

## Stanislawski repensado: Batalov, “Suplemento Literário”, 23 jun. 1962

Jean-Claude Bernardet e Vladimir Herzog

*O Estado de S. Paulo*, “Suplemento Literário”, 23 jun. 1962

Um dos temas mais abordados durante os debates realizados com a delegação soviética, que esteve recentemente em São Paulo, foi o da personagem positiva. O ator Nikolai Tcherkassov disse que a cinematografia e a dramaturgia deviam apresentar personagens que pudessem servir de exemplos aos espectadores. Entretanto, Alexei Batalov colocou diferentemente o problema ao dizer que não existiam personagens negativas nem positivas. De fato, seria não só impossível, mas ridículo, procurar na obra de Dostoievski personagens positivas ou negativas, ou o que há de positivo ou de negativo numa determinada personagem. E ao afirmar que um ator que consideraria a sua personagem negativa não conseguiria desempenhar o seu papel, situou esse problema no plano da interpretação.

O tema foi retomado durante um encontro cordial de Batalov com elementos ligados ao teatro paulistano. O ator soviético abordou o sistema de Stanislawski. Comparou e ilustrou a maneira pela qual é utilizado nos EUA e na URSS, confessando, entre parêntesis, que não conhece alguns dos expoentes principais do Actor’s Studio como Marlon Brando ou James Dean. Exemplificou com a situação de um casal de namorados que estão tomando refresco num bar. O ator norte-americano, sentado diante da moça, fixa-a demoradamente nos olhos, levanta o copo à altura do nariz e em seguida bebe devagar enquanto continua a olhar a jovem e sorrir. O ator soviético não se fixa numa atitude de contemplação, mas procura saber por que a moça está rindo, se ela deseja algo, se está com frio ou com calor, vai fechar uma porta... No primeiro caso, a situação é definida através de uma única atitude, que em si independe de qualquer contexto; a atitude da personagem e a expressão do ator coincidem; sendo que se chega a um momento em que não é mais a atitude da personagem que condiciona a expressão do ator mas, ao contrário, esta condiciona aquela. Talvez esteja aí a causa provável das hipertrofias a que chegaram certos elementos do cinema norte-americano, e o que chama Batalov de uso especulativo do sistema de Stanislawski, apesar de reconhecer que o sistema, em si, foi por eles entendido. Por outro lado, o ator soviético constrói a personagem na base de adições interiores e exteriores a partir dos quais tanto o ator quanto o público estarão aptos a um trabalho de síntese. Essa construção evidentemente é penosa, física e intelectualmente. Seria mais cômodo limitar-se a uma atitude. Mas o russo não se furta a esta tarefa, que em seu aprendizado é um dever e, na sua vida profissional, uma rotina.

Nesta comparação vemos ainda uma precedência hierárquica de valor que os soviéticos colocam na análise do mundo exterior; isto evita que os pés da personagem sofram a tentação de se desprender da terra, que o ator pare num universo psicológico cerebralizado. Assim, para que o ator tome uma atitude ou diga alguma réplica deve encontrar no mundo exterior “algo que o estimule para isso”. Batalov começa então a declamar a tirada de Horácio em *Hamlet*, “há mais mistérios entre o céu e a terra...”, mas logo dá uma outra interpretação na qual a tirada é

provocada por um fato, um silêncio, um olhar sobre um objeto... “O importante – diz ele – é encontrar um ponto de provocação.” Outro exemplo dado para ilustrar o mesmo princípio é o cantarolar de Dmitri Karamazov, “Galina é uma frutinha”, quando vai matar seu pai. Para o ator, naquele momento, essa frutinha que expressa algo imenso é o que Stanislavski considerava de mais importante porque, se fatos anteriores explicam o ato que Dmitri vai cometer, o gesto preciso e momentâneo do parricídio deve ter a sua justificação imediata.

A procura da provocação não se relaciona de modo algum com a comodidade do ator; é justamente o contrário. “Stanislavski queria que o ator encontrasse o momento necessário naquilo que justamente mais o irrita, que mais o indigna, para que não coubesse ao diretor todo o trabalho de orientação do ator para este ponto, mas que o ator convirja a ele por seus próprios meios.”

Nesta última operação verificam-se comumente os desvios do sistema, quando o ator é levado a sobrepor à personagem sua personalidade individual. Quando Stanislavski diz que o ator deve conservar a sua personalidade, isto significa algo bem preciso, assim expresso por Batalov:

Admitamos que, na vida real, eu seja fraco e medroso, que eu seja forte somente em relação a um gato. Não importa em relação a que objeto eu sou forte. O dramaturgo ou o diretor poderão colocar no lugar do gato algo diferente. Tive que desempenhar na peça de Gorki, *O derradeiro*, o papel de um homem que xinga a sua própria mãe. Eu seria incapaz de fazê-lo em qualquer circunstância de minha vida. Entretanto, na vida de cada um, há momentos em que, ainda que não seja em relação à própria mãe, se tem a vontade de dizer os maiores desaforos. Não se trata portanto de assimilar à personagem a personalidade do ator. É uma questão de combinações, nas possibilidades dessas combinações. – A segunda parte da composição da personagem, tendo-se já pensado em todas as possibilidades de combinações, consiste em fazer a transferência das motivações. O ator deve estar capacitado para esse trabalho. Então surge diante dos olhos de todos a personagem.

Talvez nesse tipo de construção de personagem se deva procurar o fato de a personagem ser ou não positiva. Antes do que no seu valor como exemplo, na sua integração num sistema social ou numa ideologia.

Certa vez Stanislavski viu um ensaio de *As bodas de Fígaro*, de Beaumarchais, peça preparada durante um ano por atores e diretor com conhecimento pleno de seu sistema. Stanislavski fez algumas modificações e, de repente, as cenas tornaram-se muito mais interessantes. A alguém que lhe perguntou como tal transformação foi possível, Stanislavski respondeu: “o talento”. Antes de ser um sistema, Stanislavski é, portanto, um talento (bem como outros dramaturgos e criadores de sistema, poderíamos acrescentar).

Batalov explicou a dificuldade de se aplicar o “sistema” no cinema. Ele foi possível em *A dama do cachorrinho*, de Khelfitz, que foi filmada intencionalmente de um modo um tanto “antiquado”, com planos longos e valorizando o desempenho do ator. Já em *Quando voam as cegonhas*, isto não foi possível. Esses dois filmes ilustram precisamente as duas tendências opostas do novo cinema soviético no que diz respeito à direção de atores. No filme de Kalatozov, o desempenho do ator é uma resultante do trabalho do iluminador Ursiewski, por quem Batalov nutre profunda estima. A expressão resulta de uma construção de planos fotográficos. Nesses

planos não importa o ator como sujeito da expressão e, evidentemente – já que não influenciará o resultado fotográfico –, a interioridade do ator é irrelevante. A expressão é dada pelos elementos constitutivos de luz e sombra de toda a série de fotogramas criados pelo iluminador. Batalov somente não esclareceu, talvez por não se ter apercebido, se esta tendência já levou, ou poderá levar, determinados cineastas a transcender os limites criativos do virtuosismo fotográfico. Isto é, quando se chegará, como já se chegou no cinema latino-europeu, a um mero exibicionismo de habilidades, ao culto dionisiaco da forma em si, situação na qual ator, personagem e todo o contexto humano que o envolve são lançados às urtigas. Segundo se pôde observar durante a “Semana do Cinema Soviético” e em outros filmes russos aqui exibidos anteriormente, este perigo já se vem transformando em realidade palpante.

O proveitoso encontro encerrou-se com uma breve referência ao problema ideológico e político da “nova ordem” soviética refletida principalmente na fita de Chukrai, *Céu limpo*. Disse Batalov que

[...] o filme se refere àquela época, que contém críticas, assim como aparecem críticas na imprensa. Entretanto não existe nenhum filme que trate diretamente de Stalin... Justamente quando morreu Stalin, eu estava no exército, que foi incumbido de manter a ordem na cidade em que estávamos. Vi com meus próprios olhos os rostos petrificados, ouvi os gemidos, os choros, vi as multidões nas ruas... Em relação a *Céu limpo*, não poderia dizer se esses acontecimentos particulares se deram efetivamente, mas aconteceu assim também.

(Reportagem de Jean-Claude Bernardet e Vladimir Herzog).

BERNARDET, Jean-Claude & HERZOG, Vladimir. “Stanislavski repensado: Batalov”. *O Estado de S. Paulo*, “Suplemento Literário”, São Paulo, 23 jun. 1962, p. 6, c. 4.