos resultados da lição precedente.

– Kostia fez-vos uma demonstração prática da forma como a psicotécnica consciente pode suscitar o acto criador subconsciente. Poderiam ter julgado de início que nesse capítulo nada de novo tínhamos realizado. O trabalho começou, como é hábito, pela desconstracção. Kostia impeliu a atenção do seu próprio corpo às circunstâncias propostas. Novas complicações interiores justificaram a sua atitude imóvel em cena. A justificação desta imobilidade auxiliou-o a distender completamente os músculos. Depois, inventou todas as espécies de novas situações na sua vida imaginária, que acentuaram a atmosfera de toda a cena e introduziram um novo sentido trágico. Era uma fonte de verdadeira emoção.

«Dir-me-ão que nada disto é novo. A diferença, com efeito, é ínfima: obriguei-o simplesmente a *levar cada um dos seus actos o mais longe possível*. É tudo.»

– É tudo, como? – deixou escapar Vania.

– É muito simples. Basta levar todos os factores do estado criador, as forças motrizes interiores, a linha de acção, até aos limites da actividade humana (e não teatral), para apreender inevitavelmente a realidade da vida interior. a realidade da vida interior. Mais, não podem deixar de acreditar nela.

«Notaram que cada vez que esta verdade e a vossa crença nela se manifestam, o subconsciente intervém involuntariamente e a natureza começa a entrar em jogo? Assim, logo que a vossa psicotécnica consciente é levada ao seu ponto mas alto, o terreno está pronto e favorável para a irrupção do acto criador subconsciente.

Se soubessem a importância desta nova contribuição!

É bastante agradável, com certeza, pensar que cada momento de criação está cheio de impaciência, de exaltação e de complexidades. Mas na realidade, já aprendemos que a menor impressão, a menor acção, o menor processo técnico não podem adquirir, no palco, um sentido profundo senão quando o actor os impele até aos limites do possível, até às fronteiras da *verdade*, da *fé*, e do estado de «ser». Uma vez atingido este ponto, todo o vosso aparelho espiritual funcionará normalmente, exactamente como na vida real, e sem ter em conta a presença do público.

O que eu vos faço fazer, levando principiantes como vocês ao «limiar do subconsciente», é absolutamente o oposto do que preconizam muitos professores. Mas creio firmemente que devem fa-

zer esta experiência e servirem-se disso nos vossos exercícios de ensaio, quando trabalham os vossos «factores interiores» e o vosso «estado criador».

Desejo que experimentem desde o começo, nem que seja por curtos instantes, esta sensação maravilhosa que nos invade quando as faculdades criadoras se exercem subconscientemente e sinceramente. É uma coisa que devem aprender por vossa própria existência e não em teoria. Aprenderão a amar este estado e a lutar sempre para o atingirem.»

– Vejo muito bem a importância do que acaba de nos explicar – disse eu. – Mas não foi tão longe como queríamos. Queríamos conhecer os processos técnicos pelos quais poderemos levar cada um dos factores até aos seus limites.

– Para isso, devem, por um lado, começar por descobrir quais os obstáculos, e aprender a ultrapassá-los. Por outro lado, devem pôr-se à procura de tudo o que possa facilitar essa operação. Vou, primeiramente, fala-lhes das dificuldades.

«O mais importante, como sabem, é a situação do actor, obrigado a fazer o seu trabalho de criação em público. As maneiras de resolver este problema já lhes são familiares. É preciso realizar em si mesmo um «estado criador» autêntico. Comecem por aí e quando sentirem que as vossas faculdades interiores estão prontas, dêem à vossa natureza o ligeiro impulso de que ela precisa para se pôr em acção.»

– É justamente o que não compreendo. Como é que se consegue isso? – exclamou Vania.

– Introduzindo um qualquer incidente inesperado, espontâneo, uma ponta de realidade. Pouco importa que seja de origem física ou mental. A

única condição é que esteja em relação com o super-objectivo e a linha de acção principal. O inesperado de este incidente lançá-los-á para a frente.

– Mas onde se pode encontrar essa ponta de realidade? – insistiu Vania.

– Em toda a parte: nos sonhos, pensamentos, suposições, impressões, sentimentos, desejos, nas menores acções, interiores ou exteriores, no vosso estado de espirito, nas inflexões, em qualquer por menor imperceptível da encenação, do movimento...

– E que se passa, então?

– São subitamente transportados para a fusão completa da vossa vida com o papel. Isso não pode durar muito tempo, mas enquanto durar serão incapazes de distinguir a vossa personagem de vós mesmos.

– E nessa altura?

– Nessa altura, como já vo-lo disse, a verdade e a fé levá-los-ão ao domínio do subconsciente e ficaram entregues à natureza.

Depois dum curto silêncio, o director prosseguiu:

– Há outros obstáculos no vosso caminho. Um deles é a *imprecisão*. *O tema da peça pode ser vago, ou a encenação imprecisa. Pode ser que um papel tenha sido mal construído, ou que os seus objectivos estejam mal definidos. O actor pode estar incerto dos meios de expressão que escolheu.* Se soubessem quanto a indecisão e a dúvida podem prejudicar o trabalho! A única maneira de fugirem a isto é eliminando automaticamente tudo o que tem falta de precisão.

«Há um outro perigo: certos actores não têm em conta os limites que a sua própria natureza lhes impõe. Empreendem tarefas para além das suas forças. O actor cómico quer um papel trágico, o

velho quer ser um galã, o criado deseja um papel de herói e a criada de quarto um papel dramático. Isto não pode dar senão maus resultados: uma representação mecânica e forçada, uma incompetência total. O único meio de evitar estes perigos é estudar cuidadosamente quais são as vossas características.

Uma outra dificuldade frequente provém dum trabalho demasiado consciencioso, dum enorme esforço. O actor cansa-se; esforça-se por exprimir coisas que não sente de maneira nenhuma. Só nos resta aconselhá-lo a não fazer isso.

Devem aprender a reconhecer todos estes obstáculos. O aspecto construtivo desta discussão, a maneira de vos auxiliar a atingir o «limiar do subconsciente» é uma questão mais complicada para a qual nos falta hoje tempo para falar.»

– Vamos agora abordar o lado positivo do problema – disse o director –, as condições e os meios que ajudam o actor a atingir a terra da promessa, o subconsciente. É difícil falar sobre o subconsciente, uma vez que em geral ele não se submete à razão. Que fazer nesse caso? Voltar-nos-emos para o super-objectivo e para a linha de acção principal.

De todos os lados partiram exclamações de surpresa: – Porquê? Porquê essas duas coisas? Que tem isso a ver com o subconsciente?

– Porque são, em primeiro lugar, de origem geralmente consciente, e acessíveis à razão. Veremos ainda outras justificações para esta escolha.

Pediui a Paul e a mim próprio que representássemos o princípio da primeira cena entre Iago e Otelo.

Preparámo-nos e representá-mos verdadeiramente concentrados sobre os nossos sentimentos interiores.

– Qual o objecto da vossa concentração? – Perguntou Tortsov.

– Procuro atrair a atenção de Kostia – respondeu Paul.

– Tento compreender o que diz Paul, e ter uma ideia interior das suas observações – disse eu.

– Em consequência, vemos dois homens, um dos quais tenta atrair a atenção do outro para que este o note, enquanto tenta penetrar e ter uma ideia íntima do que lhe estão a dizer.

Protestámos com vigor.

– No entanto, é o único resultado que vos espera se esquecerem o super-objectivo e a linha de acção da peça. De tal atitude não podem resultar mais do que acções independentes, separadas, tomadas cada uma em si mesma.

«Repitam o que fizeram, e encadeiem com a cena seguinte, em que Otelo troça de Iago.»

Quando acabamos, Tortsov perguntou-nos de novo qual fora o nosso objectivo.

– *Dolce far niente* – respondi eu.

– Que é feito do seu primeiro objectivo, compreender o parceiro?

– Fundiu-se com o outro que se seguia, que era mais importante.

– Vão agora repetir tudo, e encadear com os primeiros sinais do ciúme de Otelo.

Fizemos o que nos pediu o director, e definimos assim toscamente o nosso objectivo: meter a ridículo tudo quanto diz Iago.

– E onde estão os vossos primeiros objectivos? – perguntou o director.

Ia eu responder que eles tinham sido englobados no seguinte, mas pensei que valia mais calar-me.

– Então, o que é que os preocupa?

– É que neste ponto da peça, o tema da felicidade interrompe-se para dar lugar ao ciúme.

– Não se interrompe – corrigiu Tortsov. – Transforma-se ao mesmo tempo que a situação. Otelo, casado há pouco, atravessa primeiro um breve período de felicidade, e brinca com Iago; mais tarde vem a surpresa, o desespero, a dúvida. Mas afasta as suspeitas, acalma o ciúme, e reencontra a felicidade.

«Estas mudanças de humor são frequentes na vida corrente. Um homem qualquer pode estar feliz, pouco depois começa a duvidar, desespera, torna-se muito infeliz, e, afinal, mais tarde, tudo se torna de novo calmo e claro.

Vocês não têm nada a recear de tais modificações. Pelo contrário, tentem explorá-las a fundo, intensificá-las. No caso de Otelo é fácil. Pensem nos seus primeiros encontros com Desdémona, no

recente casamento, na sua felicidade; oponham em seguida tudo isto à horrível tortura que Iago está a preparar-lhe.»

– Não vejo muito bem que coisas passadas podemos recordar – disse Vania.

– Imaginem os seus primeiros encontros na casa de Brabâncio, nas histórias maravilhosas de Otelo, nos encontros secretos, no rapto de Desdémoma, no casamento, na separação nessa mesma noite, depois no encontro em Chipre, na inesquecível lua-de-mel... e pensem no que Iago está a preparar, nessa intriga diabólica que se resolve tragicamente no quinto acto.

Retomamos a cena por inteiro, até à famosa jura de Iago de consagrar, pelo céu e pelas estrelas, toda a sua vida ao serviço de Otelo.

– Se na peça vocês forem avançando assim, os vossos pequenos objectivos serão naturalmente englobados nos maiores, que assumirão o papel de

guias ao longo da linha de acção. O objectivo maior atrai a si todos os outros, e acaba por formar a linha de acção de toda a tragédia.

Debatemos em seguida que nome dar ao primeiro grande objectivo. Ninguém, nem mesmo o director, pôde responder à questão. Mas isto não é surpreendente, pois não é nunca possível encontrar imediatamente e por meios puramente intelectuais um objectivo vivo e sedutor. No entanto, á falta de melhor, decidi intitulá-lo: «Desejo consagrar a minha vida inteira a Desdémona».

Reflecti eu neste grande objectivo, quando descobri que ele me ajudava a reforçar o sentido de toda a cena, e mesmo diversas passagens do meu papel. Os outros objectivos não tinham já qualquer sentido. O primeiro, por exemplo – tentar compreender o que diz Iago – onde poderia ter-me levado? Ninguém o sabe, enquanto que é perfeitamente evidente que Otelo está apaixonado e

não pensa senão em Desdémona, só fala nela, e que tal inquietação lhe agrada.

O nosso segundo objectivo *dolce far niente*, já não é nem verdadeiro nem útil.

Após a primeira jura de Iago, penso que Otelo se riu. Para ele, nenhuma mancha poderia macular Desdémona, que sabia ter a alma pura como cristal. Esta certeza dá-lhe um *estado de espírito alegre* e aumenta o seu amor. Compreendi então, melhor que nunca, como o ciúme se apoderou dele pouco a pouco, como a sua confiança em Desdémona se alterou imperceptivelmente e como ele acabou por acreditar verdadeiramente que um ser tão angélico pudesse conter tanta maldade, perversão e astúcia.

– Que é feito dos vossos primeiros objectivos?
– perguntou-nos o director.

– Foram todos absorvidos pelo objectivo principal.

– Que conclusão tiram do trabalho de hoje? –E respondeu à sua própria pergunta: –Ao fazer-vos representar esta cena, fiz-lhes compreender de que modo um objectivo principal atrai a si todos os outros, e como os objectivos mais imediatos são naturalmente dirigidos pela natureza e pelo subconsciente, e arrastados pelo objectivo mais longínquo.

«Esta operação é fácil de compreender. Desde que um actor se lança na perseguição de um objectivo principal, entrega-se inteiramente a essa tarefa. A natureza do actor encontra-se nesse momento livre de agir de acordo com as suas próprias necessidades e desejos. Kostia e Paul sabem agora, por o terem experimentado eles próprios, que o trabalho de criação do actor é na verdade completamente ou apenas em parte a expressão do seu subconsciente.»

Reflectiu um momento, e em seguida acrescentou: «Poderão ver os vossos objectivos principais sofrer uma transformação análoga à dos pequenos objectivos, pela fusão no objectivo supremo. Cada passo, em grande parte subconsciente, leva inevitavelmente ao objectivo final que os contém a todos. A linha de acção principal compõe-se, como sabem, duma série de grandes objectivos. Imaginem assim a quantidade dos objectivos menores, transformados em actos subconscientes, que se juntam à linha de acção principal na sua passagem através de toda a peça, dando-lhe assim os meios de influenciar indirectamente o próprio subconsciente.»

– O poder da linha de acção principal é função directa da força de atracção do objectivo supremo. Não só ele adquire a si um lugar de uma importância capital no nosso trabalho, mas ainda nos

obriga a dar uma atenção muito especial à sua qualidade.

«Numerosos encenadores experimentados podem definir de improviso um objectivo supremo, sob o pretexto de «conhecerem os cordelinhos» e de terem muita experiência. Mas esses não nos interessam.

Outros encenadores, assim como certos autores, são capazes de encontrar um tema central puramente intelectual. Pode talvez ser muito justo e inteligente mas não terá poder sobre o actor. Poderá servir-lhe de guia, mas não de força criadora.

Para os auxiliar a determinar o verdadeiro objectivo supremo, capaz de despertar a nossa natureza interior, vou fazer um certo número de perguntas, às quais eu próprio responderei:

Pode o actor utilizar um objectivo supremo sedutor mas inexacto segundo o ponto de vista do autor?

Não. Seria, não só inútil, mas também perigoso, e implicaria o risco de afastar o actor da peça e do seu papel.

É possível a utilização de um tema central que seja apenas *intelectual*?

Não. No entanto, é essencial possuir um objectivo supremo consciente fundamentado num raciocínio interessante e criador.

E o objectivo *afectivo*?

É para nós tão necessário como o ar e a luz.

E um objectivo baseado na *vontade*, que põe em causa todo o nosso ser físico e espiritual?

É necessário.

Que podemos dizer sobre um objectivo que seduza a imaginação, capte a atenção, e satisfaça o vosso sentimento da verdade, a vossa convicção e todos os factores do vosso estado interior? Um tal objectivo, capaz de desencadear as vossas forças motoras interiores, é essencial para o actor.

Vocês precisam, portanto, de *um objectivo supremo que esteja em relação com as intenções do autor, e que ao mesmo tempo provoque uma reacção no actor. O que significa que é preciso procurá-lo, não só na peça, mas em nós próprios.*

Um mesmo tema, para o mesmo papel, pode provocar reacções diferentes conforme os actores. Vejam por exemplo o mais simples dos objectivos: desejo ser rico. Considerem a variedade e a subtilidade dos motivos que podem introduzir-se neste tema. Intervirão numerosos elementos pessoais, que não podem ser analisados conscientemente. Se tomarem um objectivo supremo mais complicado, tal como se pode encontrar nas peças de Ibsen, ou de Maeterlinck, descobrirão que o elemento subconsciente é aí incomparavelmente mais profundo e mais pessoal.

Todas estas reacções individuais têm um significado importante. Dão à peça mais vida e mais

cor. Sem elas o tema central ficaria seco e baço. De onde vem esse encanto impalpável que se comunica a todos os actores que representam um mesmo papel? É algo que não podemos analisar, que provém do subconsciente e que mantém com ele um contacto espreito.»

Vania estava de novo inquieto, e perguntou: — Nesse caso, como poderemos atingi-lo?

— Assim como fizeram os diversos «factores» da vossa vida interior. É sempre ir até ao limite extremo da verdade e da vossa convicção, até ao momento em que o subconsciente aparece por si próprio.

«E ainda nesse momento, vocês terão de fazer uma pequena, mas importantíssima «adição» do mesmo modo que para os «factores» ou para a linha de acção principal.»

— Não deve ser fácil encontrar um tal objectivo supremo — disse um aluno.

– É impossível sem uma preparação interior. O que se passa habitualmente é, no entanto, muito diferente. O encenador lê a peça no seu escritório. Logo no primeiro ensaio, anuncia o tema central aos actores, que tentam seguir a sua direcção. Succede que alguns conseguem captar a essência da peça. Outros abordá-la-ão de uma forma completamente exterior e convencional. Começarão por seguir o tema proposto, e então, uma vez lançados ao trabalho, ignoram-no e contentam-se em seguir o plano da encenação; ou então prendem-se à história pela própria história e não se ocupam com outra coisa que não seja a reprodução da acção e do texto por uma forma mecânica.

«Um objectivo supremo que nos leva apenas a este resultado perdeu qualquer sentido. O actor deve encontrar o tema central por si próprio. Se por diversas razões, é outra pessoa que lhe propõe o tema, ele tem primeiro de fazê-lo passar através

da sua própria personalidade, para que os seus próprios sentimentos estejam em jogo.

«Para determinar o tema central, será suficiente utilizar os nossos métodos psicotécnicos correntes, provocando um estado criador justo e juntando-lhe um último retoque que nos conduza ao subconsciente?

A despeito do grande valor que eu dou a esse trabalho de preparação, devo confessar que não creio que o estado interior que ele provoca seja capaz de dirigir a busca do objectivo supremo. É na própria peça que ele deve ser procurado. Assim, esforcem-se por sentir, mesmo em pequena medida, a verdade da vossa vida imaginaria na peça, e por conseguir que essa impressão penetre no vosso estado interior, preparado para o receber. Ela agirá como um fermento e aumentando as vossas faculdades criadoras.»

– Como é possível sentir e viver a peça mesmo antes de a ter estudado? – disse eu, intrigado.

Grisha apoiou-me: «Deve começar-se por estudar a peça e o seu tema central».

– Sem qualquer preparação? – interrogou o director. – A frio? Creio ter-vos já explicado onde isso nos pode levar, e ter protestado contra tal método.

«A minha principal objecção é, no entanto, que vocês põem o actor numa situação impossível. Não se deve forçá-lo a expor ideias, recordações ou sentimentos que não sejam os seus próprios. Ele tende a apoiar-se na sua própria experiência e a encontrar em si emoções semelhantes às da sua personagem. Não é possível encher o papo a um actor, como a um ganso. É preciso que ele procure por si próprio o material de que tem necessidade, e que o faça seu. O papel do encenador deve consistir em levar o actor a pedir e a procurar por si

próprio as minúcias que animarão o seu papel e que o ajudarão a realizar os seus verdadeiros objectivos, embora lhe não sejam necessárias para a análise intelectual do papel.

Por outro lado, os materiais e indicações que não sejam imediatamente utilizáveis apenas o irão sobrecarregar e incomodar no seu trabalho. Tem de tomar precauções contra isso, sobretudo durante o primeiro estágio do seu trabalho.»

– Que é preciso fazer, nesse caso? – perguntou Vania.

– Sim – disse Grisha –, diz-nos que não devemos escutar a peça, e que devemos no entanto conhecê-la!

Tenho de vos relembrar mais uma vez trabalho sobre o qual falámos consiste em encontrar uma certa direcção com o auxílio de pequenos objectivos físicos facilmente acessíveis, de pequenas verdades, da convicção do actor, tudo isto vindo

da peça e comunicando-lhe uma atmosfera de vida.

«Antes de empreenderem o estudo pormenorizado da peça ou do papel, executem um pequeno acto físico com sinceridade, mesmo se ele é insignificante.

Suponham que uma das personagens deve entrar numa sala. São vocês capazes muito simplesmente de fazer este gesto?» – perguntou Tortsov.

– Com certeza! – respondeu Vania imediatamente.

– Muito bem. Mostre-nos então como procederia. Mas previno-o de que não poderá agir antes de saber quem é, donde vem, onde entra, o que vai fazer, e uma porção doutras circunstâncias que devem determinar o seu gesto. Antes da execução correcta dum gesto tão simples, terá portanto obrigatoriamente de saber qualquer coisa sobre a peça.

«O actor terá de determinar por si próprio estas condições e dar-lhes a sua própria interpretação. E o encenador deve deixá-lo livre para fazer intervir a sua própria personalidade.

Mesmo que a contribuição do actor seja ínfima é apenas graças à sua própria colaboração espiritual que o papel tomará vida

Imagine que, assim que entrar nesta sala, você se encontra de repente face a face com um homem ao qual deve uma grande quantia. Que fará?»

– Não sei – disse Vania.

– Tem de o saber, senão não poderá representar o seu papel. Recitará o seu texto sem convicção. Tem sempre de se pôr numa situação análoga à da sua personagem. Se for preciso, acrescente suposições novas. Tente lembrar-se de um caso pessoal semelhante a este, e como reagiu. Se isto nunca lhe aconteceu, imagine uma situação semelhante à da sua personagem. Acontece vivermos

por vezes mais na imaginação que na realidade. Se prepararem deste modo o vosso trabalho de uma maneira verídica, se os vossos fins e os vossos actos foram lógicos e coerentes, se levarem em conta tudo quanto acompanha a situação da vossa personagem, não duvido nem por um momento que saberão exactamente o que é preciso fazer. Comparem o que imaginaram com a própria história da peça. Descobrirão um parentesco incontestável. Acabarão por chegar à convicção de que, postos nas mesmas condições, não poderiam ter agido de um modo diferente.

«Quando tiverem chegado a este grau de intimidade com o papel, deverão sentir ao mesmo tempo a presença da vossa personagem em vós, e a vossa própria presença na personagem.

Logo que tenham preparado, de uma maneira justa e verídica, todas as acções da vossa personagem duma ponta à outra da peça, terão criado e

fixado uma linha exterior de comportamento que chamamos «a vida física da personagem». A quem pertencem tais acções, ao actor ou à personagem?»

– Ao actor, é claro – disse Vania.

– A aparência física é a do actor, quem age é ele; mas os objectivos, a sua causa interior, todas as circunstâncias que envolvem a acção são comuns a ele e à personagem. Pode dizer onde está o limite?

– É impossível – respondeu Vania, muito perplexo.

– Tem de lembrar-se de que as suas acções não são apenas exteriores. Repousam sobre sentimentos e sobre a sua fé neles. Paralela à linha das acções físicas encontra-se uma linha continua de sentimentos que toca o subconsciente de muito perto. Se seguirem sincera e directamente a linha

das acções físicas, encontrarão forçosamente os sentimentos correspondentes.

Vania fez um gesto de desespero.

– Vejo que já não compreende nada. É bom sinal, pois é a prova de que assimilou já o seu papel e que não sabe já distinguir o limite entre você e a sua personagem. Se trabalhar assim toda a peça, acabará por adquirir uma ideia justa da sua vida interior. Mesmo se essa vida estiver apenas no seu estado embrionário, isso é o essencial. Na sequência do trabalho será importante que possam falar da vossa personagem em vosso próprio nome. Todos os pormenores que acrescentarem, se vierem duma fonte interior, encontrarão imediatamente o seu justo lugar. É preciso portanto abordar um novo papel por uma forma concreta, como se se tratasse da vossa própria vida. Só quando sentirem esta intimidade real entre vocês e o vosso papel, poderão fazer penetrar os vossos

sentimentos no estado criador, próximo do subconsciente, e começar a estudar a peça e o seu tema central.

«Compreenderão então como é difícil de encontrar um objectivo supremo e uma linha de acção bastante profundos e exaltantes para que os levem até ao limiar do subconsciente e os arrastem para as suas profundezas. Verão igualmente como é importante, na vossa busca, apreender o espírito do autor e encontrar em nós um eco.

Quantas vezes não será preciso fazer pontaria antes de atingir o alvo! Quantos temas não teremos de eliminar ou de transformar antes de descobrirmos o bom!

Em cena, não se ocupem senão com o superobjectivo e com a linha de acção principal. Se, todas as vezes, recriarem a personagem com sinceridade e com verdade, a própria natureza, o sub-

consciente, se ocupará do resto. Só com esta condição conseguirão libertar a vossa interpretação de «clichés», de «trucs» e de tudo o quanto é artificial e mecânico. Encontrar-se-ão rodeados, em cena, por uma vida real, por personagens reais, e assim a vossa arte será purificada e cheia de vida.»

5

– Podemos ir ainda mais longe – disse o director ao começar a sua aula. –Imaginem um ARTISTA IDEAL, que decidira consagrar-se inteiramente a um grande projecto: elevar e distrair o público, mostrando-lhe uma forma superior de arte: revelar as belezas espirituais escondidas por detrás das grandes obras. Ele retomará, esforçando-se por sublinhar o seu carácter essencial, peças e papéis já célebres, e consagrará toda a sua vida a esta missão.

«Existe um outro género de actor que desejaria aproveitar o seu êxito pessoal para comunicar às massas as suas próprias ideias e os seus sentimentos. Os grandes homens podem ter ideias muito diversas.

Neste caso, o objectivo supremo de qualquer espectáculo não será mais que um meio de realizar o seu ideal, a que chamaremos o *objectivo essencial*. Para que compreendam melhor, vou contar o que me sucedeu um dia, há muito tempo, quando a nossa companhia estava de passagem em Sampetersburgo. Um ensaio correria muito mal. A atitude de certos colegas tinha-me posto de mau humor. Estava fatigado e irritado. E de súbito, ao sair do teatro, vi que estava metido numa multidão que, na praça, esperava qualquer coisa. Ardiam fogueiras aqui e além, havia algumas pessoas sentadas em assentos portáteis, outras abrigavam-se sob uma espécie de tenda que as protegia do vento

e do frio. Uma multidão extraordinária... milhares de pessoas esperavam desde manhã para reservar os seus lugares. Fiquei profundamente comovido com este espectáculo. Para compreender o valor do que aquelas pessoas faziam, perguntei a mim próprio: «Que acontecimento, que promessa maravilhosa, que fenómeno extraordinário, que génio, poderiam persuadir-me a vir para aqui tiritar noites inteiras, ao vento, sabendo que isso, em vez do desejado bilhete, não me daria mais que o direito de estar na bicha com uma magra possibilidade de conseguir um lugar?...»

Não podia responder a esta pergunta, pois não encontrava nada que fizesse arriscar assim a saúde. Pensem por um momento no que o teatro representava para aquelas pessoas! Devíamos tomar consciência disso. Que honra para nós levar uma tal alegria a esses milhares de pessoas! Descobri em mim naquele instante o desejo de procurar a

«finalidade essencial» cuja execução englobaria todos os outros objectivos menores do meu papel e constituiria uma linha de acção «essencial».

Esta história mostra que é perigoso para um actor concentrar-se tempo de mais num pequeno problema pessoal.

Que sucede nesse caso?

O que sucede a uma criança que amarra uma pedra na ponta de um cordel e a faz girar em volta de um pau. Quanto mais ele a faz girar mais o comprimento do cordel diminui, e mais se fecha o círculo descrito pela pedra. Mas se outra criança chega e introduz outro pau na órbita descrita pela pedra, o próprio balanço desta fará com que ela se enrole em volta do segundo pau, e a primeira criança ficará sem nada.

Os actores têm tendência a fazer o mesmo, e a fazer desviar a direcção da sua finalidade principal para problemas acessórios. É evidentemente

um perigo grave, que pode arruinar o vosso trabalho.»

6

Todas estas discussões sobre o subconsciente tinham acabado por me exasperar. O subconsciente é a inspiração. Como é possível uma discussão sobre este assunto? O que me enervava ainda mais era a obrigação de «fabricar» um subconsciente a partir de pequenos elementos separados. Procurei o director para lhe dizer o que pensava a este respeito.

– O que é que o leva a quer – disse-me ele – que o subconsciente seja uma questão de inspiração? Diga uma palavra, imediatamente, sem reflectir! – acrescentou ele voltando-se de súbito para Vania.

– Uma trave – respondeu este.

– Porquê uma trave de preferência a uma mesa, que você tem diante dos olhos? ou um lustre?

– Não sei – respondeu Vania.

– Nem eu – retorquiu Tortsov. – Estou até convencido de que ninguém o sabe. Apenas o seu subconsciente pode explicar a razão por que esse objecto especial vem à superfície.

Em seguida, perguntou outra coisa a Vania: – No que está a pensar, e que sentimentos tem?

– Eu? – hesitou Vania. Depois, passou as mãos pelos cabelos, levantou-se bruscamente, esfregou os pulsos nos joelhos, apanhou um bocado de papel do chão e dobrou-o, tudo isto para preparar uma resposta.

Tortsov riu com gosto: – Agora repita conscientemente cada um dos gestos que acaba de fazer antes de poder responder à minha pergunta. Só o

seu subconsciente nos poderia dizer porque fez você tudo isso.

Virou-se em seguida para mim e disse-me: – Notou como tudo quanto Vania fez era desprovido de inspiração, se bem que contivesse uma larga parte de subconsciente? É o que encontrará, mais ou menos distintamente, no acto mais simples, ou num desejo, num problema, num sentimento, num pensamento... Em geral, vivemos muito perto do subconsciente. Encontramo-lo a cada passo. Infelizmente, não podemos convocá-lo deliberadamente, e é no momento em que mais necessidade temos dele, em cena, que ele se faz mais raro. Procurem encontrar qualquer coisa de subconsciente numa representação bem polida, bem rodada. Não encontrarão aí mais do que hábitos endurecidos, mecânicos e conscientes.

– Julgava que os actos mecânicos eram em grande parte subconscientes – disse Grisha.

– Sim, mas não se trata do mesmo subconsciente – respondeu Tortsov. – Precisamos de um subconsciente criador, que vem até nós através do nosso objectivo e da linha de acção principal do nosso papel. Aí, o consciente e o subconsciente misturam-se de um modo muito subtil. É no momento em que o actor está completamente absorvido por um objectivo que o apaixona e ao qual se entrega totalmente, que ele atinge esse estado que chamamos inspiração. Tudo quanto faz é então subconsciente.

«Estes momentos subconscientes encontram-se dispersos na nossa vida. Temos de nos ocupar em eliminar de nós tudo quanto pode prejudicar a sua aparição, e a desenvolver o que a favorece.»

A nossa aula foi reduzida, porque o director, nessa noite, tinha de ir representar.

– Vamos fazer o balanço – disse o director ao entrar para a última lição.

«No fim de quase um ano de trabalho, todos devem ter uma ideia precisa do fenómeno da criação dramática. Tentemos comparar essa ideia com aquilo que vocês pensavam quando aqui chegaram.

Maria, lembra-se do dia em procurava um broche nas dobras deste pano? Lembra-se do sacrifício que fez, a correr por todos os cantos, a pretender interpretar o desespero, e como isso a divertia? Essa maneira de representar tê-la-ia satisfeito hoje?»

Maria reflectiu um momento, e em seguida sorriu com um ar divertido. Por fim, não pôde conter-se e riu da sua ingenuidade.

– Está a ver – disse-lhe Tortsov –, agora ri-se. E porquê? Porque nesse dia quis representar «em geral», tentando ir direita ao fim, e não conseguiu dar mais do que uma falsa imagem exterior da sua personagem.

«Lembre-se agora do que sentiu quando representou a cena da criança abandonada, e quando descobriu que o bebé estava morto. Diga-me, comparando essas duas cenas, se crê ter aprendido qualquer coisa aqui.»

Maria estava pensativa. O seu rosto tomou um ar sério, e durante um momento um luar de terror apareceu no seu olhar.

«A simples recordação desta cena faz-lhe vir lágrimas aos olhos... Porquê? Porque seguiu um caminho completamente diferente. Não tentou causar nenhuma impressão aos espectadores. Plantou as sementes do seu papel, e deixou-as germinar, segundo as leis da natureza.

É preciso saber provocar e atrair este estado dramático. Não é só a técnica que pode fazer nascer em si uma imagem na qual possa acreditar. A criação não é um «truc» técnico. Não é uma simples pintura de imagens de paixões.

– A nossa criação é a concepção e o nascimento de um ser novo: a personagem. É um processo natural, semelhante ao nascimento de um ser humano.

Se seguirem tudo o que se passa na lama do actor durante o período em que ele vive verdadeiramente o seu papel compreenderão a justeza da minha comparação. Qualquer imagem dramática e artística criada num palco é única e não pode repetir-se, tal como na natureza.

Como nos seres humanos, verifica-se um estágio embrionário.

O pai da personagem é o autor da peça, e a mãe, o actor no qual o papel está a ser gerado.

Durante o primeiro acto o actor toma conhecimento do seu texto, tornam-se mais íntimos em seguida, querelam-se, reconciliam-se. Por fim, desta aliança nasce a personagem.

O encenador facilita este encontro.

O actor está então sob a influência do seu papel, que afecta toda a sua vida. Este período de gestão de um papel é pelo menos tão longo como o de um ser humano e, às vezes, mesmo muito mais longo. Analisando este processo, descobrirão que a natureza é regida por leis precisas, quer se trate de um fenómeno biológico ou da imaginação.

Não poderão perder-se se compreenderem esta verdade, e se tiverem confiança na natureza. Não tentem imaginar «novos princípios», «novas bases» ou uma «nova arte». As leis da natureza são universais, e ai daquele que as infringe.»

ISBN: 978-1-365-43649-9