

Diálogos com os russos: Tcherkassov, “Suplemento Literário”, 16 jun. 1962

Wladimir Herzog

O Estado de S. Paulo, 16 jun. 1962

No auditório da Biblioteca Municipal, numa tarde fria de maio, precisamente às 18 horas e 40, houve um grande silêncio. Foi quando Nicolai Tcherkassov após ter apresentado ao público a delegação de seu país ao Festival de Cinema Soviético, e ter indicado que ele media 191 centímetros de altura, solicitou aos presentes que lhe dirigissem perguntas. Por que se fez silêncio, um silêncio de minutos que parecia secular?

Dos que se encontravam no auditório – artistas, jornalistas, estudantes e curiosos – muitos já se haviam inteirado dos pensamentos da delegação, através de declarações feitas à imprensa por seus integrantes. Dessas declarações uma coisa, principalmente, ficou patente: ou os russos não eram de molde a falar muito ou o real conteúdo das perguntas dos interlocutores brasileiros lhes escapava por algum artifício de magia.

As respostas de Tcherkassov – o decano e chefe da delegação quase sempre assumia a palavra – resumiam-se em frases premeditadas, exaustivamente repetidas em todas as oportunidades. O intérprete favorito de S. M. Eisenstein, em que pesasse a sua imensa simpatia pessoal e mesmo uma certa “verve”, não conseguia satisfazer com suas respostas as pessoas nelas interessadas. O contato mais íntimo com o público, proporcionado pelo encontro na Biblioteca e, mais tarde, na Faculdade de Filosofia da USP, desanuviou um pouco o ambiente que cercava a delegação. Entretanto, sempre que se procurava iniciar um diálogo, tinha-se um aborrecido prólogo de silêncio. E é o próprio Tcherkassov que procura quebrá-lo, falando de sua própria experiência de ator.

Para eliminar a quarta parede imaginária que, segundo Stanislavski, separa a plateia do palco, é importante para o ator a colaboração do público, com suas reações. Uma sala de espetáculos repleta constitui uma força tremenda que inspira, dando-nos um impulso que nos possibilita pairar na imagem artística. Em cada récita aparecem novos matizes, novos movimentos, novos pormenores. O ator não os inventa. Eles nascem no momento do espetáculo.

Segue-se o exemplo humorístico do ator Machalov, que comprava carne fiado. Vendo-o no palco, o açougueiro que fora cobrar-lhe o que devia, correu para ele gritando: “Machalov, quanto à carne, estamos quites”.

Outro exemplo: “Quando interpretava no palco *Ivã, o Terrível*, após um monólogo recitado no fundo da cena, Tcherkassov aproximava-se do proscênio. Nesse instante, ouvia na plateia um ranger misterioso. Um amigo resolveu investigar a razão daquele ruído e surgiu a explicação: ansiosos por não perderem nem uma palavra pronunciada pelo ator em seu monólogo, os espec-

tadores reclinavam-se para a frente, o que provocava nos assentos aquele ranger. Representando em outro teatro, Tcherkassov procurou obter o mesmo efeito da plateia, mas em vão. Pensou que a cena não lhe saía a contento. “Puro engano. As cadeiras é que estavam bem lubrificadas!...” Conclui o ator:

Baixado o pano, termina o trabalho criador do artista, enquanto a peça continua viva na memória do espectador. Por meio de sua arte, o ator pode obrigar o público a chorar, a rir e até a soerguer-se de emoção. Quando Machalov fazia o papel de Hamlet, causava tamanha perturbação entre o público, que, ao cair do pano, este nem o aplaudia. Os espectadores ficavam como que petrificados e, somente após alguns minutos, surgia uma tempestade de aplausos.

Sobre a preparação do ator:

Leva-se meses, antes de penetrar nas sutilezas psicológicas do personagem. O primeiro trabalho consiste em descobrir a ideia da peça, a mensagem a ser transmitida aos futuros espectadores. Quando tudo se torna claro para os atores a este respeito, esboçam-se os conflitos entre os personagens. Então o ator tem vontade de se erguer da mesa e começar a caminhar. É a segunda etapa. Preparam-se os trajes e o cenário. Sobre o mundo interior elaborado, nós colocamos uma cobertura externa, como a maquilagem e outros pormenores. A terceira etapa se inicia quando, levantado o pano, convida-se o público para a representação da peça. Vivemos e interpretamos nas imagens apresentadas, percebendo a todo instante a respiração na sala de espetáculos. É o momento em que verificamos os nossos enganos.

Interpretei no palco quatrocentas vezes o papel de Ivã, o Terrível, quatrocentas vezes matei o meu filho, o “tzareich”, e, de cada vez, matei-o de maneira diferente, encontrando em cada espetáculo, renovada, a minha alegria criadora.

No cinema vemos um quadro inverso. Primeiramente, não temos um período de preparação tão rico. Após discutir ligeiramente com o diretor a ideia da obra e o cenário, o ator deve estudá-lo [sic] individualmente a sua linha de interpretação a tal ponto que seja capaz de, em qualquer hora do dia ou da noite, realizá-lo diante das câmeras, sabendo o que aconteceu antes e o que virá depois da cena. Basta ao ator dramático desempenhar um papel no cinema para compreender a sua técnica, sem falar na complexidade da pesquisa na criação. O diretor deve saber apertar aquele botão do organismo do ator que lhe torne claro tudo. Pessoalmente, tive a felicidade de trabalhar com diretores do porte de Eisenstein, Pudovkin e Dovjenko, os quais muito me ensinaram.

A primeira e segunda partes de *Ivã, o Terrível*:

O cenário do filme abrangia um período muito vasto da vida de Ivã. Quando começamos as pesquisas sobre a apresentação exterior, tive dezesseis tipos de maquilagem, pois interpretava a vida do czar dos 17 aos 53 anos de idade. Naturalmente, as filmagens não foram feitas pela ordem cronológica e não foram concluídas, pois Eisenstein morreu antes de filmarmos a terceira parte. A película foi realizada sob condições terrivelmente adversas nos dias em que se decidia a sorte da democracia mundial, quando se lutava nas ruas de Stalingrado.

Os estúdios cinematográficos tinham sido evacuados e precisamos seguir para Alma Ata, na República do Cazaquistão. Os atores provinham de diversas cidades para o local das filmagens. Embora estando com dificuldades, Eisenstein hesitava em jogar fora muito do material habitualmente deixado de lado na montagem, sendo essa a razão pela qual decidi alongar a fita para três séries, desdobrando a segunda em duas. Apesar do desaparecimento de Eisenstein, tivemos todas as possibilidades de concluir o filme, no mesmo estilo da primeira e segunda partes, pois ele havia desenhado todas as cenas, uma a uma. A Catedral da Assunção, na qual foram filmadas as cenas da coroação, o caixão fúnebre de Anastácia, as cenas em que Ivã se encontra com o metropolitano Filip e as cenas de arrependimento de Ivã após a destruição de Novgorod, que faziam parte da terceira série, já haviam sido filmadas em 1944. Eisenstein exigia uma alta qualidade técnica dos operadores de som, da fotografia, do desempenho dos atores, das filigranas do desenho plástico. Quando víamos o resultado disso tudo na tela, tínhamos a impressão de contemplar uma pintura. Seguíamos Eisenstein como se segue um cabo de guerra em plena batalha. Infelizmente, a terceira parte do filme não existe pois os problemas culminantes não foram resolvidos.

Seria Eisenstein – segundo opinião de muitos de seus estudiosos – um esteta que nunca se integrou plenamente no espírito da revolução bolchevista? Tcherkassov nega-o.

Eisenstein recebeu a revolução de Outubro como um farol, que haveria de conduzir a humanidade por novos caminhos. Em 1924 ele surpreendia o mundo inteiro com o seu *Encouraçado Potemkin* que, não obstante os obstáculos das censuras, mostrou ao mundo a grande obra de arte que era. Só por esse filme seria necessário carregar Eisenstein nos braços.

Para finalizar, uma informação sobre Maiakovski e Meyerhold: Segundo Tcherkassov, Meyerhold “foi um grande diretor”, confessa que até hoje guarda em seus arquivos o contrato que assinou com o renomado diretor. Nega que Meyerhold houvesse dirigido algum filme. Os *decors* de *A mascarada* de Lermontov perderam-se durante os bombardeios da última guerra. “Meyerhold foi um revolucionário na arte. Suas pesquisas levaram-no a fazer importantes descobertas para o teatro moderno, apesar de que mais tarde voltou para o método de Stanislawski e chegou a pronunciar uma conferência intitulada ‘Meyerhold contra o meyerholdismo’”.

(Reportagem de Wladimir Herzog).

HERZOG, Vladimir. “Diálogos com os russos: Tcherkassov”. *O Estado de S. Paulo*, “Suplemento Literário”, São Paulo, 16 jun. 1962, p. 44.