

“DOS DIÁRIOS”

"From daily"

Leopold Sulerjítiski

Tradução:

Daniela Simone Terehoff Merino¹

Apresentação à tradução brasileira

Os desdobramentos do “sistema” no Primeiro Estúdio do TAM

Um dos maiores mestres teatrais e pedagógicos do início do século XX, Leopold Antônovich Sulerjítiski (1872-1916) foi figura chave na formação de vários conceitos do "sistema" de Konstantin Stanislavski (1863-1938). Pedagogo, artista, literato e diretor de cena profundamente ligado à vida artística e cultural de sua época, Sulerjítiski participou intensamente das atividades do Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou (TAM), sendo estimado e respeitado por escritores como Lev Tolstói (1828-1910), Maksim Górkí (1868-1936) e Anton Tchekhov (1860-1904), com os quais manteve contato e correspondência. Seu compromisso com a ética e a estética, bem como a busca por relações humanas profundas dentro da arte, renovaram o ambiente teatral e trouxeram à tona uma importante mudança de paradigmas, essencial até hoje à função do diretor: a indissociabilidade entre pedagogia e criação.

Do diário regular que Leopold Sulerjítiski manteve entre 1912 e 1916, chegaram até nós apenas pequenos fragmentos, diferentes anotações que sobreviveram em cópias datilografadas e hoje se encontram entre os familiares do diretor e no Museu do Teatro de Arte de Moscou. Mas eis que estas poucas notas são bastante reveladoras das inter-relações existentes entre Leopold Sulerjítiski e Konstantin Stanislavski e, por esta razão, tornam-se material riquíssimo para qualquer um que deseje se aprofundar no “sistema” desenvolvido por este grande diretor teatral. Com esta consciência, seus diários são pela primeira vez traduzidos para o português – diretamente do original – e aqui disponibilizados, revelando não apenas um diretor preocupado com o desenvolvimento do ator dramático de seu tempo, mas um homem sensível, que em sua busca por aliar arte, ética e pedagogia, visava novos rumos para a arte teatral.

¹ Pós-graduanda da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – USP, sob orientação da Prof. Dra. Elena Vássina. Bolsista da FAPESP.

DOS DIÁRIOS (1913-1914)

1913-1914

... Vulgaridade e grosseria: eis aí as duas coisas mais cansativas para mim. Mas tenho de ir ao seu encontro e aguentá-las diariamente. Algumas vezes eu aguento; outras, isso passa a irritar tanto, que não posso mais aguentar.

E, entretanto, eu ainda não sei como é melhor combater isso tudo: se é preciso ter paciência, ou chamar a atenção de vez em quando.

O melhor é proceder rigorosa e incompreensivelmente; só que isso é possível num banco, numa ferroviária, numa frota, mas não na arte; não na arte teatral, onde é necessário alcançar uma alma alheia, revelá-la com cuidado, necessariamente apaixonar-se por ela e acolhê-la, quer dizer, revelar-se também a si mesmo².

E é exatamente aí que tudo começa.

Se durante os ensaios fosse possível conviver com todos, das doze em ponto até as quatro, e a partir das quatro horas e cinco minutos interromper tudo e afastar-se, bem que seria fácil.

Mas após os ensaios conservam-se entre as pessoas uns

certos fios, pelos quais elas puxam seja lá o que for e como for.

Eis aí o ponto. Então já será preciso aguentar ou interromper.

E tanto um quanto o outro são difíceis...

9 de dezembro de 1913

Da última vez em "A festa da paz"³, uma dama do público entrou em histeria⁴ (no final do segundo ato). Isso me desagradou. Eu, em

³Das *Friedensfest*(título original).Peça de GerhartHauptmann,também traduzida por "O Festim de Reconciliação". Datada de 1890, é permeada por um ambiente de obscuridade e melancolia. O tema central é a família, bastante caro ao dramaturgo e também presente em obras como "Antes do amanhecer" ou "Vidas solitárias". A peça de Hauptmann foi, ao lado de *O grilo na Lareira*, *O Naufrágio da Esperança* e *O dilúvio*, um dos principais espetáculos realizados e dirigidos no Primeiro Estúdio. (N.T.)

⁴ Termo retirado da psicanálise, a histeria é apontada por Freud como uma anomalia do sistema nervoso, fundamentada na distribuição diferente das excitações, e cuja sintomatologia compõe-se de fatores tais como ataques convulsivos, paralisia e distúrbios da atividade sensorial, podendo haver ocasionalmente instabilidade da vontade e alterações de humor. No teatro, o termo passou a ser utilizado para designar performances nas quais os atores debatiam-se aos gritos e com gestos convulsivos, sendo comandados por seus corpos ao invés de comandá-los. A presença da histeria em cena foi uma das principais problemáticas debatidas na Primeira Conferência Pan-Russa da Classe Teatral – conferência esta realizada pouco antes da criação do Teatro de Arte de Moscou em 1897 – e tornou-se alvo central também das críticas realizadas por LeopoldSulerjński em seus diários datados de 9 de dezembro de 1913. (N.T.)

² Stanslavski também dará grande importância à esta noção, tratando do trabalho do ator como algo que ele deve realizar sobre si mesmo.

geral, não gosto muito da histeria. Ou seja, o que significa dizer que não gosto? Alguém que se agita em histeria sempre dá pena, tal como uma pessoa num ataque epilético, pois em ambas existe uma doença nervosa, que além disso se manifesta desagradavelmente, agindo diretamente sobre os nossos nervos (mas mesmo assim, esta doença nervosa é tal como as doenças de pele, que são igualmente antiestéticas e agem desagradavelmente sobre os nervos).

Só que na histeria é desagradável, sobretudo, não a doença em si, mas que a maioria dos histéricos se aferra a seu ataque de nervos e por isso não apenas não luta contra ele, mas, pelo contrário cede fácil e conscientemente, particularmente em público.

Penso que isto acontece porque se considera a histeria como se ela fosse um indício de profundo abalo na alma, como se demonstrasse grandes vivências espirituais e o interessante, tênue e profundo mundo do ser humano.

Entretanto isto é um erro gigantesco. Eu estou convencido de que nenhuma pessoa (seja homem ou mulher) que realmente sente profunda e delicadamente mostra os sentimentos de forma tão escandalosa. Pode ser extremamente rude e desagradável

entrar em histeria todos os dias e pelos motivos mais insignificantes, especialmente se isto for em público (entre outras coisas, parece-me por uma razão qualquer que as pessoas sujeitas à tentação do ataque de nervos muito raramente entram em histeria quando estão sozinhas.).

Numa multidão, particularmente no teatro, ou em qualquer outro lugar onde muita gente se reúne por um propósito assim chamado "ideológico", raramente o encontro acaba sem que haja histeria, pois basta alguém não se conter e gritar a todos histericamente: "Senhores, como isto é horrível, - vejam como eu sinto delicadamente, não consigo suportá-lo com a minha alma sensível" - , que imediatamente os outros, fracos para esta tentação, ecoam: "eu também sinto delicadamente", "também tenho uma alma sensível".

É claro que a histeria pode ocorrer com pessoas fortes e profundas, mas isso é algo completamente diferente, acontece de outra forma e por outras razões.

A histeria é terrivelmente contagiosa e a cada ano que passa nessa nossa vida insensata torna-se mais contagiosa, tanto psicologicamente (dos desejos mesquinhos e fúteis de chamar a atenção para si mesmo), quanto fisicamente (das inverossímeis e insanas condições de vida, da falta

de trabalho físico e de tudo aquilo, que tão irremediavelmente desmancha nossos nervos e abre terreno para todo tipo de doenças nervosas).

E eis que exatamente para este ponto –que a histeria é sobretudo o resultado de nervos doentes – , é importante que eu chame a atenção dos atores.

Os atores amam imensamente quando há histeria no público; isto é tido como um conhecido tipo de evidência de uma interpretação extraordinariamente forte, um entusiasmo profundo, uma vivência sincera, etc.

"Hoje houve histeria duas vezes; como jogaram!" Entretanto me parece que a histeria do público prova exatamente o contrário.

Uma vez que a própria histeria é, não o resultado de vivências profundas, mas, uma mostra da irritabilidade doentia dos nervos, dos órgãos dos sentidos, assim também as causas provocadoras da histeria referem-se, não ao mundo espiritual ou moral, mas ao campo dos estímulos nervosos externos.

Quando o ator realmente vivencia algo, quando sua interpretação é uma "obra de arte", então ele como que deixa de agitar o espectador intensamente e não haverá histeria. Eu me recordo de

Duse e inclusive de Grasso⁵ e outros grandes atores, como Chaliápin ou Nikita⁶, ou atores do Teatro de Arte nos melhores papéis e momentos, e não consigo me lembrar e nem mesmo imaginar que a arte deles provocasse a histeria. Pelo contrário, entregando-se à sua arte, até as pessoas com os nervos desconcertados e propensas à histeria vão tranquilizar a alma e alcançar a satisfação espiritual. Pode ser que elas chorem no espetáculo, mas estas lágrimas serão completamente diferentes: serão lágrimas serenas e discretas - não para o público -, lágrimas nobres, de enternecimento diante do bem e da beleza, lágrimas pelas infelicidades e o pesar dos homens; até mesmo, talvez, por seu próprio pesar, já que eu também sou um homem e assim como os outros, estou sujeito aos sofrimentos; lágrimas deste tipo, pois somos todos infelizes, pois a vida não é perfeita, pois somos fracos no bem, pois amamos pouco uns aos outros e etc, porque o verdadeiro talento, a verdadeira arte, fala

⁵ Giovanni Di Grasso (1873-1930) – Conhecido ator italiano, siciliano de origem, que estava em tournée artística nos países da Europa e da América. Ator que estava surpreendendo os espectadores pelo imenso temperamento nas peças italianas (...) (N. ed. Russa)

⁶ Arthur Nikish (1855-1922) – célebre maestro, húngaro de origem. Repetidamente esteve em tournée pela Rússia. Em geral, deu grande atenção à música russa. (N. ed. Russa)

apenas sobre isso.

O ator contagia o público com aqueles sentimentos que ele próprio vivencia. E independentemente da dimensão de seu talento, cada ator tem formas melhores e piores de agir sobre o público.

Quando em "A festa da Paz" viveram mais profundamente, vivenciaram as tarefas⁷(zadatcha) decorrentes da ideia central da peça, quando estas tarefas vieram do cerne (zernó⁸) do papel, que nasce de um jeito ou de outro da ação transversal (skvoznoe deistvie⁹) da

⁷ Assim como foi feito com os outros termos de relevância para o “sistema”, optou-se por incluir na tradução a palavra original entre parênteses quando em sua primeira aparição (apenas na primeira, para não interferir na fluidez do texto), de maneira a trazer à tona o termo realmente utilizado por Sulerjitski e facilitar estudos posteriores. A palavra *zadatcha*, por exemplo, é um termo recorrente no “sistema” de Stanislávski e pode ser traduzida tanto por “tarefa” quanto por “problema”, pois para Stanislávski, refere-se ao ato de cumprir a “tarefa” exigida pelas circunstâncias propostas através da linha transversal de ação da peça, bem como à resolução de um “problema” colocado pelas circunstâncias *via* ação. (N. T.)

⁸ “Zerno” era um termo utilizado pelos diretores do TAM, frequentemente aplicado por Vl. I. Nemiróvitch-Dántchenko. O pensamento fundamental, a substância interior da peça, do espetáculo ou do papel. (N. ed. Russa). / Trata-se de termo utilizado para definir o cerne, o núcleo, a semente a partir do qual um personagem se desenvolve. Uma hipótese de trabalho que começa a tomar forma e se desenvolver nos ensaios. (N.T)

⁹ Termo utilizado por Stanislávski em seu “sistema”, esta linha transversal refere-se a uma ação global, unificadora, que relaciona entre si todas as ações ao longo da peça.

peça (i.e. pessoas belas de alma empenham-se no bem, mas não conseguem dominar-se e sofrem profundamente com isto), *estas tarefas tocaram a plateia* - tal como deve tocar a arte - e até em mim provocaram lágrimas, pois nós somos um tanto imperfeitos; e cada um reconhecia a si mesmo e à própria alma nos personagens da peça, sofria tanto por eles quanto por si nesta batalha contra suas paixões e defeitos, e lamentava de uma forma ou de outra que na essência do espetáculo se visse uma marca: "Sim, nós somos assim, é uma pena para nós todos e o que poderíamos fazer para que fosse melhor? Ou não é possível melhorar? Hauptmann diz que não é, já que tudo depende da organização física e das condições externas, mas seria isto? etc. etc."¹⁰ As rodas da vida espiritual foram tocadas e o mecanismo da alma pôs-se trabalhar.

Cada personagem também possui sua própria “linha transversal de ação”, a qual liga todas as suas várias ações ao longo de toda a peça. (N.T)

¹⁰ As palavras de Sulerjitski referem-se ao enredo desta peça naturalista, no qual “O pai atormenta a esposa num casamento infeliz e se afasta do filho depois de ter sido golpeado por ele. Pai e filho vaguearam sem destino e miseravelmente sós, voltam a se encontrar e se reconciliam na véspera de Natal. Mas a desgraçada família enceta uma nova briga, e o pai, alcoolizado, imaginando que outro filho está prestes a golpeá-lo, tem um colapso. Morre e a reunião familiar se encerra em meio a amargas recriminações.” (GASSNER, John. p.120) (N.T)

Esta é uma influência nobre e aqui não houve nenhuma histeria, visto que os atores agiram sobre o público *não por meio dos nervos, mas da alma*.

Tecnicamente (no sentido de técnica interior) isto quer dizer: um ator executou no círculo (*krug*)¹¹ com os músculos relaxados (*osvobodenie mychts*¹²), etc., uma série inteira de tarefas decorrentes da ação transversal da peça; tarefas ligadas a uma ação transversal de seu papel, e àquele cerne do papel nascido da união da sua individualidade criadora com a individualidade criadora do autor, expressa nocerne de sua peça.¹³

Logo, gradualmente, a cada espetáculo estas tarefas empalideciam e eram esquecidas pelo ator; restavam na memória apenas formas, através das quais as tarefas eram expressas; isto é, acumulavam-se clichês exteriores, até um pouquinho mais tênues do que os exteriores. Ficava na memória o que agia sobre público -

¹¹ Refere-se ao círculo de atenção, termo também presente no “sistema” de Stanislávski. (N. T.)

¹² Trata-se da liberação da tensão muscular excessiva. Para Stanislávski, o ator deve aprender a reconhecer a tensão em qualquer parte do corpo e usar o mínimo necessário da contração muscular para executar qualquer ação física. (N. T.)

¹³ Sulerjítiski faz neste parágrafo uma breve descrição dos principais elementos presentes no “sistema”. (N. T.)

não os clichês musculares que se criavam, mas os nervosos; as tarefas empalideciam e a irritabilidade nervosa aumentava.

O riso tornou-se mais forçado, as lágrimas, mais impetuosas; os gritos mais intensos, os soluços e sufocos, mais barulhentos: os atores por si mesmos se excitam e irritam seus nervos; por estas sensações e com estes nervos abalados e irritados, excitam e irritam os nervos do público, já independentemente do porquê e para que destas lágrimas, riso, etc. Quanto ao autor, permanece apenas nas palavras, que se juntam a estes nervos irritados; e apenas por isso é que se conhece o conteúdo (não o conteúdo, mas a fábula): o público já está comovido e abalado, contagiado pelos nervos abalados dos atores.

Em que medida estes nervos irritados agem sobre os nervos do espectador, independentemente do conteúdo, eis um exemplo: em certa passagem uma atriz ri em cena e, começando a rir, aumenta este riso cada vez mais, chegando a tal ponto que uma espectadora sentada a meu lado entra em histeria, coincidindo ritmicamente com os suspiros e risadas da atriz; e já soluça uma, depois ainda uma outra, e se esvaiará num pranto histérico, do mesmo modo que a atriz gargalhará histericamente.

Entretanto na peça este riso é

antes, agradável e necessário ao autor para mostrar que tudo deu certo e teve êxito exatamente enquanto a atriz executava uma tarefa relacionada à tarefa do autor; é isso.

Mais um exemplo: um ator ri de modo feliz, mas este riso é tão satisfeito, tanto o exalta, se esgota tanto, sinceramente, vejam, quer dizer, nervosa-sinceramente, que o público já não compreende, e ouço cochichos: "Há histeria?"

Os atores se apaixonam pelo próprio riso, pelas lágrimas, por seus horrores mais do que por aquilo que surgiu deles, aquilo que nasceu dos artistas, e agora este espetáculo irrita os nervos com maior força, contagia lamentavelmente toda a plateia, mas horrivelmente, penosamente, como uma histérica contagia outra. Isto é irritar os nervos do espectador; isto quer dizer irritar os próprios nervos.

Então se alguém desejar, sempre será possível, *precisamente sem qualquer razão*, forçar-se a começar a rir ou chorar e conduzir-se à histeria? À vontade.

E se neste instante entrar na sala outra pessoa, será possível que ela não vá se contagiar com o seu riso e não vá começar a rir junto com você, igualmente sem qualquer razão, unicamente porque os nervos dela vibram sob a ação de seus nervos irritados?

A histeria é contagiosa.

Eis que isso ocorre agora.

E eis porque eu não gostei deste ataque de nervos que nós tivemos no Estúdio. Este é um caminho perigoso. Um espetáculo assim pode ter um sucesso estrondoso, já que o público gosta, adora isso que chamamos de "forte impacto", assim como gosta da tourada, da luta, do teatro de horrores, dos terríveis exercícios com fogo, dos saltos, perigosos para a vida: tudo aquilo que "abala" e portanto entretém, sem aprofundar. Mas então o teatro deixa seu pedestal e põe-se no nível de tudo aquilo que é entretenimento...

A histeria no teatro, em obras dramáticas é um indicador tão ruim para o ator quanto uma gargalhada animalesca do público em obras cômicas. Tanto uma quanto a outra são superficiais e de mau gosto. A ambas referem-se as palavras de Hamlet:

“(...) não permita que os jograis falem mais do que lhes foi indicado. Pois alguns deles costumam dar risadas pra fazer rir também uns tantos espectadores idiotas; ainda que, no mesmo momento, algum ponto básico da peça esteja merecendo a atenção geral. Isso é indigno e revela uma ambição lamentável por parte do imbecil que usa esse recurso.”¹⁴

¹⁴ Tradução de Millor Fernandes. Cena II, ato III.

Como nós, orientadores¹⁵, lutamos contra isso? Em primeiro lugar é preciso convencer os atores de que tal interpretação é de mau gosto e de que este não pode ser o objetivo da arte. Contudo eu penso que só se eles entenderem isso, é que vão desejarevitá-lo pessoalmente, visto que certamente é preciso antes de mais nada que eles próprios o desejem. Agora, se isto for feito pela metade, e pela metade o ator se agarrar naquilo que

No original o texto seria como se segue: "And let those that play/ your clowns speak no more than is set down for them;/ for there be of them that will themselves laugh, to /set on some quantity of barren spectators to laugh/ too; though, in the mean time, some necessary/ question of the play be then to be considered:/ that's villanous, and shows a most pitiful ambition/ in the fool that uses it. Go, make you ready.

Sulerjítiski dispõe o texto em russo, da seguinte forma: «Шуты пусть не говорят лишнего, чего не написано в роли: чтобы заставить смеяться толпу глупцов, они хохочут иногдасами в товремя, когда зрителям должно обдумать важный момент пьесы. Это стыдно и доказыва етжалкоечестолюбиешута».

Em minha tradução: "Que os bufões não falem superfluamente do que não está escrito no papel: para forçar uma multidão de tolos a rir, eles dão gargalhadas às vezes precisamente no instante em que os espectadores devem ponderar sobre um momento importante da peça; isto é vergonhoso e demonstra a deplorável ambição do bufão." (N. T.)

¹⁵ Uma vez que a palavra aqui utilizada (*rukovodítieli*) também poderia ser "diretores" ou "guias", optou-se por traduzi-la por "orientadores" como forma de distinguir esta tradução da utilizada para a palavra *regisseur*, mais comumente traduzida por "diretor". (N. T.)

lhe dá um sucesso tão estrondoso – ainda mais quando ele percebe como age "com força" sobre a multidão – , será difícil desistir disso e então provavelmente ele não se corrigirá, aliás, ele não se corrigirá. Quer dizer, seguirá adiante por este caminho e no final das contas acontecerá que em seu próprio temperamento restarão apenas duas cores: a gargalhada e o pranto, além de qualquer outro murmúrio trágico e horror. E então tudo será extremamente desagradável e repugnante.

Mas a tentação é terrivelmente grande e é difícil lutar contra ela. Eu realmente não acredito que nossos atores apenas vivam assim em cena, mas agora eles estão exatamente neste período de crescimento e por enquanto ainda não compreendem o que acontece com eles, mas já estão indo por este caminho. Mais alguns espetáculos, e eles já ficarão terrivelmente estragados e então será ainda mais difícil trazê-los de volta.

É difícil ajudá-los principalmente por duas razões (eu já não falo sobre o sucesso, etc, mas simplesmente do ponto de vista técnico, pressupondo que eles compreendam e queiram se corrigir); é difícil, pois existindo desse jeito, o seu estado geral em cena é ótimo; eles, como se diz, "vivem" sem grande esforço, mudam até as

adaptações (*prisposoblénie*)¹⁶ e contudo, não possuindo uma bússola na ação transversal, chegam a tais adaptações, as quais de forma alguma podem ter lugar em determinada peça ou ato, mas eles pela mesma razão, não sentem isso - quer dizer, o ótimo estado geral, toda a face em lágrimas, o público aparentemente é conquistado e até muito (a histeria); e o que mais querem de mim? Isso já são exigências demais. E aqui cada crítica é recebida como uma ofensa injusta. "Pois eu não forcei a lágrima ou o riso: eles vieram facilmente até mim por si mesmos", eis a primeira razão; A segunda é que realmente no tempo de trabalho sobre o papel justamente estes sentimentos, este riso, este medo, etc. são o objetivo no decorrer do semestre. Trabalha-se apenas em cima disso, em chegar até estes sentimentos, e quando finalmente através do caminho de um trabalho obstinado e do sofrimento, o ator encontra-os em si, não lhe é

¹⁶ Adaptação é a palavra que Stanislávski usa para referir-se ao uso que o ator faz de ajustes mentais e físicos específicos, de forma a comunicar algo mais claramente. Tais ajustes dependerão das circunstâncias na cena e podem ser conscientes ou inconscientes. Nas palavras de Stanislávski, as adaptações servem "para significar tanto os meios humanos internos quanto externos, que as pessoas usam para se ajustarem umas às outras, numa variedade de relações e, também, como auxílio para afetar um objeto." (In: A preparação do ator. p.240) (N. T.)

permitido vivenciá-los como gostaria.

Ele já se esqueceu de como procurou, o que o ajudou no trabalho, que tudo foi em busca das raízes destes sentimentos do autor e de si mesmo, e da união entre eles; que estes sentimentos surgiram por si só quando chegou o momento, quando pelo caminho do aprofundamento até a alma criadora do autor e a sua própria, nasceu ali, nas profundezas, a união de ambas, e então foram provenientes da alma aquelas tarefas, que sendo realizadas, fizeram brotar nele os sentimentos; e lembra apenas alguns de seus próprios sentimentos e como eles se expressam. Ele, inclusive, descobrindo-os sinceramente, esquecerá *para que são, e tendo se apaixonado por seus sentimentos mais do que pela forma como nascem*, já não dominando nenhum objetivo, exceto um – como é possível viver de forma mais clara com estes sentimentos –, arranca-os, estremece, provoca seus nervos e levando esta irritação nervosa até os limites físicos mais extremos, arruína a si e aos nervos dos outros e distorce o temperamento.

E é preciso dizer: sim, vocês estão “vivendo” sinceramente, com os nervos, com cenas nervosas: estão chorando sinceramente, rindo, mas sem nenhum objetivo além de mostrar seus sentimentos; isto é, em princípio vocês provocam a mesma

histeria, mas não criam.

Se concentrem o mais que for possível, revivam tudo em sua memória intelectual e sensorial, na memória do espírito, o que vocês viveram, quando buscavam a si neste papel da peça. Isto é, em outras palavras, realizem todo o trabalho criador sobre a peça no início. Mas uma vez que este trabalho já tenha sido feito, então agora em vez de metade do ano neste trabalho, gasta-se um dia ou dois, e depois antes de cada espetáculo mais uma vez é preciso incluir-se neste caminho, isto é, recordar a peça – o seu cerne, a sua ação transversal, o seu papel – o cerne do papel, a ação transversal, e então as tarefas - executar um após o outro, e somente então haverá a criação.

Parece-me que existem dois tipos de esforços e clichês: o muscular e o nervoso.

O muscular é quando uma pessoa, não sentindo nada, tenta lembrar de cabeça como forçar os músculos, que fazem parte das manifestações deste ou de outro sentimento a contrair-se e desta maneira passar o sentimento. Alguns atores fazem isso com muita habilidade, muita semelhança e até mesmo com um interior absolutamente vazio - mas apesar de tudo, nós, isto é, nosso teatro, inclusive os alunos, com bastante

facilidade o reconhecem e adivinham.

Já o outro clichê é o nervoso, quando o ator encontra o sentimento vivo, através da análise correta da peça, do cerne, da ação transversal, através das tarefas, etc. , isto é, o caminho correto é encontrado tanto em si quanto nos sentimentos vivos e depois, gradualmente esquecendo de para que existem estes sentimentos, o ator começa a viver *apenas* com os sentimentos, exasperando os próprios nervos sensoriais através dos quais estes sentimentos passaram, criando-se. Ele inclusive é sensível nos próprios sentimentos, mas é inútil e portanto desnecessário na cena.

O primeiro clichê é possível sem qualquer trabalho sobre o papel, já o segundo se constituirá nos espetáculos.

O primeiro parece-me ser semelhante ao homem que arranca com as mãos uma flor da terra, para que ela cresça, arruma os botões com os dedos, etc, completamente esquecido das raízes. O segundo planta uma semente, cuida das raízes, rega, afofa a terra, enquanto a flor não cresce. E quando ela cresce, então abandona gradualmente as raízes e dá toda a atenção para a flor; e para que ela fique mais bonita, começa a pintá-la com tintas à óleo; por causa disso as raízes secam ainda mais e por sua

vez, devido a isso, já empalidecem também as flores; pintam-na ainda mais, toda a planta murcha completamente, e resta uma boneca morta, repugnante e borrada.

E onde está aquele que vai tratar sempre apenas das raízes e alcançar a exuberante florescência de toda a planta? Há poucos destes. Este é o destino dos grandes talentos. Ou (em parte) daquelas pessoas que, embora não extremamente talentosas, tem uma visão de mundo ampla e abrangente, para as quais nunca os próprios *sentimentos*, a força que eles tem, a exibição destes sentimentos para a multidão - e portanto o seu engrandecimento diante dela - estará em primeiro plano e nem ofuscará a razão pela qual *lhe é agradável e alegre* vivenciar estes sentimentos em cena. Se Chátov (a cena de Chátov com Stavróguin¹⁷) for interpretada não por um ator de talento excepcional, mas por um para quem existe a questão sobre Deus, sobre o seu culto, sobre o melhor cumprimento de seu próprio dever na terra - se estas questões a ele não são alheias e de uma ou outra maneira inquietam sua alma - ele representará maravilhosamente esta

¹⁷Chátov e Stavróguin – Personagens do romance de F. M. Dostoiévski “Os demônios” encenação para a cena do Teatro de Arte sob o título de “Nikolai Stavróguin” (estréia em 23 de outubro de 1913) N. O. Massalítsinov interpretou Chátov. V.I. Katchálov, Stavróguin. (N. ed. Russa)

cena, porque nunca esquecerá a *tarefa* para a qual ele entrou em cena e seus sentimentos sempre surgirão desta tarefa, do cerne da peça, do papel, e apenas para a realização desta tarefa; e ele nunca abandonará esta tarefa e nem trocará este estado geral em cena pela demonstração dos seus próprios sentimentos ao público, pela demonstração de *si próprio*: “Vejam, dizem, como eu sei, como sou sensível e talentoso, como consigo emocionar vocês”.

Existem pouquíssimos talentos excepcionais, quase não há - a maioria está na média ou abaixo dela - mas há aptidões atraentes e agradáveis, das quais poderiam formar-se bons atores.

Quer dizer, esperar que os atores com talento mediano relacionem-se com a arte da mesma forma que os talentos realmente excepcionais é impossível.

Acrescentar talento também não podemos. Quer dizer, há uma única maneira, além da escola especializada (“sistema”¹⁸) a qual igualmente é necessária tanto ao talento excepcional quanto ao mediano (“O ‘sistema’ é para os talentosos” - Stanislávski), há um

¹⁸ Palavra utilizada por Stanislávski para definir seu compêndio de técnicas para o ator. Para ele o “sistema” seria, não um currículo dogmático ou obrigatório, mas um “guia” do ator, uma “gramática” responsável por facilitar a comunicação expressiva do palco.(N. T.)

único meio de ajudar o talento mediano a se tornar um bom ator, que trabalhe nas raízes da arte, a se tornar um artista verdadeiro, e não um representante de qualidades e características pessoais. Este meio é encontrar uma maneira de elevar e ampliar a visão de mundo, uma maneira de aprofundar o olhar sobre a vida e a relação com ela, desenvolver uma atitude mais ampla com relação às questões filosóficas, morais e sociais: trabalhar sobre a intuição em todas as esferas da alma e da natureza humana...

Mas como fazer isso e quem poderá fazê-lo?

E ainda pode surgir uma questão: não seria demais que houvesse muita razão na criação? Tanto no próprio "sistema" quanto inclusive nesta expansão e aprofundamento da visão de mundo?

Certamente, tudo o que for possível – tudo –, deve ser feito intuitivamente, mas nem todos estão dotados de intuição e além do mais, a própria intuição pode em grande parte ser estimulada e despertada através da razão.

"Do consciente ao inconsciente" como falou Konstantin Sergueivitch em seu "sistema".

Vladimir Ivánovitch¹⁹ na

¹⁹ Refere-se a Vladimir Ivánovitch Nemiróvitch-Dântchenko, diretor do TAM. (N.T.)

inauguração do Estúdio falou sobre a intuição e isto alegrou minha alma. Eu sempre, a vida inteira odiei a razão, quando ela se torna dona, mas ela é uma ótima criada e é preciso saber servir-se dela.

É muito bom o que Tchekhov escreveu na quarta coletânea de cartas: "Grigórovitch pensa que a razão pode superar o talento. Byron era inteligente como cem diabos, contudo foi o talento dele que sobreviveu. Se me disserem que x falou um disparate destes, que a inteligência dele superou o talento, ou o contrário, então eu direi: isto quer dizer que x não tinha nem inteligência nem talento."²⁰

4 de abril de 1914

Petersburgo

Hoje li Amiel²¹: "Estudando nós aprendemos; contando, observamos; afirmando, seguimos; mostrando, enxergamos; e quando escrevemos, pensamos. Agitando a

²⁰ Carta a Aleksei Suvórin, escrita em 25 de novembro de 1892. Uma pequena parte desta carta encontra-se traduzida para o português por Homero Freitas de Andrade em TCHEKHOV, Anton. *Sem trama e sem final. 99 conselhos de escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p.60. (N.T.)

²¹ Henri-Frédéric Amiel (1821-1881). Poeta suíço pouco conhecido em vida. A glória veio para ele após a morte, quando teve seus diários publicados por amigos. Este fato é tido como um marco na mudança do tratamento para com os diários que com isso passaram a ser vistos como um gênero literário. (N. T.)

água, nós a atraímos para o próprio poço.”

Frequentemente durante o trabalho eu pensava e até experimentava que se o ator não avançava em seu papel, deveria inflamar-se com ele, não a partir do diretor, mas colocando-se ele mesmo no lugar do diretor, isto é, mostrando como gostaria que este papel fosse feito; deveria contar a alguém sobre o seu papel. Frequentemente o diretor frustra todo o encanto e frescor do trabalho criador do ator, deixando-se arrebatado por seu papel, explicando-o muito e com fervor, mostrando-o, criando. Se faz isso mal, é simplesmente uma perda de tempo; se faz bem, o ator se vê privado da alegria da primeira união da sua alma com o papel e começa a copiar aquilo que o diretor conseguiu; e isto também é ruim, muito ruim.

O diretor precisa arder com as imagens e com a peça, mas ser paciente e compreender que antes de mais nada ele é um *espelho* - nisto está o essencial de sua destinação - , e todo o seu grau de saturação pelas imagens, o entusiasmo pela peça, o seu arrebatamento criador é nada mais do que um amálgama, graças ao qual ele pode ser um espelho, e não um vidro oco que não consegue refletir nada e portanto é inútil.

Novamente em Amiel: "Até que ponto são prejudiciais,

contagiosos e doentios: o constante sorriso da crítica indiferente, esta zombaria insensível, que fere, examina e destrói tudo, que é decepcionante em cada obrigação pessoal, em cada afeição mortal e que valoriza apenas o entendimento e não a ação!

O criticismo, que se tornou um hábito, um modelo e um sistema torna-se destrutivo para a força moral, a fé, quaisquer forças.

Esta espécie de inteligência é muito perigosa para nós, pois estimula todos os maus instintos, a indisciplina, o desrespeito e o individualismo egoísta”.

Como isto é verdadeiro! Como é preciso lembrar isto justamente no Estúdio, a todos os atores em geral, a todo aquele que trabalha na cena, a todas as pessoas, que participam numa criação coletiva. E como temos muito disso, mais precisamente entre a juventude. E o pior de tudo é que com esta característica da inteligência alguns ainda se exibem, vendo nisto algo positivo e que os distingue dos outros, uma certa posição privilegiada. Que erro fatal e deturpação de ideias sobre as características da alma do ator!

6 de abril de 1914

Assim intitulei um livro

sobre a ética e a arte cênica: "Ao ator e ao diretor, a todo aquele que participa da multidão, o maquiador, o aderecista, a cada um que vive para a cena ou trabalha nela. Ou de quem a vida passa em cena ou atrás dela". Mas pode ser apenas "Sobre a ética e a arte da cena", ou simplesmente o contrário: "Sobre a arte e a ética cênica".

Os pensamentos e observações são de Gógol, Shchépkin, Shakspeare, Tolstói, Stanislávski, Nemiróvitch-Dântchenko etc. Tchekhov e Chopin²².

Dividirei por partes - a *técnica, as tarefas da arte cênica, os ideais* - aqui estará tudo aquilo que eu lembro ter anotado de Vladímir Ivánovitch²³, Konstantin Serguéievitch e meus pensamentos, e aquilo que anotei em meu trabalho com Vakhtângov e outros.

Na introdução será preciso dizer que isto é só um material, que não há equilíbrio no livro e nem pode haver, pois é impossível trabalhar e

anotar simultaneamente. Frequentemente se esquece o mais valioso, mas de qualquer modo com o tempo, todo este material incerto em combinação com outros esboços igualmente incertos e talvez trabalhos mais planejados e inteiros, conservará, apesar de tudo, ao menos algum rastro e a lembrança, senão de como criavam e daquilo que alcançou o Teatro de Arte, então ao menos daquilo que queria e para onde se dirigia, quais os seus ideais e como ele buscava seus caminhos para a conquista destes ideais.

A arte cênica - única da qual não resta qualquer lembrança -, não tem como permanecer já que seu único material é a palpitação (a pulsação) de um coração vivo em dado momento, o sentimento afetivo (*afektivnoe chuvstvo*)²⁴, que nasce bem aqui, para o espectador, que se inquieta, e que inquieta o coração do espectador, a sua transmissão imediata, de um coração a outro.

Morre o dono deste coração (o ator), morre o dono do outro coração que estava junto ao ator (o

²² Sulerjítiski refere-se ao escritor russo Nikolai Gógol (1809-1852); a Mikhail Shchépkin, célebre ator russo do século XIX; aos escritores William Shakspeare (1564-1616) e Lev Tolstói (1828-1910); aos diretores Stanislávski (1863-1938) e Nemiróvitch-Dântchenko (1858-1943); provavelmente ao escritor russo Anton Tchekhov (1860-1904) - e não ao ator Mikhail Tchekhov -, e, por fim, ao pianista polonês Frédéric Chopin (1810-1849). (N.T.)

²³ Novamente Vladimir Ivánovitch Nemiróvitch-Dântchenko.

²⁴ A palavra russa *chuvstvo* tem mais de um significado, podendo referir-se tanto à sensação emocional quanto à sensação física. Stanislávski usa o verbo "sentir" (*chústvovat*) e seus derivados conscientemente, invocando tal multiplicidade, já que o sistema do ator trabalha em todos os níveis (físico, emocional e intelectual) ao mesmo tempo. Aqui, da mesma forma, a terminologia "sentimento afetivo", refere-se não apenas ao nível emocional, mas também ao físico. (N.T.)

espectador), e não há nada além das palavras "O ator foi magnífico!" e de fotografias mortas – não resta nada.

Agora, se for possível conservar ao menos aquilo que entusiasmava o ator e o diretor, se for possível conservar, senão a sua própria criação e seus sonhos sobre criação, ao menos seus ideais e desejos, então só isso já poderá nos dar uma noção sobre quem foi tal artista.

Transmitir em cena imagens históricas e almas tão esgotadas pelo fato de o ator esgotar os próprios nervos, interpretando a noite inteira em tom geral de esgotamento e contaminando o público com os seus nervos abalados, é uma técnica completamente errônea, de mau gosto, antiartística, que não dá alegria de criação nem ao ator nem ao espectador, ainda que esta técnica aja igualmente com força, mas aqui agem os nervos doentes do ator e não a percepção artística da imagem (é o ator que tem os nervos estragados e não o seu personagem).

A imagem de uma pessoa transtornada e histórica se atinge artisticamente assim como qualquer imagem, não pelo tom geral, mas por uma seleção adequada de tarefas, sua ordenação, o desenho correto do papel e na medida do possível, a

partir das realizações sinceras de si neste desenho e de cada tarefa separada, situada na base de cada trecho separado, unidos pela ação transversal.

Então isto será arte, a qual, por mais que encarne imagens terríveis, sempre alegre e vive; do contrário, isto é uma clínica, o esfolamento da própria pele por influência.

22 de setembro de 1914

Ontem K. S. [Stanislávski] esteve pela primeira vez no Estúdio, - estiveram reunidos todos os jovens para uma conversa sobre a populosa cena do baile de Fámussov.²⁵

No final começou uma conversa sobre os *exercícios* do "sistema". "Por que não há um livro de tarefas? Por que até agora não se formou uma classe regular e cotidiana, na qual se produziriam estes exercícios tanto pelos jovens, quanto pelos velhos atores?"

Eu sei: K. S. sonha que algum dia se estabelecerá uma classe assim, *que toda a trupe* do Teatro de Arte vai frequentar diariamente por meia hora, digamos, antes dos

²⁵ Os jovens atores do Teatro de Arte estava ocupada com a cena do baile no terceiro ato de "A desgraça de ter inteligência" e no quarto ato, com a cena da partida das visitas. Em 1914 o espetáculo foi retomado para a cena do TAM. (N. ed. Russa)

ensaios, ou entre eles, e onde exatamente estes exercícios serão praticados com rigor por todos segundo o "sistema", como cantores executam vocalizos (comparação de K. S.) independentemente da parte que lhes cabe.

Os exercícios devem ser em separado:

- para o relaxamento dos músculos;
- para a introdução de si no círculo;
- para a afirmação de si mesmo na fé e na ingenuidade;
- para a habilidade de conduzir-se a si mesmo à qualquer *estado afetivo* (*afektivnoe sostoianie*) que seja, a habilidade de trazer para si aquela sensação que K. S. chama "eu sou" (*ia est*)²⁶ diante de diversas existências ou de alguns conjuntos de acasos, etc.
- para estabelecer o objeto vivo;
- para a estimulação em si do estado de prontidão para o trabalho por meio de todos estes caminhos, etc.

Além disso, todas essas tarefas devem ser atraentes, devem

*interessar a vontade (vólia)*²⁷, pois conforme a expressão de K. S. *que ele sempre verbaliza*: "Não se pode mandar na vontade criadora - é possível apenas atraí-la."

Durante a reorganização das personagens em "A desgraça de ser inteligente" sua indicação para M. N. G.²⁸ era: "não se ponham a negar uns e outros traços de seu personagem, não os expulsem à força; eles mesmos irão embora se vocês se interessarem por outras cores, que por si mesmas também ficarão no lugar das que lhes forem inúteis, pois vocês se apaixonarão mais por elas."

E eu ainda acrescentaria que talvez estas tarefas devessem ser ao mesmo tempo atraentes não apenas para o ator, mas também àquele que acompanha estes exercícios, o diretor ou o professor. '

K. S. considera que enquanto estes vocalizos psicológicos²⁹ - aliás,

²⁶Trata-se da sensação do ator de estar totalmente presente no momento dramático. Este termo funciona no "sistema" como sinônimo para "vivenciar/experienciar e, na prática, todos os elementos do "sistema" que relaxam o corpo e concentram a mente para a preparação do trabalho podem promover este estado chamado "eu sou". Uma vez que este termo tem como fonte o Yoga (no yoga "eu sou" é utilizado para definir a consciência que alguém tem de seu lugar na criação), seu uso no "sistema" carrega conotações espirituais implícitas. (N.T.)

²⁷No "sistema", *vólia* corresponde a um dos três iniciadores da vida psíquica e do processo criativo. O fato de "desejar", "ter vontade" de resolver o problema de determinada personagem é o que impulsiona o ator a entrar em ação. (N.T.)

²⁸ Evidentemente M. N. Guérmánova, que estava interpretando o papel de Sofia em "A desgraça de ter inteligência". (N.T.)

²⁹ Aqui a palavra utilizada foi *duchévnie*, a qual poderia também ser traduzida por "moral", "espiritual", "da alma". Uma vez que a ideia de psique russa compreende a ideia de alma, optou-se pela tradução "psicológicos". (N.T.)

ele disse não "psicológicos [...]", mas vocalizos para a vontade, para a vontade criadora - não são realizados em tal ordem rígida e sistemática, até então não será possível considerar que a arte dramática tenha se tornado uma verdadeira arte e não diletante.

K. S. citou o exemplo de Dalcroze³⁰, de como até uma pequena idéia é perfeitamente sistematizada e explorada.

Há muito tempo tenho dúvidas contra este ponto de vista, e quando conseguia dividi-las com K. S. num momento tranquilo, ele geralmente de uma forma ou de outra concordava comigo. Tenho algo contra a realização e o modo de empregar o *sistema* como imagina K.S.

Possuindo uma experiência de seis anos, eu tentei ontem conversar sobre este assunto com K. S., mas em meio à multidão isto não saiu como eu gostaria. Tentarei fazer isto aqui.

Em um dos ensaios K. S. aconselhou: "Eis que agora vocês já acreditam nesta árvore, nestas passagens, já se revelam aqui, nestes cenários, mas ainda é muito necessário ensaiar, pois não estão claras as relações destes

personagens. Eu aconselho: abandonem a cena, sentem em duas cadeiras (houve dois participantes) e ensaiem, mas deixem a cena em paz, do contrário irão banalizar seu estado geral cênico. Já não irão entusiasmar-los as atmosferas cênicas, as passagens, as árvores, etc. É preciso guardar isto sempre para que se conserve o frescor da influência da atmosfera cênica.

E ensaiem, agora sem a cena, tudo o que for necessário."

20.... Após as "Três irmãs"

Stanislávski: Mas para que palavras? Sem palavras é possível transmitir com maior sutileza diferentes sentimentos. Por exemplo, que atriz transmitia em cena sentimentos mais exatos do que Duncan? Se compararmos Duncan e Duse³¹, então eu prefiro Duncan. O teatro deve atingir esta arte até desenvolvê-la a tal ponto de transmitir tudo sem palavras.

Sulerjitski: Isto está completamente errado. O teatro do drama é aquele tipo de arte cênica, um meio no qual há não apenas os *sentimentos*, mas também os *pensamentos*, as *ideias*: e onde entram os pensamentos, onde o ator

³⁰ Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950), criador de um sistema de educação musical inteiramente fundamentado em exercícios corporais e mundialmente difundido a partir da década de 1930. (N.T.)

³¹ A bailarina americana Isadora Duncan (1877-1927) e Eleonora Duse (1858-1924), uma das principais atrizes européias de fins do século XIX e início do XX. (N.T.)

deve contagiar o público, reproduzir não apenas os *sentimentos*, mas também os *pensamentos*, aí a *palavra* é imprescindível, e além disso, as palavras por si só juntamente com outras formas de expressão dos *pensamentos* e *ideias* que as auxiliam, possuem ao mesmo tempo a capacidade de serem belas, é possível aproveitá-las como matéria da arte, como se faz na poesia. Elas tem música, ritmo, estilo de língua do autor, etc, sem falar na voz, este delicado material para a arte. Se as *palavras* são rudes no palco, nisto os culpados são vocês, as pessoas do teatro, e não a palavra em si. Isto quer dizer que vocês ainda não encontraram um modo de pronunciar as palavras, expressar os sentimentos e pensamentos com as palavras.

Os atores *semprecompreenderam* o teatro dramático como uma arena, onde eles competiam em *representações de sentimentos*. E nesta esfera havia grandes atores, que sabiam sentir a beleza e a força dos sentimentos e *recorriam às palavras*, já que elas davam a possibilidade de representar os sentimentos. *Vivenciar* os sentimentos - bem ou melhor - muitos conseguiam, mas *vivenciar os pensamentos* juntamente com os *sentimentos*, sentindo já neste momento toda a beleza da língua da obra e a beleza da *palavra*, disso

ainda ninguém é capaz. Isso, eu afirmo, ainda não foi tocado, não se vive ainda pela beleza do próprio pensamento.

Eis que este deve ser o próximo degrau no desenvolvimento do teatro dramático.

E é maravilhoso que ele não tenha sido encontrado, pois os atores ainda não sabem, como pronunciar as palavras de forma bela, para que elas expressem não apenas o sentimento, mas também o pensamento - viver não apenas com os sentimentos, mas também com a *ideia*, o *pensamento* das obras (exemplos; "Brand", "Rosmersholm").³²

É necessário encontrar o que o ator precisa estudar para que ele possa se entusiasmar com as ideias da obra, tal como encontrou Dulkan o que precisava estudar para a sua própria arte. Talvez o ator precise estudar os pensamentos, as ideias, conhecê-los melhor do que os atores habitualmente os conhecem; além disso, talvez, seja preciso possuir para esta arte alguma qualidade extraordinária, mas dizer que as palavras são grosseiras, é errôneo, é que simplesmente os atores ainda

³²"Brand" e "Rosmersholm": peças de H. Ibsen. "Brand" foi mostrada pela primeira vez pelo Teatro de Arte em 20 de dezembro de 1906 com V. I. Katchálov no papel principal. «Rosmersholm» foi encenada por VI. I. Nemiróvitch-Dântchenko em 1908 e por E. B. Vakhtângovem 1918 no Primeiro Estúdio do TAM. (N. ed. Russa)

não alcançaram as tarefas. Aqui algo ainda não foi encontrado e o sistema de K. S. é o sistema para a vivência correta dos sentimentos. E nesta esfera este é o último ponto do desenvolvimento da arte cênica como a arte da vivência, este é o último ponto encontrado no desenvolvimento do teatro dos sentimentos. Com isso termina um período inteiro da vida do teatro. O máximo desenvolvimento do teatro como o teatro dos sentimentos - Grasso e Stanislávski (intuitivo e dedutivo).

Neste período o pensamento (a ideia), sempre estive na cena na medida em que ele não podia não revelar-se por si mesmo, e frequentemente o ofuscavam e atrapalhavam completamente, desenvolvendo os sentimentos de sua maneira, independentemente do pensamento. Lembrem as palavra de Stanislávski: desenvolva em si este sentimento, mas as palavras o autor é quem dirá.

Agora o desenvolvimento do teatro deve ir em frente na direção à reprodução por meio de *sentimentos*, os quais na cena já não serão os mesmos para si, não o único objetivo, mas um *meio* em direção à reprodução das ideias.

Isto ainda não foi encontrado. E que no teatro haja uma tendência (Craig/ Stanislávski) a privá-lo de suas *palavras*, mostra-me apenas o

vazio de nossa vida. Eu estou convencido de que este desejo de um teatro sem palavras - teatro da beleza externa (como se não houvesse a beleza de uma ideia, a beleza do pensamento, a beleza da palavra, do som) depende do espírito da época.

A beleza do pensamento e das ideias é a maior beleza, o maior tipo de arte, e que ela é possível apenas através das palavras, que as ideias e pensamentos podem ser matéria da mais elevada arte, isto nos provam Byron, Tolstói, Dickens, etc. Na literatura vemos isso - é *preciso encontrar isto na cena*.

Que as palavras atrapalham ao expressar um sentimento ou ideia, isto é como se Duncan dissesse: *as danças, os movimentos com as pernas no balé* me atrapalham ao transmitir minhas sensações, e por isso renunciasse aos gestos e poses. No entanto, ela não fez isso, pois justamente isto também é matéria de sua arte. Ela desistiu de "tais gestos" e encontrou novos, próprios, encontrou um novo modo para o gesto e movimento. Ela estudou o gesto e a pose em Botticelli na antiga escultura e etc e encontrou.

Me perguntam: "Para onde então pode este teatro, o teatro das palavras, desenvolver-se adiante? Ele já atingiu o apogeu". Me lembro da bailarina que também podia dizer para à exigência de Duncan, que o

balé já não pode se desenvolver mais, que é impossível movimentar as pernas mais rápido, que não dá para ficar mais tempo nas pontas dos pés. Entretanto Dunkan mostrou que é possível. Ela impulsionou adiante justamente este tipo de arte, conservando todos os seus elementos básicos.

É o mesmo no nosso caso, que o teatro de Arte é apenas o primeiro degrau desta montanha. E também seria necessário alguma Dunkan que movesse adiante *justamente* esta arte e não outra. É possível também criar outra arte, mas isto seria um erro - não é preciso dizer que o teatro sem palavras é uma ideia de desenvolvimento do teatro.

Será possível dizer que sem palavras pode ser mais fácil transmitir pensamentos e ideias? Isso é um erro completo. O monólogo "Ser ou não ser" pode ser dito apenas com palavras.

A beleza dos pensamentos e ideias, quase não se compreende. O pensamento é perigoso e quanto mais talentoso o pensamento, maior o perigo. E quanto mais bonito, tanto pior. Não querem seguir o pensamento, tem medo dele. Em nossa vida cheia de contradições, baseada na mentira e no engano, nas impressionantes cegueira e crueldade, não podemos nos

deleitar com as belezas do pensamento e da ideia, pois a beleza da ideia é a realidade, a verdade. E nossa vida inteira se passa precisamente nisto: em escondermos a verdade de nós mesmos o mais longe possível. Nunca ela foi tão intolerável quanto agora. Não se pode sentar e deleitar-se com as belezas da realidade, da verdade, quando nós sabemos, nós nos esforçamos em não saber, fingimos que não sabemos, mas mentimos uns aos outros, e mentir para si é difícil, nós não somos tão obtusos quanto os antigos gregos.

Quando nós sabemos que nossas vidas custam vidas de centenas de milhares de pessoas, que nós tiramos o leite de crianças, que separamos famílias, expulsamos as moças para se venderem a nossos filhos, que nós com nossa vida - sim, sim, tudo isso nós sabemos - tiramos da imensa maioria das pessoas a última sanfona, sufocamos a canção com o estrépito dos carros nas fábricas, onde obrigamos as pessoas a trabalharem para nós, as privamos não apenas do pão, da terra, mas também do céu, e nós sabemos disso tudo. E perto, bem aqui, perto de nós, ombro a ombro, nossos obreiros, os cocheiros, os mendigos, as crianças, que importunam com pedidos de copeques - será possível não ver tudo isso? Realmente todos

mutilados pelas fábricas e a cidade cuidadosamente somem da nossa vista, nós nos protegemos de todos os lados, mas infelizmente, não conseguimos - nós quase não vemos- mas sabemos.

Nós já não somos tão primitivos para, escondida a cabeça como um avestruz, pensar que não há para ele nada de ruim, já que ele não vê e nem somos tão toscos e cruéis como os antigos gregos ou até mesmo nossos avós - escravistas - oh, nós somos delicados, muito delicados!

Quanto mais nos opomos, mais a verdade flui e flui, melhorando-nos, apesar de toda a nossa resistência.

Como então o teatro pode se tornar um templo?

Ele é como em "Brand" - vem para cá escutar, como a voz do orador ora se ergue, ora se silencia com doce tormento etc. De templo, o teatro se transforma em diversão.

O Teatro de Arte está no limite: ele elabora em seu próprio interior uma atitude para consigo mesmo, como em direção a um templo, e por isso começa por si só a chegar perto da verdade e passa a temê-la, recuar, oscilar juntamente

com toda a arte e o seu desenvolvimento tal como disse Tolstói: O talento é dotado de uma qualidade especial que leva à verdade.

E agora é terrível: ir ou voltar?

Não desviem: busquem!

De qualquer forma a qualidade especial virá e a questão está apenas nisso: vocês virão com os primeiros ou com os últimos.

Virão por si só ou serão trazidos.

Até agora, ninguém teve pena de ir em busca da verdade.

(Sem data)

No caminho do ator dramático a imensa maioria ingressa ou de fato sentindo em si capacidade para esta arte ou imaginando que a tem. Mas qual o objetivo e porque tal multidão se esforça para a cena? Em que consiste esta capacidade?

Esta é a qualidade especial do homem talentoso, que possui talento dramático ou os assim chamados sentimentos afetivos, isto é, a qualidade especial de chorar, rir, invejar, horrorizar-se, etc. Viver com diferentes sentimentos em público

não pelas razões existentes, mas apenas pelos motivos imaginados, sugeridos a ele pelo autor da peça, a quem ele interpreta, ou pela própria fantasia que estará criando a ele uma ou outra medida para estes sentimentos, em uma ou em outra ordem, a qual ele precisará para seu objetivo. A essência desta arte está naquilo que estes sentimentos necessariamente comunicam - segundo o grau do talento do intérprete - ao espectador e o agitam assim como se ele mesmo vivenciasse isso tudo.

Os espectadores juntamente com o interprete, choram, riem, se horrorizam. Dizem: "Como ele prendeu a plateia"; "Ele comoveu os espectadores"; "Toda a sala como uma ergueu-se junto a Motchálov"³³.

"Hoje estão chorando sem cessar"- e não há para o ator alegria maior do que olhar pela fendinha como na sala de espetáculos aparecem lenços brancos e se ouve o assoar de narizes após a sua cena.

E eis que estepoder sobre os espectadores, eis que consciência de

que" eu fiz a platéia chorar, rir, tremer de medo", esta demonstração das qualidades especiais da própria alma, como num circo se demonstra a liberdade de seu próprio corpo, somado a este poder sobre as almas dos outros, constituem a principal sedução e encanto da cena...

E eis porque os artistas de circo que representam independentemente de sua sinceridade - quer dizer, do talento - nomeavam os comediantes, perfeitamente com justeza ligando-ossubstancialmente às pessoas que divertem seu próprio corpo ou alma.

Além do mais, reparem que em relação aos acrobatas sempre se referiam mais brandamente do que aos atores. Faz pouco tempo que o ator livrou-se do desprezo, e foi algo muito pequeno, mas antes que ele alcance a condição de sacerdote, e o teatro, a condição de templo, ainda será preciso fazer muito, muitíssimo, e disso trataremos adiante...

Quando um ideal for atingido, então será enfadonho... Por que vocês pensam que quando este ideal for atingido, então não haverá outro mais alto do que este?

Este é um ideal, pois nós não

³³ Provavelmente Pavel Stepánovitch Motchálov (1800 -1848), importante ator russo do Teatro Máli.

podemos imaginar nada mais alto do que isso neste nosso estado.

Uma perfeição sem fim.

Não se pode tão imprudentemente pegar nas mãos uma arma tão poderosa quanto a arte e tratar dela com tamanha imprudência, não conhecendo suas forças, em prol de seus interesses, do êxito ou das vantagens que ela traz.
