

# TOPORKOV E STANISLAVSKI: UMA PROFÍCUA RELAÇÃO ENTRE ATOR E DIRETOR

## Toporkov e Stanislavski: a fruitful relationship between actor and director

*Ney Piacentini*<sup>1</sup>

Universidade de São Paulo - USP

**Resumo:** Uma sucinta análise do livro *Ensaçando com Stanislavski*, escrito pelo ator russo Vasílii O. Toporkov, sobre suas experiências com o diretor do Teatro de Arte de Moscou. No artigo são extraídos indicativos que consideramos úteis ao ator contemporâneo, ainda que a referida publicação tenha sido escrita na primeira metade do século XX.

**Palavras-chave:** Ator; Stanislavski; Toporkov; Personagem; Ação.

**Abstract:** A brief analysis of the book *Rehearsing with Stanislavski*, written by the Russian actor Vasílii O. Toporkov, about their experiences with the director of the Moscow Art Theatre. The article extracted indicative that we consider useful to contemporary actor, even if that publication has been written in the first half of the twentieth century

**Keywords:** Actor; Stanislavsky; Toporkov; Character; Action.

---

<sup>1</sup> Doutorando na Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP).

Dos discípulos que conviveram com Constantin Sergueievich Stanislavski e que registraram em livros seus aprendizados com o criador do Sistema, além de nomes conhecidos como Mikhail Checkov e Richard Boleslavski, estudei em especial: Maria Ossipovna Knebel, Nicolai Mikhailovich Gorchakov, Evegni Bagrationovich Vahktangov e Vasilii Osipovich Torpov<sup>2</sup>.

Do que aprendi com esses importantes parceiros do líder do movimento que transformou a atuação em diversas áreas do mundo, o que ressaltou-me de Maria O. Knebel foi a sua abordagem sobre a Análise Ativa<sup>3</sup>, procedimento desenvolvido por Constantin S. Stanislavski e por ela abordado em *O último Stanislavski*. De Nicolai M. Gorchakov, ficou-me, entre outros tópicos, alargamento do horizonte

stanislavskiano, visto que este então aprendiz de direção, conta-nos a respeito da versatilidade de seu mentor interagindo com peças não apenas realistas, a exemplo de um vaudeville ou melodrama histórico. O ímpeto de Evegni B. Vahktangov, trabalhador incansável em um dos estúdios paralelos ao Teatro de Arte de Moscou, revelou-me uma vida arduamente dedicada ao teatro - como ator e encenador - e à pungência com que tratava as questões estéticas, políticas e humanas, fazendo dele um dileto seguidor do grande pedagogo russo, embora morto precocemente.

Contudo, para um intérprete teatral como eu, é a leitura de *O teatro de Stanislavski*, de Vasilii O. Toporkov, o estímulo maior, justo por conter o ponto de vista de um ator que foi regido por Constantin Sergueievich.

Passadas seis décadas de sua publicação na Rússia, creio que os apontamentos desse livro permanecem atuais pela sua clareza e inteligibilidade. Acessíveis e aplicáveis, os relatos do convívio entre V. O. Toporkov e Stanislavski elucidam, entre outros aspectos de igual importância, diversos tópicos acerca das Ações Físicas, princípio investigado por mestre russo poucos anos antes de sua morte e de interesse para a atuação contemporânea no Brasil, segundo uma minha avaliação, evidentemente.

<sup>2</sup> Enquanto que M. Knebel, N. Gorchakov e V. Toporkov escreveram seus livros sobre C. Stanislavski, E. Vahktangov teve testemunhos de terceiros sobre suas atividades de ator e diretor teatral, como os de Gorchakov: *Vajtnagov. lecciones de regisseur*, e E. Vajtangov: *teoria y práctica teatral*, do espanhol Jorge Saura.

<sup>3</sup> A Análise Ativa, análise em ação, análise em pé ou *études* é um procedimento em que o diretor conduz os atores à compreensão da dramaturgia através de improvisações programadas, de modo a fazer com que o elenco conheça as ações físicas do texto teatral, sem a necessidade de memorizá-lo previamente. Isto seria um contracampo do trabalho de mesa, no qual primeiro a equipe estuda as ideias e palavras do dramaturgo, para depois começar os trabalhos sobre as cenas da obra. Consultar o artigo de Elena Vássina, nessa mesma seção da Revista Moringa.

Logo nas duas primeiras páginas, em uma *Advertência do autor*, Vasilii Osipovich alivia o peso do ofício de ator sobre nossos ombros ao relatar que tanto ele como Stanislavski passaram por sérias dúvidas a respeito da qualidade de seus trabalhos como intérpretes. O que me leva a pensar que se o grande mestre e um de seus atores exponenciais tinham seus dilemas, porque nós, simples atuantes com precárias formações, não teríamos como suportar as contraposições artísticas que nos são recorrentes?

Algumas ideias frescas sobre como ensaiar possíveis partes de uma obra que não só não estão no texto teatral ou nem mesmo nos esboços do dramaturgo; ou a sugestão de que se o personagem de uma ator possui ou cuida de um objeto em determinada peça, deve conhecê-lo em todos os seus aspectos, para citar apenas dois casos, já nos seriam úteis, não fossem outras tantas possibilidades ofertadas pelo escrito toporkoviano.

Não deixam de chamar a atenção certas denominações transpostas das recomendações de Stanislavski a Toporkov, como “minúsculas peripécias da vida de seu herói”, ou “linha de preocupações” e “lógico corolário” (Toporkov, pag. 54 e 57)<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Na edição que tenho em mãos de *El teatro de Stanislavski*, da Ediciones del Pueblo, de Havana- Cuba, não consta o ano da publicação.

Somente ao buscar identificar seus significados na gama de expressões stanislavskianas, eu, como pesquisador da atuação, já estaria bem ocupado, tendo que estabelecer as conexões com a preparação dos meus papéis ou a revisão daqueles que venho construindo em meu percurso artístico. É possível ainda extrair exercícios ao lermos este livro para reforçar, por exemplo, a escuta atoral.

Ao acompanhar a descrição dos ensaios de *Desfalque*, de Valentin Kataiev, em que Stanislavski intervinha junto à equipe do Teatro de Arte de Moscou na cena em que o protagonista deve espiar pela fechadura de uma porta o que está acontecendo do outro lado da parede, Constantin Sergueievich sugere que, antes de olhar pelo orifício, o ator ouça algo que o leva a se curvar para ver com um olho só o que primeiro escutou. Neste momento ele finca no elenco que ouvir é uma ação e que esta é tão ou mais importante do que falar, propondo que o ator somente procure, como uma experiência, descobrir o que se passa no outro quarto somente através dos sons que lhe chegam. Tal proveito levou-me a anotar, a lápis, na própria página dessa passagem (Toporkov, p. 59), uma especulação em que um ator, para exercitar sua audição imaginária, procure, solitariamente, elaborar exclusivamente pelos sinais

sonoros, as hipóteses que seguem:

a) O que poderiam estar fazendo seus vizinhos se você morasse em um cortiço: quais os barulhos ao longo do dia e da noite que expressam esta ou aquela movimentação do outro lado das paredes.

b) Algo de ruidoso está acontecendo na rua que pode afetar sua rotina doméstica: quais sons especificamente lhe perturbariam a ponto de mudar seus hábitos.

c) Alguém se esconde em um subterrâneo para se proteger de um conflito com armas, para só deixar o esconderijo depois que os tiros cessarem: seria viável traçar as sequências sonoras que indicariam a intensidade e os intervalos da artilharia e assim reagir aos distintos estágios do que se passa na superfície.

Além da possibilidade de outras simulações. Dos mesmos ensaios da obra de Kataiev, retirei o ditame do mestre para que Toporkov, em dúvida sobre como despertar as emoções de seu papel:

“Invente a topografia mais complexa, mais intrincada de toda a comarca e trate de explicá-la com o máximo de clareza, observando a cada um dos mujiques separadamente e saque da sua cabeça toda a preocupação por seu próprio estado emotivo, por seus próprios sentimentos...” (Toporkov, p. 62).

03

Detecto que nessa sentença o pedagogo conduz seu aprendiz a um recurso concreto, potencial germinador de emoções, uma vez que se o ator empenhar-se em mapear a província em questão, com uma considerável gama de dados e informações, é provável que produza em si as sensações necessárias para envolver-se com o papel. Se isto não for suficiente, poderá ele lançar mão de outros referenciais, como uma literatura que contenha similaridades com a região onde se passa a peça ensaiada ou em pinturas que revelem os traços dos camponeses russos (mujiques) e ainda em bibliotecas e arquivos que guardem dados censitários que subsidiem a “topografia” requerida. Segundo nossos indutores, aumentam as chances da sensibilidade emergir, em função do grau de envolvimento de um intérprete com o ambiente em que habita seu papel.

“Com seu Sistema, Stanislavski libera o ator da penosa preocupação por esta arte, elimina sua auto-admiração diante de seu estado psíquico e ensina o caminho verdadeiro e único para a revelação dos sentimentos humanos autênticos, dirigidos à realização do objetivo cênico, capaz de influir efetivamente no companheiro de tarefa.” Afirma Toporkov, embora eu relativize o que há de peremptório nos vocábulos “verdadeiro e único”, por pensar que existem outras trilhas para caminhos semelhantes.

A noção de tempo/ritmo igualmente se destaca nas considerações do autor em questão. Do que entendi, não é o que se assemelha a fazer uma cena em harmonia com a pulsação de uma música de fundo ou atuar em compassos temporais determinados, tampouco seguir um metrônomo ou um estalar de dedos de um diretor que reclama “ritmo!” de seus pares.

O conceito torna-se nítido quando Stanislavski pede ao seu ator que conceba estar com um pedaço de pau nas mãos para matar uma ratazana que pode sair, a qualquer momento, de um canto do palco. Ao aguardar atentamente a saída do animal, Constantin Sergueievich demonstra que Toporkov está parado corporalmente, mas mobilizado internamente. Sendo assim, o tempo-ritmo diz respeito a sustentação de uma prontidão interna, independente de externalizações físicas, como no caso que acabei de descrever, retirado das aulas/ensaios vertidas por Vasilii Osipovich.

04

Em uma oportunidade, lembro-me que Sérgio de Carvalho, o diretor da Companhia do Latão (grupo teatral em que atuei), aplicou em oficinas um exercício, conhecido por muitos conforme vim a saber depois de o praticar, em que tínhamos que improvisar um grupo de pessoas aguardando a partida de um trem que sairia em quinze minutos, depois dez, cinco e etc. O intento era

justamente o de entendermos que mesmo alguém que não iria entrar nos vagões, como um ambulante da estação, teria seu tempo interno modificado pela movimentação geral do lugar, a exemplo do que Toporkov nos noticia em uma passagem de seu livro. Considero a compreensão deste componente do Sistema - o tempo/ritmo - valorosa, por me proporcionar, na prática, que aquilo que pode estar se passando dentro de um personagem venha a ser distinto do que ele expressa externamente.

Ao alcançar um terço do total das páginas da publicação de Toporkov, deparo-me com uma crítica feita por Stanislavski aos seus atores que também me atinge. Ela aborda o caráter cômico que os histrionicos imprimem de saída em seus personagens. “Sua missão é ir com toda a seriedade possível pela linha da ação transversal; então sua comicidade não será uma palhaçada, e sim uma autêntica comicidade de comédia.”(Toporkov, p. 82) Para quem já notou que uma risada a mais ou a menos da plateia não é garantia de que somos assertivos atoralmente, um conselho como esse diz muito. Entretanto, é insuficiente perceber que não é a capacidade de provocar sorrisos no público que promove um intérprete, mas a superação dos truques cênicos pela confiança nas relações propostas pela dramaturgia. Essa equação me remete à afirmação de que o ator

está a serviço da história a ser contada pela obra e não o oposto.

### Ações físicas

A partir das análises acerca da adaptação teatral do romance *Almas mortas*, de Nicolai Gógol, Toporkov inicia o debate sobre as ações físicas, princípio que norteou as últimas pesquisas de Stanislavski. Neste sentido, valoriza-se menos o texto emitido pelos personagens e mais o que eles fazem fisicamente, embora isto seja um meio para melhor compreender as próprias palavras, carentes, muitas vezes, da carga que o texto contém em seu bojo.

### 05

As ações físicas, ou psicofísicas, seriam um meio para embasar, simultaneamente, as frases e as ações de significados gestuais e simbólicos. “Que nenhuma das tuas palavras soe oco e que teus silêncios nunca resultem mudos.”(Toporkov, p. 100) Os meandros para tais fins, serão levantados a seguir.

Para mim, que como ator opero mais verbalmente, um dos aspectos relevantes do programa stanislavskiano diz respeito à projeção mental, - enquanto proferimos palavras - de quadros, fotografias, fotogramas, paisagens, recortes, retratos, desenhos e etc. Tudo o que está a serviço de uma imaginação espacial que desonere o peso das palavras escritas e imprima

visualizações sobre o conteúdo daquilo que está impresso em um roteiro teatral, é muito bem-vindo, de modo que a oralidade seja um derivado daquilo que se veja como imagem.

Portanto, valiosos são os apontamentos gerados pelo convívio de Toporkov junto ao seu mestre, como a possibilidade de retirar de com quem contracenamos o referencial imagético que nos sustenta em cena. E isto se dá de um modo simples: pensando no que estamos ouvindo dos outros para que a escuta engendre as imagens subsequentes à nossa audição. Fiar-se em que apenas prestar atenção no que chega aos nossos ouvidos é suficiente para que ganhe relevo o painel visual sensorio-cognitivo, é abrir espaço para um razoável meio de combater a falta de imaginação.

De igual peso é a observação sobre o que rodeia o papel ser primordial para reagirmos aos estímulos oriundos das coisas que compõem um ambiente cênico. O mobiliário, no caso de um cenário composto, ou os elementos de uma cenografia indicativa, são também úteis ao imaginário.

Nesta obra de Gógol, quando *Chichikov* entra no gabinete do governador da localidade onde irá negociar as almas mortas, ele notará o tapete, as cadeiras e a mesa, a pintura na parede, os artigos de uso do seu anfitrião e tudo o mais que lhe proporcionaria conhecer seu interlocutor através de suas coisas ,

não se limitando ao que ele lhe diz. O comprometimento nervoso advirá do quão alerta estará o personagem para com o que se lhe apresenta aos olhos.

06

O que é bem distinto de um raciocínio técnico, do gênero: “Entrei em cena...Vou dar uma pausa e começo a falar...Na deixa eu retruco com tal sentença...”, ou algo parecido. Da mesma ordem é o exame do outro em suas maneiras, como se veste, se fala bem naturalmente ou se força a língua, para onde aponta seu olhar em nós, para disto então escolher com que tom a ele nos reportaremos. Esses predicativos são sustentáculos das ações que refletirão nas falas, sem dúvida.

“Stanislavski, desde um tempo atrás, intui que o segredo do domínio do papel baseia-se primordialmente no estudo da ação física do personagem. Se esta resulta correta e interessante, a correspondente formulação vocal do papel surgirá como uma consequência fácil e natural.”(Toporkov, p. 111)

Chega-se, por assim dizer, à inversão de método de trabalho anteriormente adotado: prioritário passa a ser o entendimento dos atos e atitudes das figuras concebidas pelo autor e não que o intérprete memorize antecipadamente as sentenças do texto. Troca-se a capacidade mnemônica pela

compreensão da lógica sucessão dos acontecimentos enredados na obra.

*Tartufo*

Módulo semelhante nos conduz à permuta de estados emotivos generalizantes, pelo que asseguram-nos a separação de uma ação em outras menores, estas em pormenores até chegarmos às partículas gestuais que, segundo as experiências dos artistas russos, são propulsoras das emoções.

Se na introdução do seu livro Toporkov indica um mapeamento geográfico como promotor de um maior envolvimento racional e emocional, enquanto discorria sobre a peça de Kataiev, vemos, já quando ele se refere aos laboratórios pedagógicos sobre *Tartufo*, de Molière, que sua ótica aprofundou-se: do abrangente ela se desloca para os mínimos recortes das ações, todavia com o mesmo intuito: provocar a compreensão e o sensível na representação teatral.

O aprimoramento promovido por Stanislavski, nas experiências sobre Molière, advém do fato que o criador do “sistema” optou por “fins puramente didáticos”(Toporkov, p. 179), em uma radicalização de suas pretensões a serviço da atuação.

07

Por ele ter se desobrigado dos resultados, fomos historicamente recompensados pelas suas sondagens. Em meio a malogros,

nesse processo presenciamos Constantin S. convocando seu elenco para que evitassem a verbosidade vazia, como na cena em que *Orgon* está com o contrato do casamento de sua filha com *Tartufo* nas mãos.

O diretor pede aos atores que esqueçam a peça e entretendam-se em uma brincadeira de esconder a personagem *Mariana*, assim que seu pai entre no quarto com o documento. Diante da inércia do conjunto, Stanislavski exagera a obsessão de *Orgon*, comparando-a com a de um assassino portando uma faca, o que faz crescer a urgência de todos em tirar a moça das vistas do pai. Depois de entrarem no jogo, os intérpretes perceberam que haviam se envolvido tanto na dinâmica que inventaram uma série de movimentos e possibilidades, as quais já não eram só teatro, mas “uma ação real e viva, a autêntica atenção, o verdadeiro interesse.”(Toporkov, p. 190) – palavras do mestre.

Esse híbrido de improviso com o uso dos membros e músculos do corpo dos atores, encontramos em uma narrativa sobre quando o protetor de *Tartufo* está prestes a desmascará-lo, com os intérpretes livremente exercitando-se. Para se proteger do golpe da bengala de *Orgon* (a cargo do ator Toporkov), o ator Kedrov (conductor de *Tartufo*), grita inesperadamente e chuta, como em um truque de mágica, sem que *Orgon* o perceba, o divã a sua frente.

Instaura-se uma atmosfera miraculosa e Kedrov curva-se ao solo intensificando o falso misticismo, paralisando no ar o gesto de Toporkov com a bengala erguida. Esse suspensão causada pela dúvida de *Orgon*, que já não tinha certeza do charlatanismo de seu hóspede, caracteriza corporalmente a ação física, claramente, a meu ver.

Porém, nem tudo no livro do discípulo de Stanislavski ficou tão compreensível como o que acabamos de descrever. Há uma expressão incerta, cujo juízo demanda novas leituras e investigações. Nas entrelinhas do último capítulo da publicação, pinçamos o termo ““medula” da imagem interior” (Toporkov, p. 221), que seria uma alavanca dos demais fatores da interpretação de um personagem.

08

Pode ser que seja uma questão da tradução para o espanhol, em que me baseei para escrever este artigo, mas fico devendo um estudo melhor a respeito desse e de outros pontos do potente escrito russo.

*Stanislavski in rehearsal* é o título em inglês para o mesmo livro e Diego Moschkovicht disse-me recentemente que sua tradução para o português está para sair no Brasil.



Aguardemos, se é que quando os leitores se depararem com essas linhas, a versão brasileira já não esteja disponível.

## Referências

GORCHAKOV, Nicolai. *Las lecciones de "régisseur" de Stanislavski*. Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos, 1956.

GORCHAKOV, Nicolai. *Vajtangov: Lecciones de regisseur*. Buenos Aires: Domingos Cortizo Editor, 1987.

KNEBEL, Maria. *El Último Stanislavsky*. Madrid: Editorial Fundamentos. 1999.

KNEBEL, Maria. *Poética de la pedagogia teatral*. México: Siglo Vinteuno Editores. 1991.

SAURA, Jorge. *E. Vajtángov: teoría y práctica teatral*. Madrid: Publicación de la Asociación de Directores Escena de Espanha. 2103.

TOPORKOV, V. Osipovich. *El teatro de Stanislavsky*. Havana: Ediciones del Pueblo.