

K.S. Stanislavski

## Ètica

### Obra inacabada

Ama a arte em você mesmo  
e não você mesmo na arte.

Torzov se dirige a nós: “Imagine que você veio ao teatro para representar um papel importante. O espetáculo começa daqui a meia hora. Na vida particular você tem muitas preocupações e aborrecimentos. Em casa aconteceu alguma coisa. Um ladrão acabou de roubar o teu casaco e o paletó novo. Neste momento você tem mais uma preocupação: assim que entrou no camarim você se deu conta de que tinha deixado em casa a chave da gaveta aonde guarda o dinheiro. Para que ninguém roube! E amanhã vence o aluguel! Você não pode deixar passar a data porque as tuas relações com a proprietária são muito tensas.

E depois, tem ainda uma carta de casa – teu pai está doente. Isto te angustia muito: antes de tudo porque você o ama, e depois, porque viria a faltar a ajuda material, se lhe acontecesse alguma coisa – o teu salário no teatro é baixo.

Mas a coisa mais desagradável são as relações ruins que você tem com teus colegas e com a direção do teatro. Os teus colegas não perdem uma ocasião para debochar de você e se permitem fazer brincadeiras desagradáveis durante o espetáculo: seja omitindo de propósito uma fala, seja mudando inesperadamente as marcações, seja, durante a sessão, sussurrando alguma coisa ofensiva ou indecente. E além do mais você é tímido, e fica inseguro. Mas é exatamente isso que querem os teus colegas, e é este o divertimento deles. Um pouco por tédio, um pouco para se divertir.

Refleta atentamente sobre aquilo que acabei de contar e julgue se é fácil, nesta situação, se concentrar o quanto é necessário para o trabalho criativo em cena.

Estamos todos naturalmente de acordo que é uma tarefa difícil, sobretudo por causa do pouco tempo que sobra antes do espetáculo.

- Se pelo menos estivéssemos prontos a tempo com a maquiagem e o figurino!

- Não se preocupem com isto – nos tranquiliza Torzov.

Com sua mão de expert o ator arruma na cabeça a peruca e se maquia. Os gestos vão sozinhos, mecanicamente, e você nem se dá conta de que está pronto.

Você tem apenas o tempo de se precipitar em cena no último segundo. A cortina se levanta e você ainda está sem fôlego. A tua língua diz o texto da primeira cena pela força do hábito, como um papagaio. Depois, recuperado o fôlego, você pode pensar na “sensação de si em cena”.

Você acha que eu estou brincando e sendo irônico? Claro que não. É preciso admitir que na vida teatral nos deparamos freqüentemente com um comportamento assim, anormal, diante dos nossos deveres artísticos. Assim concluiu Arcadj Nicolaevic. Depois de uma breve pausa acrescentou:

- Agora vou apresentar um quadro diferente: ficam as circunstâncias da vida pessoal, isto é, os problemas familiares, a doença do teu pai, e o resto; mas no teatro te espera alguma coisa totalmente diferente: todos os membros da família dos atores acreditam naquilo que se diz no meu livro *A minha vida na arte*. Lá se diz que nós atores somos pessoas de sorte, porque neste mundo desmedido o destino nos concedeu algumas centenas de metros cúbicos: o nosso

teatro, no qual podemos criar a nossa própria vida artística, especial, magnífica que transcorre na sua maior parte em uma atmosfera criativa, nos sonhos e na realização cênica deles, no trabalho artístico coletivo, em comunhão constante com o gênio de Shakespeare, Pushkin, Gogol, Molière e outros.

Não basta isso para fazer um maravilhoso pedaço de mundo? É claro, então, qual destas duas variantes nos agrada... Não estão claros no entanto, os meios para a sua realização.

---

1 tradução de Celina Sodré do texto  tica opera non finita do livro STANISLAVSKIJ: L'ATTORE CREATIVO, editora LA Casa Usher.

São muito simples. Protejam o seu teatro antes de tudo que   negativo, e aparecerão as condi es favoráveis ao trabalho e   sensibilidade c nica de que precisa.

Não se pode entrar no teatro com os sapatos sujos. Tirem fora a poeira e a sujeira antes de entrar. Entretanto deixem fora os sapatos e todas as pequenas preocupa es, as brigas, as questões que tornam a tua vida difícil e te distraem da arte.

Limpe a garganta antes de entrar no teatro. Depois que entrou você não pode mais cuspir pelos cantos.

Mas os atores, na maior parte dos casos, transferem de todas as partes para o teatro cada mesquinaria, implica cias, intrigas, calúnias, inveja, egoísmo mesquinho. O resultado  , não um templo de arte, mas uma lixeira, uma escarradeira, um chiqueiro.

- Você não acha que tudo isso   humano e inevitável? Sucesso, glória, competi o, inveja – intervem Govorkov, em defesa da normalidade dos teatros.

-   preciso arrancar tudo isto da alma, até as raízes – disse Torzov ainda mais energicamente.

- Mas   possível? – replicou de novo Govorkov.

- Bem. Suponhamos que seja impossível se liberar completamente da mesquinhez cotidiana da vida. Mas, seguramente,   possível esquece-la por um certo período de tempo, deixar-se distrair por alguma coisa de interessante.   preciso querer isto, decididamente e conscientemente.

-   cedo para dizer. – duvidou Govorkov.

- Se até isto   superior às tuas forças, então, por favor, volte a viver entre as discórdias domésticas, mas sozinho, e sem atrapalhar a alma dos outros!

- Isto   ainda mais difícil. Cada um gostaria de dividir com os outros as suas preocupa es, aliviar a alma. Os debatedores não conseguiram chegar a um acordo.

- De uma vez por todas   preciso entender que   falta de educa o lavar a roupa suja diante de todos, que desta maneira parece falta de controle, falta de respeito em rela o ao próximo, o egoísmo, a indisciplina e os maus hábitos... De uma vez por todas   preciso deixar de lado a auto comisera o e o desprezo por si. Em sociedade   preciso sorrir, como fazem os americanos. A eles não agradam os rostos amargos. Chore e sofra em casa, ou quando estiver sozinho. Com os outros, esteja de bom humor, alegre e simpático. Neste ponto   preciso exercitar o auto-controle.

- Gostaríamos de fazer, mas como? Perguntam os alunos com espanto.

- Pense um pouco mais nos outros e um pouco menos em você mesmo. Cuide da atmosfera comum e do trabalho comum. E, então, você estará bem.

Se cada um dos trezentos colaboradores trouxesse consigo ao teatro a alegria, isto curaria até o pior dos manicômios.

O que   melhor? Consumir a alma, ou então, estudar junto a trezentas pessoas, um modo de manter afastada a auto comisera o e se dedicar totalmente ao trabalho querido? Quem  

mais livre? Quem se fecha na sua independência, ou quem, esquece de si, e se preocupa com a liberdade dos outros? Se todos se preocupam com todos, então a humanidade inteira defenderá também a minha liberdade pessoal.

- Como é possível? – Vjunzov não entendia.

- O que tem de incompreensível? – perguntou impressionado Torzov – Se noventa e nove em cada cem pessoas se preocupam com a liberdade comum, e então também com a minha, eu, o centésimo, vou ter muita facilidade. Se ao contrário, todos os noventa e nove pensam só na sua liberdade pessoal e, os outros, incluindo eu mesmo, são oprimidos, então eu, para proteger a minha liberdade devo combater sozinho todos os noventa e nove egoístas. Esses oprimem, mesmo não querendo, a minha liberdade, já que cuidam só da própria liberdade. A mesma coisa acontece entre nós: não só vocês, mas todos os membros da família do teatro se ocupam para que vocês se sintam bem entre as paredes do teatro. Então se cria uma atmosfera na qual se superam os maus humores e se esquecem as pequenas preocupações da vida cotidiana. Em tais condições o trabalho ficará mais fácil. Esta disponibilidade para o trabalho, esta condição de ânimo elevada, eu chamo isto, com as minhas palavras, de “pré-disposição para o trabalho”. Seria preciso chegar sempre no teatro com este estado de espírito.

Ordem, disciplina, ética, etc., não servem apenas para a causa comum, mas fundamentalmente para os objetivos artísticos da nossa produção.

A primeira condição para obter a “pré-disposição para o trabalho” é a observância da máxima: “Ame a arte em você e não você na arte”. Preocupe-se então, antes de tudo, que a tua arte esteja bem no teatro.

## II

Uma das condições para que se crie uma atmosfera sã no teatro é que haja uma forte autoridade das pessoas que, por um motivo ou por outro, devem ter a liderança.

Até quando o diretor ainda não tiver sido escolhido ou nomeado, se pode discutir, lutar ou protestar contra este ou aquele candidato à direção. Mas assim que uma determinada pessoa é colocada à frente do teatro ou de um setor, então é preciso sustentar a coisa, enquanto é possível, no interesse próprio e do teatro porque quanto mais ele for fraco, maior é a necessidade do teu suporte. Se o diretor não tem autoridade, se paralisa o centro motor do teatro inteiro. Pense aonde iria parar um trabalho coletivo sem um promotor que faça avançar, que dirija o trabalho comum...

Mas a nós agrada ofender aqueles que nós mesmos exaltamos, desacredita-los e destruí-los. Se uma pessoa de talento assume uma posição importante ou se eleva além do nível geral por qualquer motivo, nós o acusamos e murmuramos contra ele: “Não tem o direito de se fazer de superior. Não rasteje pelos postos mais altos, você oportunista”. Quantas pessoas dotadas de talento, e que nos eram necessárias, foram perdidas desta maneira. Só poucos tiveram o reconhecimento e a admiração, apesar de tudo. Mas em geral estão bem os oportunistas, que sabem como manter o pulso. Resmungamos entre nós, mas aceitamos; porque não somos unidos. Fica difícil, e temos medo de depor quem nos mantém dependentes. No nosso teatro está na ordem do dia a luta entre atores e diretores em primeiro lugar, a inveja do sucesso dos colegas, a valorização das pessoas pelo dinheiro que tem ou pelo emprego que tem, com poucas exceções e tudo isto danifica muito o teatro. Escondemos sob belas palavras, como “nobre competição”, o egoísmo, a inveja e as intrigas, mas no entanto, nestas frases se infiltram as exalações venenosas do ciúme que se aninha nas coxias e a da intriga, emprestando a atmosfera do teatro.

Por medo da concorrência ou por inveja mesquinha, os atores, acolhem, prontos a desferir um golpe, os recém chegados à nova família teatral. Se os novatos conseguem superar a prova

são afortunados. Mas quantos não se assustam, perdem a confiança em si mesmos e se extraviam (se desanimam)!

Nestes casos os atores são como estudantes que subjugam cada recém-chegado. Esta psicologia é muito próxima àquela dos animais.

Esta psicologia bestial que, para a vergonha dos atores, se encontra em todos os teatros – com exceção de poucos – deve ser combatida antes de qualquer outra coisa.

Não só é difundida entre os principiantes – impera também entre os velhos atores experientes. Por exemplo, ouvi duas grandes atrizes que lançavam insultos não só nas coxias mas também em cena. Insultos que fariam enrubescer uma lavadeira. Dois atores bons e famosos uma vez pediram para não passar pela mesma porta ou pela mesma coxia.

Conheço um solista famoso e uma solista que não se falaram por anos e nos ensaios não se dirigiam diretamente a palavra mas sempre através do diretor: “Diga a atriz X” dizia o solista, “que está dizendo bobagens”. – Comunique ao ator Y” dizia a senhora se dirigindo ao diretor, “que ele é um covarde”.

Por que pessoas de talento desonram uma coisa que é bonita e que um dia criaram juntos? Por causa de ofensas e mal-entendidos mesquinhos e pessoais. E assim, os atores que não venceram a tempo os maus instintos típicos da sua profissão, caem em um tal abismo de auto intoxicação.

Que isto te sirva de advertência e de claro exemplo.

### III

No teatro se pode observar freqüentemente este fenômeno: as demandas maiores aos diretores são feitas pelos jovens que tem menos experiência e menos capacidade do que todos. Querem trabalhar com os melhores e não sabem perdoar aqueles que não conseguem fazer milagres com eles.

Demandas assim da parte de um principiante são realmente pouco fundamentadas! Na realidade os jovens atores deveriam aprender alguma coisa, poderiam pegar alguma coisa de cada um daqueles mais experientes e mais dotados que eles. De cada um se pode pegar alguma coisa a conhecer muito. É preciso aprender por si mesmo a pegar aquilo que é útil e importante.

Não criticar sempre tudo, então. Parar de andar por aí fazendo críticas e considerar atentamente aquilo que os experts estão te dando, mesmo que não sejam gênios. É preciso saber pegar aquilo que é útil. Os defeitos se aprendem facilmente, as virtudes não.

### IV

Muitos atores têm o hábito intolerável de ensaiar com a quarta parte da voz (sobretudo quando se trata de uma participação extraordinária).

A quem serve este murmúrio indistinto sem participação interior no papel e quase sem significado? Esta recitação mecânica, sem sentido, do texto falseia o papel; e além disso o ator se habitua a uma representação mecânica.

Você sabe certamente que cada falseamento altera a linha justa da ação. O que vai fazer o partner com uma fala que lhe é dada desta maneira? Como pode lhe dar seqüência? Como pode reagir à representação mecânica, ao desaparecimento de seqüência? Como pode reagir à representação mecânica, ao desaparecimento de pensamento e sentimento? Uma fala falsa e uma emoção falsa provocam uma resposta também falsa do interlocutor. A quem serve um ensaio assim, feito “por desencargo de consciência”?

Vocês devem saber que o ator tem o dever de representar a cada ensaio com a voz plena, de dizer as falas corretamente e de receber as falas também corretamente, segundo a linha pré-estabelecida da peça e do papel.

Esta regra vale para todos os atores sem exceção, porque sem isso o ensaio não tem nenhum valor.

Aquilo que acabei de dizer não impede a possibilidade de manifestar – quando serve – a emoção simplesmente por meio da expressão do sentimento e dos movimentos, e de se fazer entender até sem palavras.

## V

Tão elevada e nobre é a profissão do verdadeiro ator, do artista criativo, daquele que traz consigo a beleza e é o apóstolo; quanto baixa e indigna é a profissão do ator que se vende por dinheiro, o ator que quer fazer carreira, o mesquinho.

A cena é como uma folha de papel não escrita e pode servir tanto ao alto quanto ao baixo, segundo o que representa e por quem e de como se representa. O que não foi representado sobre o tablado sagrado! As representações estupendas, inesquecíveis da Ermolova, de Salvini ou da Duse, espetáculos de cabaré com números vulgares, farsas pornográficas e espetáculos de variedades com uma mistura de arte e artificialidade, acrobacias com cavalos, e horríveis publicidades!

Onde traçar a fronteira entre o belo e o desagradável? Não por acaso Wilde disse: “O ator ou é um padre ou é um palhaço”. Você deve procurar por toda a vida a linha de separação que divide o bem do mal na nossa arte. Quantos atores, por toda a vida, servem ao mal sem saber, porque não sabem avaliar corretamente o efeito da sua representação sobre o público! Nem tudo que brilha no palco é ouro. A falta de princípios e a falta de clareza levaram o teatro a decadência, tanto aqui como no exterior. Estas são as causas que impedem o teatro de atingir a posição elevada e a importância relevante na vida pública a que tem direito.

Não, eu não sou um puritano na nossa arte e um dogmático. Não, para mim o horizonte do teatro é muito vasto. Amo a alegria e a brincadeira.

## VI

Você deve possuir antes de tudo aquilo que você quer impor na vida, tudo aquilo que é necessário para a criação de uma atmosfera sã, para a disciplina e a ordem (você deve se dar conta disto).

Normalmente se quer chegar de uma vez a criação de uma atmosfera criativa sã e à disciplina em cada setor do complexo aparato teatral. Com este objetivo se emitem ordens e disposições rígidas e se infligem punições. O resultado é uma disciplina exterior, formal. Mas todos estão contentes, todos são fiéis a ordem “exemplar”. Mas a disciplina artística é a coisa mais importante no teatro. E esta não se consegue jamais atingir com meios externos, os organizadores perdem a paciência e a confiança e atribuem aos outros a culpa do insucesso, culpam os colegas. “Com essa gente não se pode fazer nada” dizem nestes casos.

Cuide de chegar à solução deste problema partindo da direção inversa. Comece por você mesmo. Influencie os outros, convença-os com o teu exemplo, assim terá em mãos a carta vencedora e ninguém poderá te dizer: “Médico, cura a ti mesmo!”, ou “Tire antes o cisco do teu olho!”.

O próprio exemplo – este é o melhor meio para se impor. O exemplo pessoal é a melhor demonstração não só para os outros, mas sobretudo para si mesmo. Exigindo dos outros aquilo que você mesmo já conseguiu, você sabe que o que você pede é possível e sabe, por experiência própria, se uma coisa é fácil ou difícil.

E assim não te acontecerá aquilo que acontece àqueles que sempre pedem aos outros coisas impossíveis ou muito difíceis. Torna-se excessivamente exigente, impaciente, irritável, insegura e jura ter razão, que não é tão difícil fazer aquilo que pede. Este, ao invés, é um método melhor para invalidar a própria autoridade e para conseguir que se diga de você: Nem ele mesmo sabe o que quer”!

## VII

Para falar em duas palavras, uma atmosfera sã, disciplina e ética, não se podem realizar por meio de prescrições, regras, por meio de circulares ou com uma assinatura.

Não se pode vender por atacado, como se faz frequentemente com as influências corporativas. Aquilo do que de fato deve ser feito com detalhes. Não se trata de uma produção industrial, de massa, mas de trabalho minucioso.

No ditar as disposições segundo uma disciplina corporativa, ou um outro tipo de disciplina, e na colocação de tudo que leva à criação da atmosfera desejada, é preciso antes de tudo ser paciente, equilibrado, e calmo. É indispensável, em primeiro lugar, conhecer muito bem aquilo que se exige que seja feito, conhecer exatamente todas as dificuldades e saber que será preciso tempo para supera-las. Por outro lado, você deve saber que cada homem, do fundo do seu espírito, se esforça para chegar ao bem, mas que alguma coisa o impede de se aproximar deste bem.

Quando no final conseguir, não vai mais querer se separar porque o bem satisfaz mais do que o mal. A maior dificuldade está em reconhecer os obstáculos que bloqueiam o acesso correto à alma dos outros. Como superar esta dificuldade? Não é necessário ser um psicólogo arguto. É preciso apenas ser atento, e conhecer muito bem aquilo do que se está ocupando, se aproximar e observar. Assim se torna claro o acesso às outras almas; e podemos saber aonde são barrados e o que perturba os nossos propósitos.

Se aproxime de um único homem separadamente. Compreendam-se, e quando souber exatamente o que quer obter e aonde quer chegar, fique firme e perseverante, exigente e forte. Pense sempre nisto: que as crianças brincam com a neve, e de pequenas bolas de neve fazem enormes. O mesmo processo de crescimento deve acontecer também em você. No início tem um só – eu mesmo; depois dois – eu e um que pensa como eu; depois quatro, oito, dezesseis, e assim por diante em uma progressão aritmética e talvez até geométrica. Se no primeiro ano se forma em torno de você um grupo que não tem mais de cinco ou seis pessoas que entendem os problemas da mesma maneira, que se aplicam de todo o coração e que são ligados pelas mesmas idéias, então você pode ficar feliz e certo de que a tua batalha está vencida!

Talvez diversos grupos análogos se formem contemporaneamente em diversos setores do teatro – se é assim, tanto melhor. Mas rapidamente se realizará a associação ideal, mas nunca tudo de uma vez só.

## VIII

Como começa o dia do cantor, do pianista, do bailarino? Levantam-se, lavam-se, vestem-se, tomam café da manhã. A uma certa hora estabelecida, o cantor começa fazer vocalizes e exercícios vocais. O músico se exercita com as escalas e com outros estudos dirigidos à manutenção e desenvolvimento da sua técnica. O bailarino se apressa para chegar ao teatro, a sala de ensaios, para confinar na barra os exercícios devidos. E assim todos os dias. Verão ou inverno. Cada dia perdido faz regredir a capacidade do artista.

Tolstoi, Tchekov e outros verdadeiros escritores garantem ser absolutamente necessário, todo dia, a uma hora estabelecida, escrever, trabalhando num conto, num romance, ou numa peça, ou mesmo escrevendo um diário, anotações sobre pensamentos e observações.

É importante que a cada dia a mão se exercite, com a caneta ou a máquina de escrever, na descrição exata e sutil de pensamentos e idéias rápidas, de sentimentos e imagens mentais, percepções concretas e recordações emotivas.

Pergunte a um pintor e ele vai te dizer a mesma coisa. Não basta: conheço um cirurgião (e a cirurgia também é uma arte), que no tempo livre se diverte com os mais refinados jogos de paciência chineses e japoneses. Enquanto toma chá ou conversa extrai habilmente de um montinho de varetas aquelas mais escondidas, para manter a mão firme, diz ele.

Só o ator, depois de ter se vestido e ter tomado café da manhã, se apressa em sair para ir visitar os amigos ou para resolver as suas questões pessoais, porque este é o seu tempo livre. Pode ser que realmente seja assim.

Isso sem falar dos atores que não fazem exercícios de técnica em casa e se desculgam todos dizendo que não tiveram tempo.

Como é doloroso isso! O ator precisa mais que os outros artistas do trabalho em casa.

Enquanto o cantor deve se preocupar com a voz e a respiração, o bailarino com o aparato físico, o músico com as mãos ou, no caso dos instrumentos de sopro, com a técnica da embocadura e com a respiração, para o ator se trata de braços e pernas, dos olhos, do rosto, da plasticidade, do ritmo, do movimento – do total grande plano de estudos que se segue na nossa escola.

Este plano de estudo não acaba quando se deixa a escola, é preciso continuar a segui-lo por toda a vida artística. Quanto mais se envelhece, torna-se necessário o afinamento da técnica e conseqüentemente também a elaboração sistemática.

Mas já que o ator “não tem tempo”, a sua arte no melhor dos casos fica parada e no pior dos casos se precipita para baixo.

O ator recorre então a uma técnica que nasce ao acaso, que deriva espontaneamente e necessariamente do “trabalho” dos ensaios, estúpido, falso, sem verdade, de mau profissional, e durante os espetáculos, nas aspirações públicas, mal preparadas.

Mas sabe que o ator, e especialmente aquele que se lamenta mais, isto é o ator medíocre, não o intérprete de papéis principais, mas de papéis secundários, tem mais tempo do que qualquer outro profissional?

Façamos umas contas e você se convencerá.

Pegamos por exemplo um ator que trabalha na figuração da peça Zar Fedor Ioannovic. Às 7:30 deve estar pronto para aparecer na segunda cena. Depois tem o intervalo. Você pensa que o intervalo é todo ocupado com as trocas de roupa e de maquiagem; e ao invés a maior parte dos “barões”, continua com o mesmo figurino e só tira a capa. Usam assim dez minutos dos quinze (duração normal de um intervalo).

Depois uma breve cena no jardim e uma pausa de dois minutos, começa uma cena longa.

Dura normalmente meia hora. Contamos com esta pausa mais trinta e cinco minutos, mais dez minutos antes, fazem quarenta e cinco. Depois segue a cena da “Abdicação de Boris”.

Assim são as coisas para os atores que participam das cenas de multidão.

Existem também alguns atores de papéis pequenos (empregados, mensageiros), ou de papéis maiores, mais importantes, mas episódicos. E assim pode acontecer que um ator, depois da sua aparição em cena, fique livre por todo o resto da noite, ou que deva esperar por uma outra aparição de quinze minutos no último ato, e passa toda a noite dando voltas pelos camarins, e se chateia.

Esta é a contribuição de tempo dos atores em um drama relativamente difícil como *O Czar Fedor*.

Vejam, por outro lado, o que faz a maior parte da companhia que não está envolvida nesta peça. Os atores estão livres e fazem o que querem. Vamos nos dar conta. Esta é a verdade sobre as atividades noturnas dos atores.

E o que acontece durante o dia, nos ensaios? Num teatro como o nosso, por exemplo, os ensaios começam às 11h ou às 12h. Até aí os atores estão livres. Por muitos motivos e pela particularidade da sua vida é justo que seja assim. O ator termina tarde o espetáculo, fica excitado e não consegue pegar no sono logo. Enquanto quase todos já estão dormindo, no terceiro sono, o ator representa o último ato da tragédia, o mais forte, e morre.

Voltando pra casa aproveita o silêncio para se concentrar e estar sozinho, para trabalhar um pouco num novo papel que está estudando.

Não é de espantar, então, se no dia seguinte os atores, esgotados, ainda dormem quando todos já estão acordados e trabalham.

“Provavelmente tomou um porre!”, dizem de nós os vizinhos.

Existem também os teatros, no entanto, que “fazem comer fogo” os atores, porque ali impera uma “disciplina de ferro” e uma “ordem exemplar”. Os ensaios ali começam às 9h.

Estes teatros, que tem orgulho dos seus regulamentos disciplinares, não pensam nos atores e... tem razão: os seus atores são capazes de morrer três vezes por dia sem perigo para a sua incolumidade e de ensaiar de manhã três peças diferentes.

“Trararam... tam... tam... Tra...ta-ta-ta...” etc, resmunga a diva de si para si. Eu vou para o sofá e me sento.

O herói lhe sussurra alguma coisa em resposta a meia voz.

“trararam... tam... tam... tam... tra... ta-ta-ta...” etc. Eu vou para o sofá, me ajoelho e lhe beijo a mão.

Muito frequentemente, quando se vai ensaiar às 12h, se encontra um ator de um outro teatro que, terminado o ensaio, está indo pra casa.

“Aonde vai?” pergunta.

“Ensaiai”.

“É mesmo? Ao meio-dia? Tão tarde?” diz não sem veneno e ironia: e pensa consigo mesmo:

“Que dorminhoco, que preguiçoso! Aonde vai parar o teatro!”

“Eu já ensaiei. Ensaíamos tudo, começamos às 9h!” Explica este trabalhador e olha o retardatário com ar de condescendência.

Pra mim chega. Já sei com quem eu tenho a ver, que tipo de “arte” é a dele.

Mas isto para mim é incompreensível.

Nos melhores teatros existem pessoas que comandam, que de uma maneira ou de outra se esforçam pela arte e acham justas e até exemplares as condições a “disciplina de ferro” dos “trabalhadores” do teatro.

Como podem estas pessoas, que valorizam o trabalho e as condições de trabalho de um verdadeiro artista com a mesma mentalidade que o do caixeiro ou do contador, como podem dirigir uma empresa artística e compreender o que lhes acontece? Quanta energia nervosa e vital consomem e quantos golpes recebem na alma por amor ao trabalho adorado os verdadeiros artistas, aqueles que “dormem até o meio-dia e desorganizam assim o programa de trabalho do negócio artístico!”

Como se salvar de diretores deste tipo, que vem diretamente de negócios de fruta e verdura, das empresas comerciais, dos bancos e dos escritórios? Aonde encontrar diretores que saibam, e antes de tudo sintam, em que consiste o trabalho real dos verdadeiros atores e como se deve trata-los?

Assim eu exijo e exigirei dos pobres verdadeiros artistas que, independentemente do trato de terem papéis grandes ou pequenos, se dediquem ao trabalho sobre si mesmos e sobre a sua técnica até o último pedacinho de tempo – durante os intervalos e durante as cenas nas quais não estão envolvidos diretamente, seja nos ensaios, seja nas apresentações.

Para este trabalho se encontra tempo, como demonstrei com os meus cálculos.

Mas, me dirá, “assim a gente se cansa muito. O senhor tira do ator a mínima possibilidade de relaxar”.

Não, afirmo eu: para nós atores não existe nada de mais cansativo do que ficar circulando atrás do palco ou pelos camarins esperando a nossa vez...

## IX

A tarefa artística, e conseqüentemente a tarefa do teatro, é de criar a vida interior de um drama e de seus personagens e a personificação cênica do núcleo essencial e do pensamento do qual nasce a obra do poeta ou do compositor.

Todos os trabalhadores do teatro, a começar do porteiro, da bilheteira, que são as primeiras pessoas que os freqüentadores encontram, e terminando com a administração, o escritório, o diretor, até os próprios artistas que colaboram juntos na criação do poeta ou do compositor, e graças aos quais os teatros ficam repletos – todos servem à arte e estão inteiramente a serviço do seu objetivo principal. Todos os colaboradores do teatro, sem exceção, trabalham juntos na criação do espetáculo. Qualquer um, que de uma maneira ou de outra, estrague o trabalho comum atrapalhando a realização do objetivo principal da arte e do teatro, se deve definir como um parasita. Se o porteiro e a bilheteira não recebem quem chega no teatro com a cordialidade do anfitrião, estragando assim o humor – prejudica a causa geral e a tarefa da arte. Se no teatro faz frio, está sujo, desarrumado, o início do espetáculo atrasa muito, ou o espetáculo se desenvolve sem entusiasmo, perturba o humor do espectador que assim não recebe mais a idéia fundamental e os sentimentos do poeta, do compositor, dos atores e do diretor. Não adianta absolutamente de nada ele ter vindo ao teatro. O espetáculo está destruído e o teatro perde a sua importância social e artisticamente educativa. Poeta, compositor e atores criam a atmosfera desejada pelo espectador do nosso lado da ribalta, do lado do ator; a administração providencia a atmosfera correspondente para os espectadores na sala, e pelos atores nos camarins, aonde se preparam para a representação. Também o espectador, como o artista, participa da criação do espetáculo e como ele tem necessidade de uma preparação, de uma certa disposição de ânimo, sem a qual não pode acolher em si nem as impressões nem as idéias fundamentais do poeta e do compositor.

A dependência absoluta, comum, de todos os trabalhadores do teatro no sentido do objetivo fundamental da arte não dura só o tempo da representação, mas continua nos outros momentos do dia. Se um ensaio, por motivos diversos, não se desenvolve de forma produtiva, os responsáveis estragam o objetivo comum. Só se pode trabalhar criativamente em um ambiente favorável, e quem o perturba comete um crime em relação a arte e a sociedade o qual servimos.

Um ensaio ruim fere o papel. E um papel ferido não ajuda, pelo contrário perturba a exposição do pensamento fundamental do poeta, isto é a principal meta do teatro.

## X

Um fenômeno habitual na vida do teatro é a existência de um conflito entre o setor artístico e o administrativo, entre o palco e o escritório. Este fato destruiu o teatro no tempo dos czares. Desde então a denominação “Escritório de teatros imperiais” se tornou sinônimo de pedantismo burocrático, paralisação burocrática, e coisas do tipo.

É claro que o escritório administrativo do teatro deve estar no lugar que lhe cabe. Que é o de subordinado. Porquê não é o escritório, mas a cena que dá a vida à arte e ao teatro. Não o escritório, mas a cena é que atrai os espectadores e torna o teatro popular e famoso. Não o escritório, mas a cena é que é e amada pelo público. Não o escritório, mas a cena traz ganhos, e assim por diante.

Mas experimentemos dizer isto a qualquer produtor, coordenador de teatro a qualquer burocrata, eles ficarão furiosos com “tais falsificações”. Está tão enraizada neles a crença de que o sucesso do teatro está neles, na sua administração. São eles a decidir se pagará ou não pagará, se fará esta ou aquela montagem. São eles a avaliar e autorizar os orçamentos. A estabelecer os pagamentos, subtrair as multas. Organizam encontros e debates, escolhem lugares luxuosos para trabalhar, e um número enorme de assessores que freqüentemente ficam com a maior fatia do orçamento. Declaram-se satisfeitos ou insatisfeitos com um espetáculo, ou com o sucesso de um ator; distribuem ingressos gratuitos. A eles um ator tem que pedir humildemente o favor de dar um convite a uma pessoa importante para ele, ou para um admirador. Andam por aí com ares de superioridade. São: o terrível mal do teatro, opressor e distribuidor da arte.

Faltam-me as palavras para desafogar a minha raiva e o meu ódio por esta raça de empregados administrativos, presentes freqüentemente na vida do teatro, aproveitadores despudorados do trabalho dos atores. Há muito tempo que os escritórios oprimem a nós artistas graças a certas peculiaridades da nossa natureza. Os artistas que vivem incessantemente entre...

## XI

Tendo em vista que a tua primeira aparição no palco está próxima, gostaria de explicar como o ator deve se preparar.

Deve fazer nascer em si o sentido de si em cena.

Qualquer um que ofusque o nosso paraíso terrestre – isto é: a vida no teatro – deve ser afastado ou neutralizado. E nós mesmos devemos nos esforçar para trazer para o teatro de toda parte, só os sentimentos positivos, confirmativos e alegres. Aqui tudo deve sorrir porque nos ocupamos daquilo que mais amamos. É necessário que estejam convictos não só os atores mas também a administração com seu escritório, a oficina, etc. A administração deve ter bem claro que o teatro não é um depósito de mercadorias, uma loja ou um banco onde as pessoas estão prontas a se esganar mutuamente pelo lucro. Até o último contador, todos devem ser artistas e compreenderem a natureza da causa que servem. Dirá-se: mas como se faz com o balanço? E com o ativo, o passivo, e com os pagamentos?

Sei por experiência própria e sustento que o aspecto material do teatro melhora apenas com uma atmosfera limpa. Esta chega aos espectadores, os atrai, os purifica e faz nascer a necessidade do ar no teatro. Você não pode imaginar como o espectador percebe tudo que acontece atrás da cortina fechada! Desordem, barulho, falatório e um contínuo bater durante o intervalo e o caos no palco se transmitem aos espectadores e pesam sobre o espetáculo. E vice-versa: ordem, disciplina e calma, no palco e atrás da cortina fechada, dão leveza ao espetáculo.

Alguém contestará: “Como fazemos com os ciúmes dos atores, as suas intrigas, com a sua obsessão de obter certos papéis e com o sucesso excepcional de alguns?” A isto posso responder: intrigantes e invejosos devem ser afastados sem piedade do teatro.

Os atores sem papel também. Aos atores que não se contentam com a dimensão dos seus papéis deve se dizer que não existem papéis pequenos, só atores pequenos.

Quem não ama o teatro deve ir embora.

E as intrigas e as maledicências que, como se sabe, imperam no teatro!... Não se pode expelir uma pessoa dotada de talento porque tem um temperamento ruim e porque perturba os outros na sua vida feliz!

Concedo que muita coisa será perdoada ao artista de talento, mas os seus defeitos devem ser neutralizados pelos outros atores. Se no teatro entra um micróbio perigoso a todo o organismo, é preciso vacinar todo o coletivo com o antídoto, de modo que as intrigas do gênio não possam estragar o bem-estar comum ao teatro.

Deveríamos então juntar todos os santos e fazer uma companhia para fundar o tipo de teatro do qual o senhor gosta de falar. – objetou Govorkov.

O que vocês tinham pensado então? – começou Tortzov se esquentando – Queriam que miseráveis idiotas lançassem do palco à humanidade pensamentos e sentimentos elevados e nobres! Queriam viver atrás do palco mesquinamente como burgueses, e em cena numa fração de segundo se assemelhar a Shakespeare!

Conhecemos, é verdade, casos em que atores, que se venderam a um empresário, conseguem comover e entusiasmar assim que entram em cena. Estes atores no entanto, que na vida se tornam pessoas ordinária, são gênios. O seu talento é tão grande que, no momento criativo, faz esquecer toda a mesquinaria da vida.

Mas isto é possível com todos? O gênio atinge alguma coisa graças à “inspiração que vem do alto”. Nós, ao invés, para atingir alguma coisa, devemos dar toda a vida. E fizeram estes atores tudo que seriam capazes de fazer? Além disso, queremos estabelecer de uma vez por todas que não aceitamos pegar um gênio como modelo.

Os gênios são homens extraordinários, e tudo aquilo que fazem é feito de maneira extraordinária. Sobre os gênios se contam muitas histórias. Diz-se que durante todo o dia bebem e fazem orgias, um pouco com Kean do melodrama francês, e depois de noite fascinam a multidão...

Mas não é assim. Segundo as narrativas de pessoas que conheceram de perto grandes artistas como Scepkin, Ermolova, Duse, Salvini, Rossi e outros, afirmam que eles tiveram uma vida absolutamente diferente, Mocalov... Sim, se diz que na vida privada ele era muito diferente. Mas porque se deve imitar apenas a sua vida privada – ele possuía muitas outras, vidas mais importantes, mais preciosas e mais interessantes.

## XII

Chegou o momento de falar de um outro elemento, ou mais precisamente, de uma outra condição para o sentido de si em cena. Nasce da atmosfera que circunda o ator não só em cena mas também na sala, nasce da ética do ator, da disciplina artística e do sentido de coletividade no nosso trabalho em cena.

Todas estas coisas juntas produzem uma coragem artística e a disponibilidade à ação coletiva.

Este estado é favorável à criação. Não consigo encontrar uma definição para isto.

Não pode se identificar com o sentido de si em cena porque isto é só uma parte.

Favorece no entanto o surgimento do sentido de si em cena.

Já que falta uma definição apropriada para isso do que estou falando, chamarei de ética do ator, que tem um papel importante na criação do estado pré-criativo.

A ética do ator e o sentido de si em cena são importantes para o nosso trabalho e são indispensáveis por causa da sua particularidade.

Um escritor, um compositor, um pintor ou um escultor pode trabalhar quando quer, não estão ligados ao tempo. No seu impulso criativo estão livres.

Para o artista de teatro as coisas são diferentes. Eles devem estar prontos para o seu trabalho criativo num momento preciso que está fixado no programa.

Como se pode comandar a si mesmo de estar inspirado num momento pré-estabelecido? Não é nada simples.

## XII

A aula foi transferida para um lugar à disposição dos atores

A nosso pedido, nós alunos, fomos convocados para muito tempo antes do início do ensaio.

Já que temíamos fazer um papelão na nossa primeira aparição em cena, tínhamos implorado a Ivan Platonovic que nos explicasse como devíamos nos comportar.

Para nossa surpresa e alegria, a esta reunião compareceu Arkadi Nicolaievich em pessoa.

Disse ter ficado emocionado com a seriedade com que os alunos tinham encarado esta primeira aparição em cena.

Vocês saberiam por si mesmos o que devem e como devem se comportar se se identificassem com aquilo que significa trabalho criativo coletivo – ele nos disse. Todos na tarefa do trabalho criativo, se ajudando uns aos outros, já que dependem uns dos outros. Um, entretanto, o diretor, guia a todos.

Reina-se a ordem e a distribuição correta do trabalho, o trabalho coletivo é prazeroso e fecundo. Porquê daí nasce à ajuda recíproca. Se não reinar a ordem e faltar a atmosfera de trabalho justa, o trabalho criativo coletivo se transforma em uma tortura.

Começa cada um se mover pra lá e pra cá e um perturbar o outro. É claro que todos devem respeitar a disciplina e sustentá-la.

Mas como se faz para sustentá-la?

Em primeiro lugar chegando pontualmente, meia hora ou vinte minutos antes do início, para acordar os elementos do sentido de si mesmo. O atraso, mesmo que de uma única pessoa, cria confusão. Se todos chegarem tarde, então o tempo do trabalho não é utilizado no trabalho, e se perde na espera. Isto provoca ressentimento e um estado de ânimo negativo com o qual não se consegue trabalhar. Vice-versa: se todos respeitam seus deveres coletivos e comparecem aos ensaios preparados, se cria uma atmosfera positiva que arrebatada e revigora a todos.

Então é estimulado o trabalho criativo para que todos se ajudem reciprocamente.

Também é importante estabelecer a relação correta com as tarefas de cada ensaio.

A maior parte dos atores tem um comportamento absolutamente equivocado em relação ao ensaio. Estão convencidos de que só nos ensaios se deve trabalhar e que em casa se pode descansar. Por isso não confio nos atores que nos ensaios conversam ao invés de tomarem notas e fazerem um programa de trabalho para casa.

Eles garantem que se lembram de tudo sem a necessidade de tomar notas. Não me venham com essa! Eu sei bem que é impossível lembrar de tudo – em primeiro lugar porque o diretor fala de tantos detalhes, importantes e insignificantes, que nenhuma memória pode reter, em segundo lugar porque não se trata de fatos precisos na maior parte dos casos nos ensaios se examinam os sentimentos que estão suspensos na memória emotiva. Para conhecê-los, entendê-los e recordá-los, é preciso encontrar a palavra exata, a expressão exata, um exemplo ilustrativo ou algum sinal marcante com a ajuda do qual se possa relembrar e fixar o sentimento em questão.

Em casa é preciso trabalhar muito antes de encontra-lo e relembrá-lo na alma. Este é um trabalho imenso, que exige grande concentração não só no trabalho do ator em casa, mas também no trabalho dos ensaios quando se escuta com atenção as observações do diretor. Nós diretores conhecemos melhor que qualquer outro o valor das afirmações que fazem os atores desatentos. E, de fato, estamos sempre repetindo para eles as mesmas coisas.

Este modo de agir de um só diante do trabalho coletivo limita fortemente o trabalho comum. Sete não esperam um. Pensem. Para isto é preciso aprender a disciplina e a ética artística verdadeira. Essa obriga ao ator a preparar-se com antecedência em casa para cada ensaio. Deveriam se envergonhar, como uma coisa imperdoável, se o diretor tiver que repetir várias vezes sempre a mesma coisa. Não é admissível que se esqueçam as indicações do diretor. É possível que não se compreenda o diretor imediatamente. E então é preciso tomar notas para estudar atentamente mais uma vez. Mas não é admissível que entre por um ouvido e saia pelo outro. É um dever diante de todos que trabalham juntos no teatro. Para evitar este erro é preciso aprender a trabalhar sozinho em casa. Não é uma coisa fácil que vocês possam aprender a trabalhar sozinho em casa. Não é uma coisa fácil que vocês possam aprender bem e definitivamente durante os anos de escola. Durante as aulas eu posso falar difusamente deste trabalho, sem pressa. Mas nos ensaios não posso voltar a isto sem correr o risco de que os ensaios se transformem em uma aula. No teatro vocês se encontrarão diante de exigências completamente diferentes e incomparavelmente mais rigorosas do que as da escola. Pensem e se preparem para isto!

#### XIV

Vem na minha mente um outro erro muito difuso entre os atores, e no qual se cai freqüentemente no desenvolvimento habitual dos ensaios.

Trata-se do comportamento que muitos tem em relação ao trabalho, um comportamento tão obtuso que os faz seguir somente as indicações que dizem respeito especificamente aos seus papéis. As cenas e os quadros nos quais eles não aparecem são completamente ignorados. Não se esqueçam que os atores devem ter conhecimento, dar importância e se interessar não somente por aquilo que diz respeito ao seu papel, mas do drama como um todo.

E muito daquilo que o diretor diz sobre a natureza do drama, sobre particularidades do autor, sobre a estrutura do drama, sobre o seu estilo, diz respeito da mesma maneira a todos os intérpretes. O diretor não pode repetir para cada um particularmente tudo que diz. Cada ator deve escutar o que se refere a tudo, e não aprender e entender apenas a sua parte, e sim o drama como um todo.

#### XV

Um rigor e uma disciplina excepcionais requerem os ensaios das cenas de massa. Para elas se deve criar quase um “estado de guerra”. Isto é claro. Um diretor sozinho deve dirigir uma multidão que não raramente conta com algumas centenas de pessoas. Sem disciplina militar custa muito para se manter a ordem.

Imaginem o que aconteceria se o diretor não conseguisse segurar nas mãos as rédeas. Admitamos também um só atraso, ou um erro, uma observação do diretor descuidado, um ator que fofoca durante o tempo em que cada um devia estar atento, multipliquemos esta liberdade pelo número de intérpretes presentes na massa do povo e suponhamos então que, no curso de um ensaio, cada um deles cometa um só erro, nocivo ao trabalho coletivo, o resultado será um número incalculável de incidentes desagradáveis, repetições, perda de tempo e então também cansaço daqueles que trabalham conscientemente.

É admissível isto de qualquer lado que se considere o problema?

Não se deveria esquecer os ensaios das cenas de massa, são muito cansativos seja para os executores como para os colaboradores do diretor. É por isso previsível que estes ensaios não durem muito e sejam produtivos.

Para isso é indispensável à disciplina mais rigorosa, para a qual devemos nos preparar e treinar. Cada infração pesa a mais no “estado de guerra”, e a punição é muito mais severa que nos outros casos. Senão o resultado é o seguinte.

Suponhamos que se ensaie a cena de uma insurreição, na qual os intérpretes devem urrar com toda a voz, suar, se agitarem muito, e se cansam. Tudo parece bem, mas alguns que perderam um ensaio, ou porque chegaram atrasados ou porque estavam desatentos, arruinaram tudo. Por causa destes deverá suportar aquela tortura uma inteira multidão de pessoas. Não será somente o diretor a fazer as suas queixas, todos os intérpretes deverão pretender dos negligentes ordem e atenção! Um protesto coletivo é muito mais intimidador e eficaz que a reprovação feita só pelo diretor.

## XVI

Existem não poucos atores e atrizes desprovidos de iniciativa criativa, vem aos ensaios e esperam que alguém os arraste consigo pela estrada criativa. O diretor consegue as vezes, a custo de muito cansaço, a inflamar estes atores passivos. Ou, se os outros atores encontraram a linha certa do drama, os seguem os vagabundos, farejando o rastro da vida do drama e se deixando contagiar pelos outros. Depois de uma série de pontapés iniciais deste tipo, se excitam, se forem capazes, com as experiências dos outros, intuem o papel e tomam posse. Só nós diretores sabemos que cansaço, que investimento, quanta paciência, nervos e tempo nos custa ajudar estes atores dotados de preguiçosa vontade criativa para superar o ponto morto.

Os senhores nestes casos se desculpam de modo encantador e galanteador. O que posso fazer? Não posso recitar já que não sinto o papel. Assim que sinto tudo se torna claro. E dizem isso com vaidade e arrogância, porquê estão convencidos que este procedimento criativo seja indício de talento e genialidade.

É necessário ainda estabelecer que estas pessoas que se aproveitam da criação e do esforço dos outros, freiem continuamente o trabalho comum? Por causa deles a estréia de um espetáculo vem muitas vezes adiada por semanas. Não raramente não só permanecem bloqueados em seu trabalho, mas arrastam também os outros atores. De fato: para ajudar estes atores inertes a superarem o ponto morto, os seus companheiros se empenham além de apenas dizer. Isso origina neles uma recitação consumida, e os seus papéis, já descobertos e já vividos mas não ainda perfeitamente consolidados, sofrem muito com isso.

Os atores escrupulosos perdem aquilo que já tinham encontrado e que deu vida aos seus papéis se não recebem o impulso necessário e devem se esforçar para vencer, vontade tardia dos atores passivos. Metem-se a si mesmos em uma situação sem saída e, ao invés de levar adiante o espetáculo, se agarram e freiam o trabalho atirando para si a atenção do diretor e distraíndo-o do trabalho comum. Não mais somente uma atriz de vontade tardia, mas também o seu companheiro, assim carregam no drama que estão ensaiando, não a vida, não uma experiência verdadeira, mas, ao contrário, insinceridade e representação gasta. Dois conseguem levar um terceiro para a estrada errada, e em três conseguem confundir um quarto. No fim, por causa de um ator, um espetáculo inteiro, que já tinha começado a andar bem, vai terminar num binário equivocado deparando-se numa quina perigosa. Pobre diretor! Pobre ator!

Os atores do gênero, de vontade criativa não desenvolvida, sem técnica adequada, freqüentemente, entre estes atores, se encontram pessoas de talento. Os menos dotados não se arriscariam a um papel assim passivo, enquanto que os mais dotados, sabendo que eles conseguem tudo, se permitem a liberdade de confiar no seu talento e estão sinceramente

convencidos de ter o direito de ficar, como sobre a margem do mar, a esperar a maré de inspiração.

Depois de tudo o que foi dito, é, talvez ainda, necessário esclarecer que não é admissível nos ensaios trabalhar para o desgaste dos outros e que todos os participantes de uma representação em desenvolvimento são obrigados não somente a não tirar dos outros, mas também a levar as próprias sensações viventes que dão vida ao espírito criativo de um papel. Se cada um dos atores que toma parte de um espetáculo se comportasse assim, favoreceria não só o próprio trabalho, mas também o trabalho comum. E vice-versa: se cada intérprete estivesse na confiança dos outros, o trabalho criativo permaneceria livre de qualquer iniciativa. O diretor não pode certamente trabalhar sozinho por todos – o ator não é uma marionete.

Concluindo, cada ator é obrigado a desenvolver a vontade criativa e a técnica. Deve trabalhar em casa como todos os outros, e junto com os outros nos ensaios, e, possivelmente, a plenos pulmões.

## XVII

Pode-se admitir que um ator, que em um bom drama coletivo ensaiado cuidadosamente contribui elaborando uma linha interior que se desenvolve corretamente, se distancie depois por preguiça, por negligência ou por desatenção realizando seu papel de modo realmente mecânico? Tem esse direito? Não há com certeza criado o drama sozinho. O trabalho não pertence somente a ele. Neste trabalho um é responsável por todos e todos por um. É preciso uma responsabilidade recíproca e aquele que é nocivo à causa comum é um traidor. Apesar da minha admiração por alguns talentos, não aprovo o sistema das recitações extraordinárias. As criações coletivas sobre as quais se baseia a nossa arte, requer em todo caso um ensemble. E quem o rompe comete um delito, não só contra os colegas, também contra a própria arte da qual todos estão a serviço.

## XVIII

Aconteceu que os alunos, depois do ensaio normal de hoje que se prolongou muito, não tinham onde se reunir para escutarem as observações de Arkadj Nicolaievich. No foyer e nos camarins se trabalhava já nos preparativos para o espetáculo da noite. Devia se sistematizar então em um dos grandes camarins comunitários. Tinham figurinos, perucas, maquiagem e pequenos acessórios para o espetáculo.

Os alunos se interessaram por tudo e colocaram tudo em desordem pegando na mão os vários objetos sem pararem um momento e não os recolocando nunca em seus lugares. Eu me interessei por um cinturão, examinei-o, provei-o e depois deixei sobre uma cadeira.

Fomos repreendidos asperamente por isto por Arkadj Nicolaievich, nos fez realmente um discurso.

- Quando vocês mesmos criarem um personagem compreenderão claramente o que significa para um ator uma peruca, uma barba, um figurino, um acessório, tudo aquilo que lhes serve para a personagem em cena.

Só quem percorreu a estrada difícil da pesquisa, não só da alma, mas também do aspecto físico da pessoa a se representar – isto é o papel – que tem a sua origem nos sonhos do ator, que nasce nele mesmo e que é personificado pelo próprio corpo, pode entender a importância de cada elemento, do particular e de cada objeto que se refere à criatura que se faz viva sobre a cena.

Quanto afligiu o ator, sem conseguir tornar real aquilo que esvoaçou diante de seus olhos e que estimulou a sua fantasia!

E que prazer imenso assim que o sonho toma forma concreta! E que dor quando a perde! Faz mal quando precisa deixar o papel para um outro ator e submeter-se a uma segunda distribuição dos papéis.

O figurino e o objeto inventado para o personagem a se representar cessa de ser só uma coisa e se transforma numa relíquia para o ator.

Martinov, ator dotado de talento, dizia que devia recitar um papel com a mesma jaqueta que chegava no teatro, assim que entrava no camarim tirava a jaqueta e a prendia num gancho. E quando, depois da maquiagem, se aproximava o momento de entrar em cena, recolocava a sua jaqueta que para ele agora não era mais a sua jaqueta, mas se transformara no figurino, isto é na roupa da pessoa que devia representar.

Não se pode falar deste momento como no “momento no qual o artista se veste”, simplesmente. Este é o momento da sua transformação. Um momento psicologicamente importantíssimo.

O verdadeiro artista se reconhece facilmente no seu comportamento para com o figurino e os acessórios do seu papel, pelo modo que os ama e cuida deles. Não é de se espantar nem mesmo que estas coisas lhe sirvam infinitamente.

Mas ao lado deste tipo de comportamento conhecemos outro completamente diferente para com o figurino e os acessórios de um papel. Existem atores, que apenas terminam de recitar seu papel, arrancam a peruca (ou a barba) enquanto estão ainda sobre o palco, algumas vezes jogam-na subitamente fora e se apresentam para o agradecimento diante das cortinas com a face borrada e os restos de maquiagem.

Apressando-se para o camarim retiram o figurino e largam os pedaços em um canto. Os pobres camareiros e “encontradores” de coisas devem recolher as coisas em todo o teatro e recolocar em ordem aquilo que não serve certamente a eles mas ao ator.

Perguntem destes atores ao camareiros e “encontradores” de coisas. Eles lhes descreverão com uma série de insultos. As palavras injuriadas sairão de boca não só porque aqueles bagunceiros lhe fazem cansar tanto, mas também porque os camareiros que - não raro - participaram da realização de um figurino e dos acessórios artísticos, sabem a importância e o valor disso para o nosso trabalho artístico.

Vergonha a semelhantes atores! Procurem ser diferentes deles e aprendam a ter cuidado e a amar os figurinos teatrais, as roupas, as perucas e as outras coisas tornadas “reliquias!” Cada coisa deve ter o seu lugar no camarim, de onde o ator tira e onde depois recoloca.

Não se esqueça que freqüentemente, entre estes objetos, se encontram peças de museu, insubstituíveis. Um dano ou perda deles é coisa muito grave. Não é tão fácil refazer algo de genuíno, de antigo, que tem fascínio dificilmente repellido. E também, objetos assim suscitam um estado de ânimo particular nos artistas e nos amadores de antiguidades. Esta qualidade um acessório simples, imitado, não tem.

Igual, se não maior, consideração, atenção, amor deve ter o ator pela sua máscara.

Deve maquiar o rosto não de modo mecânico mas de modo, por assim dizer, psicológico, pensando na alma e na vida da personagem. Assim a ruga menor encontra a própria motivação interior na vida mesma que marcou um rosto com este traço de sofrimento humano. Os atores freqüentemente se maquam meticulosamente, vestem o figurino e esquecem completamente da alma, que tem necessidade de uma preparação incomparavelmente mais metódica para o trabalho criativo durante o espetáculo.

Antes de qualquer outra coisa o ator deve pensar na sua alma e criar para ele, seja a atmosfera que precede o trabalho, seja o sentido de si na cena. É ainda necessário dizer que é preciso tomar cuidado em primeiro lugar com a representação, seja a caminho ou depois de chegar no

teatro? O verdadeiro artista, quando deve recitar a noite, pensa e fica excitado com isso desde manhã. As vezes logo da véspera da sua aparição em cena.

## XIX

A estória escandalosa de um ator do nosso teatro, e a severa reprovação com a pena que seria licenciada em caso de rescindir em um comportamento assim inadmissível, suscitou muita bulha e conseqüentemente muita fofoca na escola. Conceda-me, por favor – se opôs Govorkov – A direção não tem o direito de misturar na vida privada de um artista! Imploramos a Arkadj Nicolaievch que nos iluminasse sobre este problema e ele nos disse o seguinte:

- Não lhes parece insensato com uma mão construir algo e com a outra destruir algo que se construiu? Pois bem a maior parte dos atores se comporta assim. Em cena se esforçam para fazer uma impressão bela, artística. Mas apenas descem do palco, fazem tudo para desiludir os espectadores, como se quisessem fazer uma piada com que lhes admirou um momento antes. Não posso nunca esquecer o golpe amargo de um famoso ator hóspede. Não direi seu nome para não ofuscar a lembrança.

Vi um espetáculo inesquecível. A impressão foi de tal modo desconcertante que não pude voltar logo para casa sozinho. Devia absolutamente falar ainda da experiência que tinha acabado de ter no teatro. Andei então com um amigo a um restaurante enquanto nos enlevávamos nas lembranças, com nossa grande comoção no local entrou ele, o nosso gênio. Não pudemos nos conter e nos precipitamos a ele para exprimir-lhe nossa admiração. O artista nos convidou para jantar numa saleta separada, e ali se embebedou, lentamente diante dos nossos olhos, até reduzir-se ao estado de uma besta. Vem fora a sua marca de homem e de ator, escondida sob uma fachada brilhante e lhe saíram fora sob forma de gabação desgostosa, o seu egoísmo mesquinho, as intrigas, as bisbilhotices e os outros atributos de um mesquinho. E, para terminar, se recusou a pagar o vinho que ele mesmo tinha bebido. Nos foi preciso muito tempo antes de terminarmos de saldar a conta daquela despesa não programada. E como recompensa nos coube acompanhar até o hotel o ídolo, transformado em besta, que arrotava e blasfemava, no qual o hotel não queriam deixá-lo entrar naquele estado indecente. Coloquem juntas as impressões boas e aquelas más que vocês receberam de um gênio, e procurem ver quanto é a soma!

Aproximadamente tanto quanto um arrotado de uma espumante – disse Sustov fazendo uma piada.

Cuidem para não acontecer também a vocês algo do gênero quando se tornarem atores famosos – concluiu Torzov.

Só quando está na intimidade da sua casa, num estreito cerco de amigos, o artista pode despir-se, porque o seu papel não termina no fechar das cortinas, também na vida é obrigado a ser portador e mediador de beleza. Caso contrário, com uma mão constrói algo e com a outra destrói. Devem entender tudo isso ao fim dos primeiros anos que servirem a arte, devem se preparar para esta missão. Se eduquem para a dignidade, ética e disciplina necessárias a quem opera para a comunidade e porta ao mundo a beleza, a grandeza e a nobreza!

## XX

O ator, a respeito da essência da arte da qual está a serviço, é um membro de uma organização grande e complexa de um grupo, de um teatro. É com o nome daquele teatro, no interior daquela organização que comparece a cada dia diante de milhares de pessoas.

Milhares de pessoas lêem quase todos os dias a respeito do seu trabalho e do seu sucesso no teatro no qual está engajado.

Seu nome é tão estreitamente ligado ao nome do teatro, que não podem se separar. Ao lado do seu próprio nome, está o nome do teatro. Para a gente a sua vida artística e aquela privada são ligadas inseparavelmente com o teatro. Se então um ator do Piccolo Teatro ou do Teatro de Arte ou de um outro teatro comete algo reprovável,