PEREZ, Daniel Alberti; SOARES, Shayene de Oliveira. **Por entre as obviedades da atuação.** Diamantina: Instituto Federal do Norte de Minas Gerais; Professor doutor. Ator. Mestrado em Artes da Cena; UNICAMP. Atriz.

RESUMO

O seguinte texto tem como objetivo partir de algumas percepções obvias sobre o trabalho do ator para poder refletir sobre alguns pressupostos que fundamentam a lógica da formação do ator que ficam invisíveis para o artista da cena, mas que são a base para sua formação e processo. Busca-se, assim, revelar aspectos importante do que falta na formação do ator contemporâneo.

PALAVRAS CHAVE: ator; pedagogia do teatro; treinamento do ator; processo criativo.

ABSTRACT

The following text has the objective of starting from some obvious perceptions about the actor's work to be able to reflect on some assumptions that underlie the logic of the actor's formation that are invisible to the artist of the scene but that are the basis for his formation and process. It seeks, therefore, to reveal important aspects of what is lacking in the formation of the contemporary actor.

KEY WORDS: actor; theater pedagogy; actor training; creative process.

Rever alguns conceitos surrados pelo tempo ou pela obviedade podem ter uma importância de reencontrar o sentido original que com o tempo foi naturalizado e, em outro contexto, sugerir novas ideias revelando caminhos importantes para o conhecimento. Por isso, esse texto se pretende começar de certa forma ingênua e pueril para, pouco a pouco, lidar com os aspectos que realmente importam.

Com essa ideia, esse artigo volta-se para o trabalho do ator. E para começar com uma ideia ou um estigma surrado pelo tempo, pode-se olhar para uma certa tendência que outras profissões têm de imaginar, por vezes, o trabalho artístico com uma aura romantizada, como sendo uma profissão diferenciada das outras, pelo fato de lidar com a sensibilidade, por poder instaurar realidades, entre outras questões.

Aproveitando essa percepção ingênua sobre o trabalho no teatro traz-se à luz a seguinte reflexão. Uma das características do trabalho do ator, assim

como a de outros tipos de artistas, mas que a diferencia de muitas profissões já consagradas, é a capacidade de o ofício se adaptar a valores e modos de vida distintos de cada artista. Isso não diz respeito apenas a estéticas apresentadas, mas a técnicas particulares e formas de apresentação chegando a contaminar seu modo de vida. Alguém pode bradar que outras áreas também são assim, mas no teatro a relação entre a vida e a arte muitas vezes se mistura em níveis muito profundos. Aparentemente, essa constatação é ingênua e vaga e essa comparação pode ser até rebatida com certa facilidade, mas, a partir dela, podemos começar a depreender algumas percepções. Olhar de forma mais atenta para algumas obviedades e máximas ingênuas pode trazer algumas reflexões no que diz respeito a formação e ao modo de funcionamento dos processos criativos do ator se olhadas mais de perto.

Ser ator muda de acordo com os valores, tempos, contextos, políticas, economias – sociedades. E esse é um dos pontos que torna tão complexo definir exatamente o que é ser ator sem tornar a definição banal. Pode-se notar que qualquer tentativa de esquadrinhar e qualificar a função atoral cai, em geral, em dois modos falhos de classificação. Uma em que se dita um recorte que diz respeito a uma visão de atuação ou um modo de ver as artes, mas que exclui muitas outras. Outra que tenta ampliar tanto a visão do que é ser ator que a resposta tem que ter muitas concessões e acaba por se tornar totalmente inócua para os fins buscados.

Partir de perspectivas parciais para obter uma síntese unificadora talvez seja um caminho frutífero, apesar de não ser possível chegar exatamente num ponto final derradeiro para a resposta do que é ser ator.

Em termos bem gerais, analisando as muitas estéticas é possível perceber algumas características que unificam em um mesmo tipo de evento o evento teatral, até por isso, determinados eventos são chamados “teatro”. Uma das percepções obvias é a necessidade da existência de uma plateia que assiste ao evento, por exemplo. Mas existem outras. Desde os primórdios, tendo em vista a temática e a estrutura das peças, o teatro variou sempre entre quatro grandes perspectivas: perspectiva litúrgica, política, estética e de entretenimento. Poderíamos dizer que são quatro campos principais que

podemos classificar como característica principal da peça e que, por isso, qualquer ator pode ser enquadrado, por vezes mais relacionado com um lado, por vezes mais relacionado com outro, outras vezes mesclando duas ou mais perspectivas dentro desses quatro tópicos. Alguns diriam que a atuação sempre pressupõe como base uma perspectiva política regente, afinal, mesmo tentando não se posicionar politicamente na feitura de um espetáculo, sempre se está lidando com relações de poder; outros podem defender que o teatro sempre é um evento estético, pois envolve escolhas cênicas e formas de comunicação que definem uma linguagem que ultrapassa a lógica verbal; outros ainda poderiam dizer que o teatro sempre se dispõe a ser visto e estabelece regras lúdicas que não estão necessariamente sob a tutela da realidade podendo subverter a lógica da vida cotidiana naquele período de tempo que ocorre o evento e, por ter essa capacidade de "fuga" da realidade e sua qualidade lúdica, nunca perde seu caráter de entretenimento; por fim, podem dizer também que o aspecto central do evento teatral é que envolve etapas ritualísticas que atualizam um mito em um tempo e espaço diferenciados do cotidiano. Certo, todos estão certos. Mas é obvio que existem atores que tendem mais a se vincular a trabalhos ligados ao ritual e outros que tendem mais para o entretenimento, por exemplo. Sempre os quatro pontos estão presentes, mas eles aparecem na sombra do trabalho feito, no processo que busca algo. Logo, o ator, de alguma forma, teria seu trabalho enquadrado dentro desses quatro campos. Diferentemente do que alguns podem pensar, não são contrastantes. Pode-se encontrar trabalhos teatrais que se mesclam características distintas aparentemente opostas num primeiro olhar. Exemplos de conexões que expõe traços mais fortes são facilmente encontrados: a montagem de O Balcão de Victor Garcia que mesclava claramente características do ritual com a questão estética; a montagem de A Descoberta das Américas feita por Júlio Adrião que junta aspectos políticos com o entretenimento; a montagem do Fuerza Bruta que mescla aspectos estéticos com o entretenimento; As montagens de Tadeusz Kantor que tinha traços estéticos ligados ao político; A montagem Kassandra in Progress do Ói Nóis Aqui Traveis que une a liturgia com política. Essas características são muito gerais e une em um mesmo grupo peças muito distintas. Porém, apesar dessas ênfases, fica claro que as quatro perspectivas estão presentes sempre.

Outro ponto que vale a pena pensar como exercício na tentativa encontrar o que se esconde no obvio do trabalho do ator é o seguinte:

Essa divisão em quatro lógicas traz outra percepção – o interesse prévio. Existe um interesse prévio do ator definidor de escolhas cênicas. O ator sempre responde a uma necessidade, ou prazer, ou interesse no qual revela qual tradição e cultura ele está vinculado. Aquilo que interessa ao ator e o tipo de práticas cênicas que ele desenvolve no ato de agir define se ele é mais formalista, mais político, mais ritualístico ou mais ligado ao mundo do *entertainment.*

Outro desdobramento que parte dessa divisão de quatro perspectivas gerais de possibilidades do teatro (litúrgica, estética, de entretenimento e política) é que ele tem uma preocupação em mostrar algo (vivenciar algo) para alguém (ou com alguém). O ator, como diz o próprio nome, é aquele que faz atos - age. E ele é aquele que age para pessoas que compartilham de sua presença e ações – espectadores. A forma que trabalha um ator define-se também, de certa forma, de quem é esse público e de qual é o interesse em relação a esses espectadores. Porém, em todos os casos, a resposta do tipo de teatro e, consequentemente, do tipo de ator, é respondida pelo tipo de público que se tem (ou que se quer ter) e o que se quer dele. Aparentemente, pode parecer que isso é apenas mais uma forma de pensar o interesse prévio do ator já explicitado no parágrafo acima. Mas o interesse prévio do ator aqui citado não é diretamente ligado ao público sempre. Questões financeiras, de gosto, de prazer, de necessidades pessoais estão envolvidas nesse interesse prévio. A relação com o público é apenas uma das vertentes que tocam o interesse prévio. Além disso, existem aspectos da relação com o público que não se conecta ao interesse prévio do ator. Existem outras questões que independem da vontade/objetivo da peça em relação a plateia. Além disso, é claro que o interesse prévio não significa que resulta sempre na mesma forma de relação com o público. Uma experiência com características mais vinculadas a uma lógica estética nem sempre busca na plateia que eles fruam do espetáculo. Uma peça com uma característica pode buscar outra em seu público. Uma peça que visa o entretenimento, por exemplo, claramente pode buscar uma visão política da plateia pelo conteúdo que utiliza ou pelo tipo de público presente. A característica

da forma mesclada ao conteúdo, ou o contexto, ou ao tipo de público ou a região pode gerar uma outra qualidade de fruição que muda o modo de ser da peça.

Portanto ser ator é ser aquele que age para uma determinada plateia, que busca interferir em si próprio e nessa plateia de alguma forma dentro de um universo político, de entretenimento, estético e/ou do entretenimento. E não necessariamente o tipo de forma da peça age sobre a plateia no mesmo lugar da característica da peça por envolver outros fatores externos a peça ou que só reagem no contato com aquele que “especta”.

A divisão entre quatro grandes grupos e a separação do que se faz para e do que se efetivamente mostra são aspectos que podem ser uma porta de entrada para esta reflexão avançar. Outra obviedade é que o ator é aquele que está agindo em cena, porém, sabe-se que o trabalho dele não começou aí. Esse momento é preparado, estudado. Isso aponta para o momento de ensaios e de treinamento do ator. Por isso, a função do ator não ocorre apenas quando ele está em cena atuando, mas quando está, de alguma forma, se preparando para isso. E a partir dessa afirmação obvia começamos a tocar questões um pouco mais profundas.

Esse momento de preparação representado pelo período de ensaios e treinamentos são momentos que tem duas funções. A primeira delas é fomentar uma postura diante do trabalho de ator, sensibilizar para determinadas percepções e atitudes que são importantíssimas para a melhora do trabalho do ator. Chamo essa primeira forma de treinamento dos fundamentos do ator. A segunda, tem relação com a estética, com a questão da cena, chamo esse de treino criativo.

O treinamento dos fundamentos tem sua justificativa na essência de como funciona os processos criativos no teatro. Apesar de serem muito distintos, eles têm características comuns e, dependendo do que o ator tem desenvolvido em si, pode facilitar ou dificultar o processo.

Esse treinamento dos fundamentos tem como tópicos 17 princípios a serem trabalhados.

Comprometimento

O primeiro deles é o comprometimento. Diz respeito a uma responsabilidade em relação ao processo que o ator deve ter. Ele é o primeiro dos princípios porque ele viabiliza todos os outros. Esse fundamento garante que os atores venham aos ensaios e não faltem, que não se atrasem, tragam e façam aquilo que é de sua responsabilidade trazer ou fazer. Dependendo do nível de falta de comprometimento é impossível acontecer um processo teatral.

Engajamento

O segundo é o engajamento. Ele se refere a um pensamento que o leva a uma atitude ativa e cria um vínculo com o trabalho que supõe uma responsabilidade pela existência do processo e evento.

Força de vontade

A força de vontade tem uma função fundamental. É a vontade, que pode se pensar como sendo reflexo do engajamento, colocada em ação. O engajamento estabelece um pensamento assertivo que para passar para a prática precisa gerar vontades. A força de vontade aparece em cada nova ação necessária para o trabalho do ator acontecer.

Perseverança

A perseverança seria o 4º princípio porque pode ser pensada como a força de vontade ao longo do tempo. É a capacidade de se manter engajado e colocar esse engajamento em prática sem esmorecer, apesar de todos os problemas e dificuldades que o tempo impõe.

Foco

O foco tem a função de direção. Ele garante que se o ator se preocupe com aquilo que deve se preocupar, seja em cena, em improvisação, em relação aos outros atores ou até questões administrativas. Por vezes, atores tem essa capacidade em cena e não fora dela ou vice-versa. Mas diz respeito de uma mesma capacidade colocada em instâncias distintas. Não adianta só ter vontade

sem foco. Ele potencializa a ação concentrando a energia onde ela deve ser colocada.

Estar inteiro

A integridade diz respeito ao quanto se consegue estar com todo o ser colocando a vontade em prol do que tem que ser feito. Se a força de vontade trata de uma vontade colocada em ação, aqui essa ação se concentra onde a ação precisa estar empenhada de acordo com o foco estabelecido. Difere do foco, no quesito corpo e espaço. O foco direciona no espaço (mesmo que virtual) e o estar inteiro coloca no corpo a vontade sem dissipar a energia.

Prontidão

Responder com presteza com a resposta que o momento pede. A prontidão é uma das características que dizem muito ao trabalho do ator, principalmente em improvisações, mas que também é uma qualidade fora de cena importante para o ator e, da mesma forma que acontece dentro da cena, deve ser trabalhado.

Percepção (de si, dos outros, do invisível e do oculto)

A percepção não diz respeito a uma qualidade racional exclusivamente. Perceber envolve os sentidos e muitas vezes não passa para o racional. Essa característica diz respeito a uma característica de sensibilização. Para se desenvolver, é necessário em geral da ajuda. Pois, normalmente é mais fácil outra pessoa que tem uma percepção mais aguçada apontar o que existe de particular em cada coisa que precisa ser percebida de maneira diferente.

Porosidade

A porosidade diz respeito a capacidade de se deixar afetar pelo meio e pelos outros. Para ela acontecer, de certa forma, é necessário que a pessoa tenha antes desenvolvido a percepção. Portanto, a porosidade seria um segundo paço após se desenvolver a percepção.

Abertura pra propostas

Esse aspecto é uma grande qualidade no teatro. Muitas vezes, a experiência na prática teatral aos poucos tira esse aspecto tão fundamental dos atores. Com ela, o ator se coloca em campos desconhecidos e precisa encontrar novas formas de lidar com as situações.

Maleabilidade

A maleabilidade tem uma relação com a abertura para propostas. Ela é a capacidade de se moldar a novas situações e não manter a ideia fixa em algo. O ponto que precisa ser equilibrado é com o foco. É preciso saber lidar com o foco e a maleabilidade para um não interferir no outro, mas, sim, se alimentarem.

Entrar no estado e no jogo

Esse fundamento é exclusivamente de dentro da cena ou da prática atoral. Ela pressupõe a junção de outros fundamentos já explicitados aqui. Entrar no estado e no jogo significa se deixar criar vínculo, se colocar inteiro e engajado prontamente com o foco na ação que precisa ser feita comprometido com aquele momento.

Atuar com verdade

O próximo fundamento é atuar com verdade. Ela não é vinculado a um verismo como uma atuação naturalista exige exclusivamente. Ela diz respeito a estar de verdade na cena. Poder-se-ia dizer que tem uma ligação intrínseca com entrar no estado e no jogo, porém tem uma diferença. Atuar com verdade tem mais a ver com a qualidade da resposta, enquanto o entrar no estado e no jogo teria mais relação com uma capacidade de envolvimento com a cena.

Rapidez para entrar no que a cena precisa

Esse fundamento diz respeito a velocidade de sair de uma qualidade cotidiana e entrar numa qualidade de cena respondendo ao que a cena necessita. Pode ser analisada não apenas pela velocidade em que o ator entra em cena, mas também a qualidade/profundidade de sua mudança. Essa mudança diz respeito a um outro nível de conectividade com o jogo, mudança na qualidade corporal, ritmo adequado do jogo, mudança na prontidão, etc.

Sensibilidade estética

Esse fundamento é um dos fundamentos que precisa ser trabalhado a partir da análise de obras artísticas estudos teóricos juntamente com a qualidade de percepção. A partir da comparação do que é estudado, visto e percebido, vai se adquirindo a sensibilidade de perceber o que faz sentido esteticamente e o que não faz.

Criatividade

A criatividade tem parte de sua qualidade oriunda da sensibilidade estética, mas não está totalmente vinculada a ela. Tanto que é possível se ter muitas ideias, mas serem de pouca qualidade estética. A criatividade é a capacidade de inventar, ter ideias sobre saídas, soluções, caminhos. Ela pode ser exercitada de várias formas. No teatro, conhecer os elementos constituintes e explorar as formas de responder a partir de cada um deles é uma maneira de desenvolver a mesma. A capacidade de criação também pode ser melhorada tendo contato com exemplos.

Porém é a partir de uma prática que ela se desenvolve e se mantêm.

Ela pode ser analisada pela quantidade de ideias que respondem a uma questão estética, qualidade das ideias, velocidade que surgem tais ideias, profundidade de tais ideias.

Estruturar cenas

Essa capacidade liga ao mesmo tempo a criatividade, a sensibilidade estética na prática do teatro. Ela é fundamental para os atores, porém é mais trabalhada entre diretores. Pode ser medida pela velocidade que se estrutura a cena, a qualidade da estrutura, detalhamento (seja nas contradições, na criação de unidade, na profundidade das construções, entre outros).

Capacidade de repetir as cenas

Esse é o último dos fundamentos e que muitos atores apresentam dificuldade. Aqui a capacidade de repetir as cenas está ligada a manter as energias, ritmos, impulsos, vínculos que a cena pede. Muitas vezes, atores improvisam uma cena que perde toda a vivacidade ao ser repetida ou formalizada. Pode ser medida pelo número de vezes que é necessário se repetir uma cena para retomar as qualidades da cena, ou pela capacidade de não perder as qualidades de cena após a criação, ou pela capacidade de não esquecer o que foi estruturado após longo tempo.

Vale notar que esses pontos mais do que serem vinculados a uma ideologia ou escolha estética, estão ligados a uma qualidade que interfere positivamente em qualquer processo criativo. Quando se fala, por exemplo, “atuar com verdade”, como foi dito, não tem a ver com o realismo, mas ser verdadeiro naquela verdade proposta por mais abstrato ou performativo possa ser a proposta.

Importante notar que para esse treinamento dos fundamentos envolve três interesses. O primeiro interesse desse treinamento é visto na maioria dos tópicos e diz respeito modo de ser nos ensaios, a uma postura ética. A outra grande busca desse tipo de treinamento dos fundamentos está pautada na busca por aguçar uma sensibilidade, percepção de mundo. A parte menos mencionada, mas também importante é melhorar capacidades ligadas com a criação, como, por exemplo, a repetição das cenas. Repetir as cenas pressupõe em manter as qualidades corporais, os ritmos, as relações.

Esses três interesses presentes no treinamento dos fundamentos (ética, sensível e criativa) aparecem nos 18 tópicos, mas nunca de forma pura, eles se interpenetram e se mesclam.

É preciso ter em mente que se o treinamento é um ato pedagógico relacionado a um modo de ser, pode se dizer que trabalhar esses fundamentos, para além de tornar o ator mais alinhado às necessidades do teatro, também o torna melhor ser humano.

Agora, o treinamento criativo tem outro objetivo. Ele responde a uma demanda da cena e por isso precisa estar vinculado a questões de estética do

teatro. Esse interesse numa estética direciona o ator a aprender um tipo de teatro. Esse momento criativo pode estar ligado a criação de uma peça ou simplesmente a uma preparação. Logo, ele é experienciado no momento de preparação desvinculado de uma criação e um de ensaios para uma peça.

Ocorre em geral que os treinamentos normalmente propostos misturam quesitos ligados ao que aqui se está chamando de treinamento dos fundamentos e a parte do treinamento criativo tanto da etapa ligada a ensaios como da outra que serve apenas de preparação. Da mesma forma, a não consciência dessas duas etapas marcadamente também faz com que fiquem de fora aspectos importantes.

Ao olhar, por exemplo, o sistema de Stanislavski pode-se perceber seu vínculo com o drama, olhando elementos como as tarefas, objetivos, linha contínua da ação, entre outros. Mas assim como seu sistema, outras metodologias também sugerem estéticas. Não à toa que grupos que seguem a antropologia teatral, por exemplo, muitas vezes caem em soluções cênicas tão próximas entre si, mesmo em lugares distintos. E isso acontece em outros casos, como com aqueles que seguem o trabalho de máscara do Lecoq, por exemplo.

Pode se subverter tais estéticas, e isso revela que ainda hoje tais práticas ainda têm sentido, mas ter a consciência do que da técnica vincula a uma estética já ajuda muito encontrar a própria estética.

Em relação a essa consciência vale uma reflexão. O aparecimento das primeiras técnicas de atuação surge num momento em que se moldava o conceito de modernidade. O conceito de modernidade surgiu moldado pela indústria. As lógicas positivista, cientificista, racionalista, aparecem claramente na maneira que se colocam as práticas ligadas ao ator. A partir desse ponto, pode-se pensar o oficio do ator como uma profissão que pode ser aprendida e que está ligada a uma ciência lógica. Porém, ao mesmo tempo em que se pensa racionalmente sobre os procedimentos do trabalho do ator, outro aspecto da indústria traz um ponto negativo para os atores. Isola-se seus procedimentos do resto do evento teatral, como se seu ofício fosse separado dos conhecimentos de direção, dramaturgia e artes em geral. Uma espécie de fordismo teatral. Os

atores sabem fazer, mas ao mesmo tempo, acabam ficando reféns dos diretores que seriam aqueles que utilizam os “produtos manufaturados” pela técnica do ator no contexto de construtor de algo que seria a peça. Claro que existem exceções de atores que saem dessa lógica, mas em geral, as escolas de teatro colocam o ator nesse lugar sem a visão geral sobre as etapas de produção. O paroxismo dessa formação fordista dos atores pode ser vista na formação para musicais da Broadway, em que os atores, em geral, tem uma ótima formação técnica, mas apenas respondem a demanda criativa de outros. A peça Chorus Line em que mostra de forma pasteurizada o “dilema” de atores/bailarinos que ficam à mercê de passarem em seleções mostra como é obtusa a visão das possibilidades dos atores e como eles ficam presos nessa etapa de produção que, sem as outras, não vale nada.

Por isso, a primeira mudança de paradigma da formação atoral diz respeito a compreensão de quais são os aspectos anteriores a técnica dos atores.

Vale um breve resumo do que foi dito até agora para avançarmos nesse pensamento.

Como foi dito anteriormente, ser ator depende de dois momentos, o primeiro que é a apresentação de algo cênico para alguém, o segundo diz respeito a sua preparação. O último momento é definidor de que tipo de ator se quer ser e depende da forma de produção, da relação que se quer com o público, do tipo de teatro que se quer, temos um recorte no tipo de ator que se quer ser. Sempre o tipo de teatro responde a alguma(s) das 4 lógicas do teatro: litúrgica, política, estética ou do entretenimento.

O momento anterior do trabalho do ator que diz respeito à preparação define outros aspectos no tipo de ator que se quer ser. Ele é composto por dois momentos distintos que podem ocorrer em conjunto. Um deles é o treinamento dos fundamentos e o treinamento criativo. Um deles trata das qualidades éticas, sensíveis e criativas; o outro é um momento ligado à estética. Esse segundo tipo de preparação criativa pode estar ligada à montagem de trabalhos cênicos ou não.

Tendo se compreendido isso, podemos avançar um pouco mais sobre a questão desse treinamento criativo. Quando se fala de técnica de atuação, se fala principalmente desse momento. Apesar de existirem técnicas que sugerem a criação de qualidades anteriores à cena, a maior parte das técnicas tem função de levantamento de matrizes cênicas (sejam para ser usadas em montagens ou apenas para exercitar o ator).

A busca por um sistema de atuação sempre responde a um pensamento do que é ser ator. E agora não estou falando de ter características ligadas a estética, entretenimento, política ou liturgia, mas de que forma que esse ator vê o estar preparado. Podemos pensar basicamente em três pensamentos que estão por trás da preparação do ator antes das questões estéticas.

O primeiro é um tipo é o que eu chamo de “Ator tábula rasa”. Esse pensamento de formação tenta fomentar um ator com uma base para fazer todos os tipos de papeis e peças. Não ter uma marca que o individualiza é o que é buscado. Essa lógica pressupõe um corpo e uma atuação que se molda ao que precisa. Aqui, o bom ator é aquele que mais consegue se adaptar às necessidades dos trabalhos que ele entra, independente do pensamento que está por trás da criação. Em geral, essa preparação falha no sentido de que sempre as técnicas se vinculam a uma estética, mas não tem essa compreensão de que os seus procedimentos respondem a uma estética. Claro que as técnicas podem ser subvertidas para outras técnicas, mas a subversão de tais materiais é uma técnica, e não é essa parte que é ensinado em geral para os atores.

O segundo tipo é o do “ator discípulo”. São os sistemas que tem consciência que direcionam para uma estética e é essa estética que define princípios geradores de práticas para a atuação. Muitas vezes são vinculados não a uma escola, mas a um “guru teatral”, um diretor que se coloca como mestre e seus discípulos atores aprendem suas técnicas que vão servir para sua estética. Grotowski ou Antunes Filho são exemplos de pessoas que lidam com esse tipo de preparação atoral. Por um lado, ela é boa por responder ao mesmo tempo a uma demanda clara e não vender uma ideia falsa como a do ator “tábula rasa”, porém, tais atores, em geral ainda ficam muito presos a aquela estética do guru e por vezes não conseguem se desvincular dessa relação.

O terceiro é o “ator gerente”. Aquele que mescla procedimentos de outras técnicas ou inventa procedimentos e seu foco está mais em uma estética/filosofia/questão política que gerencia os procedimentos. Os procedimentos ficam em segundo plano. Aqui os atores têm uma maior compreensão do que os move, e nesse sentido se colocam como protagonistas do evento teatral, mas, ao mesmo tempo, em geral, não chegam tão a fundo nas qualidades que os outros dois tipos de preparação chegam, por um motivo muito pragmático. É refazendo as práticas que se ganha qualidades, se a motivação vem de uma questão anterior (filosófica, política, estética) os procedimentos têm a tendência de apenas serem repetidos quando a peça ou obra necessita dessa preparação. Aqui a preparação, em geral, não é independente da criação. Nesse tipo de prática fica faltando a parte do treinamento criativo desvinculada da cena ou, muitas vezes, as escolhas de procedimentos desvinculados da cena são apenas aquecimentos que pouco são pensados no que realmente a cena precisa.

Portanto, qualquer que seja a formação do ator, ela vai direcionar primeiro para a lógica de um dos tipos de ator (aquele que se prepara para tudo, aquele que segue determinada estética ou aquele que forma um pensamento estético/filosófico/político e se vale de procedimentos de outras técnicas). Em seguida (e algumas vezes já ao mesmo tempo) vai se definindo se é um ator mais ligado a uma forma, a um tipo de ritual, a um pensamento político, ou ao entretenimento. Seriam essas as bases que definem a formação do ator atualmente. Não podemos dizer que existe uma que seja melhor que a outra. Porém, é exatamente aqui que se reflete sobre os aspectos que podem dar sentido a esse estudo.

Um dos problemas que aparecem nos processos de ensino e aprendizagem da atuação é que por um lado os exercícios desde o início ou já definem a estética ou já definem um posicionamento político do aluno em relação a suas escolhas artísticas. Claro que essas questões sempre estão postas com os procedimentos. Porém, se invertermos a origem dos procedimentos esse problema pode ser minimizado dando maior autonomia para o caminho formativo do ator.

Compreender como funciona essa pedagogia da atuação e quais preceitos teóricos fundamentam suas práticas possibilita buscar um outro tipo de processo de formação dos atores. Isso influencia diretamente no modo de se propor processos formativos e criativos no teatro.

Os caminhos possíveis para a formação a partir da compreensão da estética aparentemente são parecidos com os três já citados, porém, por partir da qualidade estética se diferenciam de maneira muito concreta. Elas já exigem do proponente um ponto de partida que acaba tendo uma necessidade de base – a capacidade de desenvolver procedimentos. Talvez essa seja a técnica de base para essa outra maneira de criar uma técnica.

A primeira modalidade de técnica se assemelha à técnica do ator tábula rasa. Aqui é preciso achar algo que exista em comum entre todos os eventos espetaculares e a partir deles agenciar os elementos estruturantes da cena. Aparentemente pode parecer que se está criando um tipo de técnica que entre na lógica do que chamamos de ator tábula rasa, mas existe uma diferença fundamental. As técnicas que se propõe a preparar os atores para todas as práticas tomam como ponto de partida não as estéticas. Em geral surgem de exercícios ou experimentações e determinada prática de algum artista e depois, pela compilação dessas práticas se chega a um método.

Outra modalidade técnica é a subversão da lógica do “ator discípulo”, porém tem uma diferença fundamental. Para compreendê-lo um exemplo se faz necessário para facilitar a percepção da diferença. Muitos atores são “seguidores” do treinamento de clown, porém a compreensão que se busca é pela lógica do palhaço, seus procedimentos são para encontrar a persona cômica daquele ator. Nessa subversão o ator discípulo compreenderia o riso e a comicidade, desenvolveria os procedimentos e estabeleceria pontes entre a teoria e a prática de modo que fosse possível estruturar esteticamente a cena e não apenas formar um amontoado de gags cômicas conectadas mas com pouca relevância dramatúrgica. Se passaria pela formação tradicional, mas com o embasamento estético necessário para direcionar as práticas de forma que possam criar pontes entre a qualidade psicofísica clownesca com o processo criativo.

A terceira modalidade técnica é bem próxima ao que aqui se chamou de “ator gerente”. A diferença é que, ao compreender as etapas do processo atoral e criativo, o diretor/proponente do processo estabelece bases de treinamento sólidas que melhorem a qualidade dos atores e torne o processo mais rico pela sensibilização dos atores para questões anteriores a cena.

A mudança desse paradigma da formação e de questões basilares da atuação significa mudar a maneira de olhar o trabalho de grandes mestres da atuação. Não se olha para os procedimentos técnicos como uma espécie de receita de bolo, mas compreende-se os procedimentos como bons exemplos de como alguém em um determinado contexto em um determinado tempo resolveu determinadas questões de atuação e como essas determinadas pessoas fizeram para criar certo tipo de matriz cênica. A partir daí, não se encara mais as técnicas como caminhos únicos pois cada um tem que encontrar a própria técnica. Esse seria o fim da grife das técnicas que utilizam-se das experiências teatrais para vender como mercadoria.

Referências

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e Seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1984.

BANU, Georges. **Ryszard Cieslak**: ator-símbolo dos anos 60. São Paulo: É Realizações, 2015.

BARBA, Eugênio. **A canoa de papel**. São Paulo: Ed. Hucitec. 1994.

BARBA, Eugênio. **Além das ilhas flutuantes**. São Paulo: Ed. Hucitec, 1991.

BARBA, Eugênio. **A terra de cinzas e diamantes**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BARBA, Eugênio. **Obras Escogidas**. La Habana: Ediciones Alarcos, 2003.

BARBA, Eugênio. **Teatro**: solidão, ofício, revolta. Brasília: Editora Dulcina, 2011.

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**. São Paulo: Ed. Hucitec, 1995.

BOLESLAVSKI, Richard. **A arte do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CHEKHOV, Michael. **Para o ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

COLLA, Ana Cristina. **Caminhante, não há caminhos**. Só rastros. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2013.

COPEAU, Jacques. **Apelos**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COPEAU, Jacques. **Il luogo del teatro**: antologia degli scritti a cura di Maria Inês. Aliverti. La Casa Usher, Florença, 1988.

CRAIG, Gordon. **O ator e a supermarionete**. Revista Sala Preta, vol. 12, n. 2, 2012.

CRUCIANI, Fabrizio. **Registi Pedagoghi e Comunitá Teatrali nel Novecento (e scriti inéditi)**. Roma: Editori & Associati, 1995.

CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clélia (org). **Civiltà teatrale nel XX secolo**. Bologna: Il Mulino, 1986.

DAL FORNO, Adriana. **A organicidade do ator**. Dissertação de mestrado. Campinas: IA – Unicamp, 2002.

DECROUX, Ettiene. **Paroles sur le mime**. Paris: Gallimard, 1963.

DELSARTE, François. **Das fontes da Arte**. Florianópolis: Revista Urdimento, no. 19, novembro 2012.

DIDEROT, Denis. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

EINES, Jorge. **Alegato a favor del actor**: la imaginación es el cuerpo. Barcelona: Editorial Gedisa, 2007.

FÉRAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine**. São Paulo: Editora Sesc; Senac, 2010.

FLASZEN, Ludwik. **Grotowski & Companhia**: origens e legado. São Paulo: É Realizações, 2015.

FLASZEN, Ludowik; POLLASTRELLI, Carla (cur). **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva/ Edições Sesc SP, 2007.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: Editora Senac, 1998.

GORCHAKOV, Nikolai. **Las leciones de "regisseur" de Stanislávski**. Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos, 1956.

GORCHAKOV, Nikolai. **Vajtangov**: lecciones de regisseur, 2ª ed. Buenos Aires: Domingo Cortizo, 1987.

GROTOWSKI. Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1987.

GUINSBURG, J. **Stanislavski, Meierhold & Cia**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.

GUINSBURG, J. **Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1985.

JOUVET, Louis. **O comediante desencarnado**: reflexões de um ator itinerante. São Paulo: É Realizações, 2014.

KUSNET, Eugênio. **Ator e método**. Rio de Janeiro, Funarte, 1997.

LECOQ, Jacques. **The moving Body**. London: Methuen, 2002.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético**: uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Ed. Senac/Ed. Sesc, 2010.

LEABARTH, Thomas. **Modern and post-modern mime**. London: Macmillan Education, 1989.

MARINIS, Marco de. **En busca del actor y del espectador**: Comprender el teatro II. Buenos Aires: Galerna, 2005.

MOTA LIMA, Tatiana. **Palavras praticadas**: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MOLLICA, Fabio (org). **Il teatro possibile**: Stanislavskij e il primo studio del teatro d'arte di Mosca. Firenze: La Cada Usher, 1989.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo, Perspectiva, 1999.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, Patrice. **A cena em ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PROTICH, Ana. **A arte do ator entre os séculos XVI E XVIII**: da commedia dell'arte ao paradoxo sobre o comediante. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

RENGEL, Lenira Peral. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2005.

ROUBINE, Jean Jacques. **A arte do ator**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

ROUBINE, Jean Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2003.

ROUBINE, Jean Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1982.

ROUBINE, Jean Jacques. **Stanislavski**: dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé. Roma: Laterza, 2003.

ROUBINE, Jean Jacques. **Teatro e boxe**: "l'atleta del cuore" nella scena del novecento. Bologna, Il Mulino, 1994.

SANCHEZ, José A. **Dramaturgias de la imagen**. Cuenca: Serviço de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1989.

SCANDOLARA, Camilo. **Os estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral do século XX**. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 2006.

SILVA, Carlos Alberto. **Vozes, música, ação**: Dalcroze em cena: conexões entre rítmica e encenação. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

SLOWIAK, James; CUESTA, Jairo. **Jerzy Grotowski**. São Paulo: É Realizações, 2013.

STANISLAVSKI, Konstantin. **Lezioni al Teatro Bol'soj**. Firenze: La Casa Usher, 1989.

STANISLAVSKI, Konstantin. **El trabajo del actor sobre su papel**. Buenos Aires: Quetzal, 1977.

STANISLAVSKI, Konstantin. **Minha Vida na Arte**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1989.

STANISLAVSKI, Konstantin. **El Trabajo del actor sobre si mismo**: en lo processo creador de las vivencias. Buenos Aires: Quetzal, 1980.

TOPORKOV, Vasily Osipovich. **Stanislavsky Dirige**. Buenos Aires: Companía General Fabril, 1961.

VAKHTÂNGOV, Evguiêni. **Il sistema e léccezione**: taccuini, lettere, diari. Pisa: Edizioni ETS, 2005.

ZARRILLI, Phillip B. **Acting (re)considered**: theories and practices. London: Routledge, 1995.