

FUNDAMENTOS DA ATUAÇÃO

Richard Boleslavski

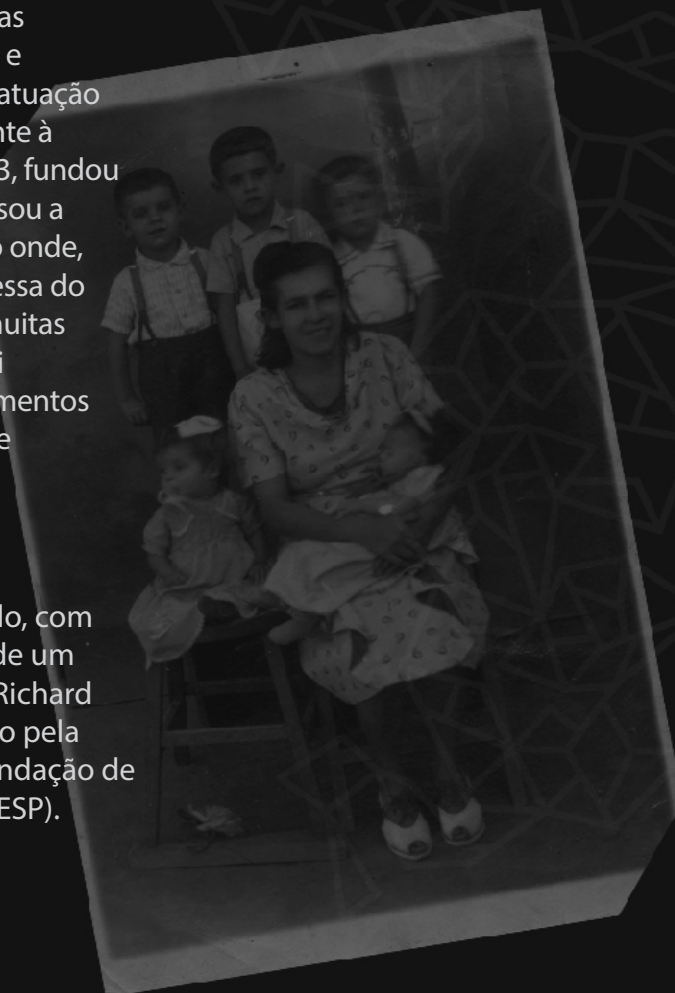
Tradução de Matheus Cosmo

Richard Boleslavski

Richard Boleslavski nasceu em 1887, na Polônia. Anos mais tarde, mudou-se para a Rússia, onde se tornou figura importante por conta do Teatro de Arte de Moscou e, especialmente, do Primeiro Estúdio, em que dirigiu a primeira de suas produções, traduzida como *O Naufrágio do Esperança*. Principalmente por conta da Primeira Guerra, viajou para vários lugares do mundo, sempre ligado às artes cênicas, até chegar aos Estados Unidos, onde foi contratado por uma empresária casada com um advogado então bastante famoso. Lá, cuidou de disseminar as propostas stanislavskianas, por meio de palestras, e também formulou e desenvolveu um modelo de atuação com base em seus próprios questionamentos frente à realidade material em que se encontrava. Em 1923, fundou o Laboratory Theatre – que, dois anos depois, passou a se chamar American Laboratory Theatre –, espaço onde, junto com Maria Ouspenskaya, atriz também egressa do Teatro de Arte de Moscou, lecionou e ministrou muitas palestras. Vítima de infarto fulminante, Boleslavski morreu em 1937, mas boa parte dos seus apontamentos repercutiu em futuros diretores e atores, como Lee Strasberg e Stella Adler.

Matheus Cosmo

Estudante de Letras da Universidade de São Paulo, com habilitação em Português e Linguística, e autor de um projeto de pesquisa intitulado “As seis lições de Richard Boleslavski: um caminho para atuação”, orientado pela Profa. Dra. Maria Sílvia Betti e financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).



Definir a arte de atuar é um problema difícil. O tamanho do assunto é desconcertante. Para início de conversa, o ato de atuar tem o mais vasto alcance entre as artes, superado talvez apenas pela arquitetura. Estende-se desde o mais alto desenvolvimento humano até o mundo animal, onde um gato, por exemplo, interpretará uma caça a ratos, mesmo sabendo perfeitamente bem, todo o tempo, que o suposto rato é meramente um fragmento de papel amarrado por uma corda. O fato de essa arte não estar confinada aos limites do teatro complica ainda mais o assunto. Atuar está intrinsecamente entrelaçado a nossa vida cotidiana. Peça a alguém que acompanhe de perto suas próprias ações executando tarefas diárias e que tente distinguir dois momentos: aquele em que está interpretando um papel daquele em que está realmente sendo ele mesmo. Logo perceberá que, por exemplo, nos formais sorrisos de cumprimento com os quais saúda muitas pessoas, não quer exatamente cumprimentar com sorriso: há consideráveis quantidades de material teatral. Quase parece que nascemos com a arte de atuar dentro de nós.

Mesmo as boas maneiras – que são puro teatro – não vêm, no limite da análise, de governantes, de tutores, livros de etiqueta ou mestres de dança. Vêm de um senso lógico de perfeição que reside em cada ser humano normal, e pode-se dizer que esse desejo pela perfeição é a fonte do poder de atuação e teatralidade que impregnam nossa vida. Por vezes, esse desejo de idealizar e evitar as coisas como elas realmente são nos conduz a situações absurdas, como, por exemplo, quando colocamos ornamentos em caixões, e penas e cortinados nos carros funerários a caminho do cemitério.

Tendo em mente que o teatro é apenas parte do que pode ser considerado como a enorme indústria de atuação do mundo, ele também é, ao mesmo tempo, o campo onde a arte da atuação pode ser mais bem analisada. Se a “atuação” da vida cotidiana é a busca pela realidade perfeita, no teatro tem-se a possibilidade de aperfeiçoar essa primeira perfeição. Lá, a arte de atuar surge em sua essência e, por essa razão, propicia uma melhor oportunidade de análise.

Há muitas definições sobre a arte de atuar, já bastante conhecidas. Correndo o risco de ser repetitivo, citarei algumas. Primeiro, Fanny Kemble declarou, em 1882, que:

A arte de atuar não tem regras fixas, princípios específicos, rudimentos indispensáveis ou leis fundamentais; não tem bases na ciência positiva, como a música, a pintura, a escultura e a arquitetura têm; e difere de todas elas na mera aparência de espontaneidade, que é um objetivo reconhecido, seu mérito principal.

Coquelin, por sua vez, seguindo o paradoxo de Diderot, diz:

Estou convencido de que alguém só pode ser bom ator se tiver total autocontrole e capacidade de expressar sentimentos que não são experienciados, que talvez nunca sejam experienciados, que devido à própria natureza das coisas nunca serão experienciados. E é por esse motivo que nosso ofício é uma arte, e é por isso que temos capacidade de criar.

Talma tem sua própria opinião:

Atuar, assim como qualquer arte, tem um mecanismo. Nenhum pintor, por maior que seja sua capacidade imaginativa, pode ter êxito sem conhecer as técnicas de sua arte; e nenhum ator obterá muito progresso até que tenha dominado um certo mecanismo que compõe o conhecimento comum da área. Além disso, trata-se da esfera em que uma magnética personalidade exerce um poder de simpatia, que é irresistível e não tem como se definir. Isso é atuar bem; mas, embora seja algo inato, que não pode ser ensinado, só aparece quando o ator domina os métodos de seu ofício. Ele deve ter em mente, primeiro, que cada sentença expressa um novo pensamento e, por isso, demanda uma mudança de entonação; segundo, que o pensamento precede a palavra. (O ator deve ter a arte de pensar antes de falar.) Claro que há momentos em que pensamento e linguagem surgem juntos, movidos pelo fluxo emocional, e estão completamente entremeados. Mas mais frequentemente se percebe que os efeitos mais naturais, mais aparentemente acidentais, são obtidos quando o trabalho da mente é visível antes da língua fornecer as palavras.

E, por fim, devo levá-los de volta a quase dois mil anos atrás, para Quintiliano, que entre os anos 35 e 95 d.C. escreveu:

O grande segredo [...] para mexer com as paixões é ficarmos tocados nós mesmos; a representação de luto, raiva, indignação, muitas vezes será ridícula se apenas as palavras e o semblante confirmarem as emoções, mas não nosso coração [...] Por isso, quando desejamos atingir uma verossimilhança na emoção, devemos nos colocar no lugar daqueles que realmente a sentem; e deixar nosso discurso partir do próprio

estado de espírito que nós desejamos provocar no espectador. Ele ficará tocado ao me ouvir declamar algo de modo impassível? Ele chorará ao me ver com os olhos secos? Mas como seremos afetados se não estivermos no comando de nossas emoções? Isso também irei tentar explicar. O que os gregos chamam de paviaolas nós denominamos visiones; algo por meio de que as imagens de coisas ausentes são tão representadas à mente que parecemos vê-las com nossos olhos, e tê-las presentes diante de nós. Quem quer que as tenha minuciosamente concebido terá total controle sobre suas emoções. Tenho visto muitas vezes atores que, ao deixar de lado suas máscaras depois de alguma lúgubre cena, continuam derramando lágrimas. A mera pronúncia de palavras de outro pode gerar emoções irreais, mas isso não deveria acontecer, não por nós, que devemos pensar com nossas próprias palavras e ficar tocados em prol de nossos clientes [...] Frequentemente fico tocado, não apenas por lágrimas, mas com palidez e vários sintomas de dor.

Fica-se tentado, neste ponto, a adicionar, de modo parentético, a definição de Shakespeare para atuação, contida na caracterização de um de seus bobos, que afinal eram atores também. A definição é pequena e não sem humor – “Um Corruptor de Palavras” –, só isso. Que maravilha era Shakespeare, de prever uma situação centenas de anos atrás e fornecer uma excelente definição de 90% dos atores de hoje!

Escolhi essas contrastantes opiniões sobre a arte de atuar para apresentar as quatro diferentes escolas que representam. A senhorita Kemble representa a opinião de que atuar é basicamente inspiração, nada além de flashes de uma aparente espontaneidade. Vou denominar isso de Escola da Inspiração. Para os seguidores de Coquelin, atuar é a “habilidade de expressar algo que nunca aconteceu de fato” – em outras palavras, a capacidade de falsear. Essa pode ser chamada de Escola dos Falsificadores. Para Talma, atuar é um processo mental, o resultado de um trabalho intelectual, uma exibição de inteligência e mentalidade – uma opinião muito respeitável, mas não muito feliz, pertencendo à Escola dos Eruditos. Finalmente, chegamos à definição de Quintiliano que começa com “mexer com as paixões é ficarmos tocados nós mesmos”. Isso nós podemos chamar, apoiando-nos em William Archer, de Escolas dos Emocionalistas.

A última definição nos leva a uma controvérsia que se desencadeou intermitentemente desde a época de Quintiliano até os dias de hoje. Não pretendo aborrecê-los com um monótono catálogo dos argumentos e querelas causados

pela discussão das questões: “Deve-se sentir o que se atua ou não?” “É mais fácil emocionar o público quando você realmente sente no palco ou quando apenas finge ou interpreta o sentimento?” Mas, tendo lhes apresentado todos os vários pontos de vista, pode ser proveitoso considerá-los com um pouco mais de atenção – particularmente o clássico debate entre os Emocionalistas e os Anti-Emocionalistas.

Para apoiar suas ideias, os seguidores de ambas as vertentes podem lhes trazer uma massa de evidências, todas brilhantes e bastante verdadeiras, e isso impede que se chegue a uma conclusão. Pegue, por exemplo, a velha história do ator francês Quinault Dufresne, de quem era exigido numa cena altamente emocional, em que suas bochechas estavam molhadas de lágrimas, que proferisse um aparte num tom baixo. Conta-se que, em determinada ocasião, alguém na coxa gritou “Plus haut” (Mais alto), e, sem hesitar por um segundo sequer, o ator virou-se para trás e “Et vous, Messieurs, plus bas” (E os senhores, mais baixo). Os Anti-Emocionalistas irão argumentar que seria impossível para um homem que realmente estava sentindo, a ponto de derramar lágrimas, responder uma interrupção desse tipo tão prontamente e de modo tão preciso. Ele devia, dizem, estar fingindo que sentia, enquanto sua mente estava na verdade livre e desimpedida de emoções. Entretanto, também é bastante simples argumentar, pelo outro lado, que, somente porque o ator sentia uma emoção genuína e significativa e foi rudemente interrompido, ele conseguiu reunir coragem e força tão audaciosamente e sem hesitação para defender-se. Há uma outra história que se refere a Lekain. Conta-se que, uma vez – no meio de uma cena excessivamente trágica em que, interpretando o filho de uma mãe assassinada, entrava em seu túmulo com um delirante monólogo –, ele viu no chão um valioso diamante, que a atriz principal deixara cair. Sem interromper suas lamentações, ele silenciosamente empurrou, com os pés, o diamante em direção à coxa. Anti-Emocionalistas afirmam que um homem dotado de tal presença de espírito não poderia estar verdadeiramente sentindo suas trágicas emoções. Para eles, é impossível estar genuinamente absorvido em tristeza e silenciosamente salvar um diamante ao mesmo tempo. Os Emocionalistas discordam dizendo que, se isso acontecesse na vida real, seria bastante instintivo para um filho perturbado curvar-se e guardar o diamante no bolso.

Pessoalmente, admiro a afirmação de Joseph Jefferson: “Da minha parte, gosto de ter o coração aquecido e a cabeça fria”, que parece se aproximar do ponto crucial da questão. Pode-se nomear os seguidores desse ponto de vista de Escola dos Fazedores de Emoção ou Criadores. No entanto, só de certa forma recentemente, a nova psicologia e a psicanálise tornaram prático esse pensamento.

É óbvio que nenhum ator, não importa quão dotado seja, consegue entrar totalmente na personagem, digamos, Lady Macbeth, Otelo ou Hamlet. Se algo assim pudesse ser feito, o infeliz ator conseguiria apresentar seu papel apenas uma vez e então seria um candidato para o manicômio. Na verdade, conheço um caso similar a esse. Certa vez, havia um talentoso membro do Teatro de Arte de Moscou, que sonhou durante toda a vida em interpretar um dos Irmãos Karamazov. Quando finalmente teve a oportunidade de fazer isso, ele atuou por poucas semanas e então foi levado para um hospício. Retornou dois anos depois, mas tinha perdido completamente a capacidade de subir no palco e atuar. Alguns de nós, que éramos bem jovens na época, ficamos muito compadecidos com isso e o ajudamos a recomeçar como se fosse um iniciante. Organizamos apresentações em que ele, como um novato, tremendo e transpirando com nervosismo, interpretava pequenos papéis diante de uma plateia de uma, duas, três, quatro pessoas, gradualmente evoluindo, até uma casa lotada. Posso dizer com orgulho que aquele grupo de jovens atores curou-o e trouxe-o de volta aos palcos. Quando o Teatro de Arte de Moscou fez uma turnê nos Estados Unidos, dois anos atrás, aquele ator os acompanhou e interpretou vários papéis. Para mim, no entanto, a experiência dele é uma prova perfeita da impossibilidade de haver emocionalismo 100% puro no palco.

Devo admitir que acho difícil apresentar qualquer outra evidência que não sejam meus próprios sentimentos, muito baseados em minha própria experiência e em observações do público de teatro, para provar conclusivamente que a Escola dos Anti-Emocionalistas não tem razão. Uma sinceridade falsificada, não importa quão inteligentemente pensada, nunca toca uma plateia. O *pathos* não genuíno não produz emoções. Tenho certeza de que isso explica por que as peças de Shakespeare não são muito populares hoje em dia em certos países do mundo, enquanto são em outros. Acredito que, nos países onde Shakespeare não é popular, os atores tratem suas peças com

total reverência à tradição literária, mas com uma equivalente falta de sentimento genuíno por Shakespeare e seus contemporâneos. Em contrapartida, nos lugares onde as apresentações shakespearianas são bem sucedidas, os atores tendem a fugir da tradição e tentam sentir Shakespeare e interpretá-lo como se fosse alguém que viveu na mesma rua que eles.

Com exceção de alguns poucos atores franceses, como Coquelin, Sarah Bernhardt, Guitry e um ou outros dois, devo admitir que nunca vi bons representantes da Escola Anti-Emocionalista. Para mim, um bom ator anti-emocionalista deve sempre ser um gênio no sentido mais exaltado do termo. A Escola dos Emocionalistas já é bastante difícil. Demanda a vida inteira de um ator. Exige que todo o seu ser esteja mergulhado no trabalho. Ao término de uma apresentação, deixa o ator sem sua própria alma. Mas compreendo que deve dar ao ator uma considerável quantidade de prazer de criar e, provavelmente, um profundo senso de satisfação em seus momentos de inspiração. A Escola dos Anti-Emocionalistas, por sua vez, exige do ator que seja frio, analítico, observador, que ande e fale junto ao limite de um precipício e, ao mesmo tempo, controle todos os recursos do seu corpo – físico, mental e emocional. Deve ser uma tortura positiva. É preciso ser um gênio como Coquelin para coordenar os recursos corporais de maneira que qualquer movimento, mesmo do menor músculo da face, seja lembrado e empregado com a exatidão de um instrumento científico para produzir o efeito desejado. Ao interpretar Tartufo, na cena, por exemplo, em que é descoberta a hipocrisia da personagem, com um simples movimento do músculo acima da sobrancelha Coquelin revela o homem que se sabe perdido, mas que ainda não se rendeu. Foi um detalhe extremamente perspicaz na atuação artificial de um sentimento complicado. Isso despertou minha intensa admiração pelo trabalho, mas nem um mínimo formigar de emoção. Cada personagem que Coquelin interpretou foi deliberadamente preparada desde o mais simples detalhe, e construída a partir de incontáveis pequenos movimentos propositadamente reunidos como se formando um enorme mosaico com milhares de pequenas pedras de diferentes cores. Acredito que, embora o talento dos Anti-Emocionalistas seja formidável, sua arte está mais aberta a questionamentos.

Fico frequentemente me perguntando como surgiu a Escola Anti-Emocionalista de atuação e, tendo aparecido, como pôde continuar a existir e

encontrar seguidores. Acho que a melhor resposta para a questão é dada por nosso velho amigo Talma, quando diz:

Molière e Shakespeare têm dado excelentes sugestões para seus compadres, o primeiro em seu *Impromptu de Versailles* [Improviso de Versalhes] e o outro em Hamlet. Por que, então, apesar dos conselhos desses dois grandes mestres, e sem dúvida de muitos de seus contemporâneos, o sistema falso de declamação pomposa se estabeleceu em praticamente todos os teatros da Europa e se considera como o único tipo de representação teatral? Seria porque, em toda a arte, o mais difícil de encontrar e apreender é a verdade?

Sim, a verdade é a coisa mais difícil no mundo de se encontrar, mas ao mesmo tempo é a única coisa que vale a pena procurar. A verdade no palco é a mesma verdade de qualquer outra arte. Assim como as outras artes, o palco não está preocupado com o que poderia ser chamado de verdades da vida, mas com uma verdade artística, que é algo bem diferente. A verdade na vida é positiva e materialista. A vida define a verdade de modo naturalista. A verdade é simplesmente aquilo em que acreditamos. A arte, por sua vez, tem as suas próprias leis. Um assassinato na vida real não é o que poderia ser chamado de verdade, mas um assassinato no palco pode ser uma verdade – até mesmo uma verdade maravilhosa. Para confirmar minha afirmação, que pode lhes parecer um pouco paradoxal, devo mencionar uma certa cena da Broadway, em cartaz agora em Nova Iorque. Nela, uma garota mata o vilão, como um ato de justiça para si mesma e seu amante morto. Quando vi a peça pela primeira vez, fui surpreendido por um inconfundível sentimento de prazer por aquele homem estar recebendo o que merecia. Quando fui vê-la pela segunda vez, fiquei observando os rostos do público naquele momento específico e, pelo que pude notar, não havia uma pessoa que não expressasse prazer e satisfação ao ver o assassinato encenado. Uma verdade do palco superou uma verdade convencional. Isso só pode acontecer, claro, quando está confiada às mãos de um mestre, que sabe como interpretá-la. O mestre é um ator talentoso. A arte do ator não pode ser ensinada. Ele deve nascer com a habilidade, mas a técnica, por meio da qual seu talento encontra expressão, sim, pode ser ensinada. Entender esse fato é de máxima importância não só para estudantes de artes cênicas mas para qualquer ator interessado em

aperfeiçoar sua arte. Afinal, a técnica é algo perfeitamente realista e bastante possível de ser absorvida.

O que se costuma denominar técnica de atuação, limitada normalmente a certo desenvolvimento dos recursos físicos do ator, não é algo verdadeiramente técnico no sentido estrito do termo. Prefiro chamá-la de afinação de instrumento, como quando alguém afina um violino antes de começar a tocar. Mas mesmo o violino mais perfeitamente afinado não tocará por conta própria, sem um músico que o faça soar. O equipamento do ator ideal, mesmo que esteja perfeitamente afinado, nunca é completo se ele não tiver o que já chamei, na falta de um nome melhor, de técnica de um “fazedor de emoções” ou criador; se não seguir o conselho, de Joseph Jefferson, de “manter o coração aquecido e a cabeça fria”. Isso é possível? Certamente! Basta tentar pensar a vida como uma sequência infinita de dois diferentes tipos de etapas, que chamaria de Etapas de Problema e Etapas de Ação. Por exemplo, se estivéssemos nos comunicando face a face ao invés de um meio indireto, impresso, eu empreenderia a tarefa de fazer que compreendam meu argumento à maneira de um ator, interpretando um papel no palco. Sua boa vontade em me acompanhar e a consequente compreensão de meu ponto de vista seriam materialmente afetadas por muitos detalhes, que eu, como um ator diante de seu público, poderia trazer para apoiar meu discurso – como, por exemplo, uma voz clara, pronúncia lenta, um discurso firme e, não menos importante, minha habilidade em fazer que sinta que eu sei sobre o que falo. O primeiro passo para o ator é entender o problema que está confrontando. Então uma faísca de vontade o impulsiona para uma ação dinâmica. Uma peça possui a mesma estrutura que a vida propriamente dita, embora possa ser mais condensada, expressa de modo diferente e muito frequentemente abstrata. Quando um ator percebe que a solução de uma personagem pode consistir meramente em conseguir, primeiro, permanecer no palco por talvez não mais que um centésimo de segundo, com sangue-frio e certo do seu propósito, ciente do problema que tem de enfrentar, e então, no centésimo de segundo seguinte, ou, quem sabe, nos cinco ou dez segundos seguintes, atirar-se intensamente na ação que a situação demanda, ele terá atingido a perfeição da técnica de atuar. Com tamanha fluidez de recursos, ele nunca ficará limitado pela própria emoção, nem se tornará neurótico devido a um gasto muito cons-

tante e vigoroso de suas forças emocionais. Ao mesmo tempo, não precisará constantemente enganar a si mesmo e a seu público, esforçando-se com devaneios e tentando definir o que é, por sua própria natureza, essencialmente indefinido – limitando, assim, sua arte à produção de uma série de truques elaborados.

Tal técnica de atuação, se completamente dominada e bastante praticada, não é tão difícil, porque seu segredo é algo bem natural. Baseia-se na essência da forma de atuação que usamos em nossa vida diária. É a mesma solução de um problema, com sua apropriada sequência de ações, que vimos em nossos comoventes esforços individuais e diários. Para um ator mediano experiente, essa ideia é excessivamente difícil de compreender. Ele costuma estar totalmente convencido de que, enquanto interpreta, caso precise fazer uma pausa para considerar o movimento seguinte da personagem – apesar de que isso ocorra talvez por apenas uma imperceptível parte de um segundo –, corre o risco de sair de seu papel e destruir a ilusão. Como se ele não tivesse feito a mesma coisa milhares de vezes em sua vida diária sem sair de sua própria personagem! A nova geração, por sua vez, é muito fácil de convencer sobre este ponto e excessivamente sensível a esse simples método de ligar problema e ação. Na minha experiência com atores americanos, particularmente aqueles de origem anglo-saxônica, notei que este é o único meio eficiente de despertar as emoções e de fazer seu nervosismo no palco valer por algo real e sincero.

Fevereiro de 1927.

Recebido em 01/02/2015

Aprovado em 28/04/2015

Publicado em 30/06/2015