

OS DESAFIOS DA ARTE DO ATOR

MARTA ISAACSSON

Profª Adjunta do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutora pelo Institut d'Etudes Théâtrales – Sorbonne – Paris III.

RESUMO:

Em *Desafios da Arte do Ator*, busca-se reconhecer os aspectos históricos que conduziram o ator contemporâneo à valorização do treinamento de diferentes técnicas corporais e do processo de criação pela abordagem física. Partindo dos pensamentos de Stanislavski, Artaud e Grotowski discute-se as relações entre poder criador, unidade psicofísica e organicidade da ação física.

ABSTRACT:

In *Desafios da Arte do Ator* we searche to recognize the historical aspects that had lead the contemporary actor to increase the value of the training of different corporal techniques and the process of creation of Stanislavski, Artaud and Grotowski we argue the relations among the creative power, psycholophysical unit and the organic aspects of the physical action.

PALAVRAS-CHAVE:

Ator
Processo de Criação
Ação Física

KEY WORDS

Actor
Creation process
Physical action

A arte do ator, particularmente os princípios que norteiam a composição da sua dramaturgia, vem sendo alvo de meu estudo há alguns anos. Escrevo aqui então, no propósito de compartilhar algumas reflexões, buscando compreender historicamente os aspectos que conduziram o ator contemporâneo a um recrudescente interesse pelo treinamento de diferentes técnicas corporais e ao direcionamento do processo de composição cênica pelo exercício físico.

É preciso começar lembrando que o trabalho do ator define-se primeiro como ato de comunicação, pois o ator é, antes de tudo, o produtor de um discurso, construído através de um sistema complexo de signos de natureza gestual, fonética e lingüística. Mas se o ator, para comunicar, tem por tarefa básica compor signos (se transformar em signo), é bem verdade que sua comunicação guarda algo não semântico. Na realidade, quando observa-se a presença física do ator sobre o palco, percebe-se que o corpo em cena revela, além da dimensão expressiva, uma dimensão orgânica (hoje denominada por alguns pesquisadores, de pré-expressiva). Ou seja, enquanto no plano expressivo o corpo do ator é lisível (ele escreve), e nesta perspectiva compreende-se o que ele faz, no plano pré-expressivo o corpo do ator é plausível (ele vive), e nesta perspectiva ele se faz presente ao olhar do espectador. Estas duas dimensões da presença do ator encontram-se, entretanto, imbricadas no tempo, tanto na experiência do ator quanto na percepção do espectador.

A História revela que os primeiros estudos ocidentais referentes ao trabalho do ator, surgidos particularmente na França, Itália e Alemanha, aportam uma divergência de idéias que opõem: **Sentir** os sentimentos que comunica ou **Representar** os sintomas dos sentimentos que comunica.

Reconhece-se então, de um lado, aqueles que pensam a arte do ator fundamentalmente do ponto de vista pré-expressivo, associando a eficácia da presença cênica à autenticidade emocional. Assim, Luigi Riccoboni em *A Arte de Representar* (1728) e Rémond de Sainte-Albine em *O Comediante* (1747) reúnem-se na crítica ao maneirismo dos atores do século XVIII em favor de um estilo **moderno** fundado na sutileza do sentimento. Alguns anos depois, Claude-Joseph Dorat em *Tratado sobre a Declamação Teatral* (1771), alia-se a Riccoboni e Sainte-Albine, afirmando a exemplaridade do estilo de interpretação das atrizes *Mlle Le Couvrer* e *Mlle Dumesnil*, pela qualidade dos sentimentos e paixões vivenciados.

Por outro lado, a perfeição estética e precisão da forma expressiva do trabalho do ator passam a ser questão principal de muitos estudos. Antonio Morroschesi, diretor de uma escola privada de Arte Dramática de Florença, publica, por exemplo, obra intitulada *Declamação e Arte Teatral* (1833), onde dedica grande parte à classificação dos gestos, desprestigiando toda preocupação com a verossimilhança emocional, em favor do belo. Na continuidade deste pensamento, o ator e diretor da Escola de Teatro de Milão, A. Morelli, escreve *Dicionário de Gestos*,

onde descreve posturas associadas a determinadas emoções, convencido de que o gesto não deve vir da alma nem da observação, mas de uma escolha dentro de um código. A relevância da precisão formal sobre a manifestação emocional ganha força ainda maior no texto do filósofo francês Denis¹ Diderot (1713-1784): *é a extrema sensibilidade que faz os atores medíocres; é a sensibilidade medíocre que faz a multidão dos maus atores; é a falta absoluta de sensibilidade que prepara os atores sublimes.*¹

Importante observar que a oposição entre as teses Sentir e Representar, evidencia, entretanto, em ambos os lados uma mesma concepção que dissocia as dimensões pré-expressiva e expressiva da presença cênica do ator. Nos dois casos, o homem, neste caso específico o ator, aparece como um ser seccionado em duas partes: corpo e alma.

Articulação sentimento e forma

Na evolução do pensamento da arte do ator, a oposição entre o **Sentir ou Representar**, se aprofunda dando lugar pouco a pouco à nova questão. É inspirado no trabalho do ator alemão Konrad Ekhoﬀ (1720-1778) que Gotthold Ephraim² Lessing, em *Dramaturgia de Hamburgo* (1767-1768) propõe reunir paixão e precisão formal, defendendo a idéia de que, graças à interação entre corpo e alma, o ator poderá experimentar o sentimento que originalmente simula através do gesto e mímica correta. Lessing não desenvolve sua idéia, mas esta se encontra retomada mais tarde na base do estudo de Johann Jakob³ Engel *Idéias sobre o Gesto e Ação Teatral* (1785-86), considerado como

o primeiro método de interpretação teatral do Ocidente, na qual o autor faz uma classificação dos sentimentos em signos gestuais (posturas corporais), defendendo que a realização precisa das posturas permitirá ao ator aceder determinados estados de alma.

Assim, a discussão entre **Sentir ou Representar** se altera, cedendo lugar ao desafio da articulação entre sentimento e forma e a conseqüente questão do direcionamento do processo que promova esta articulação: o que deverá vir antes? o sistema muscular ou o sistema emocional? o pré-expressivo ou o expressivo? É preciso sentir para agir ou agir para sentir?

Do sentir ao agir, a investigação mais importante certamente é a **Psicotécnica**, desenvolvida entre 1906 e 1918 pelo diretor russo C. Stanislavski (1863-1938), que aporta uma série de procedimentos metodológicos fundados no exercício da imaginação, de modo a favorecer a emergência dos sentimentos, graças aos quais deverá surgir, em um corpo devidamente preparado, uma composição física, ações lógicas e coerentes com as circunstâncias dadas da situação dramática.

Do agir ao sentir, pode-se lembrar a **Biomecânica** de V. Meyerhold (1874-1942) cujos exercícios, visando promover o domínio da organização do movimento, a competência do ator de impor a seu corpo uma forma precisa e rigorosa, mostra-se também como método de criação cênica. Assim como Lessing e Engel, Meyerhold insiste que a forma não se encerra nela mesma, pois graças ao que chama de princípio de **excitabilidade**, a execução do gesto, com o rigor indispensável à precisão, provoca naturalmente a emergência do sentimento correspondente.²

Meyerhold, na realidade, inspira-se na tese do psicólogo William James, cujo exemplo mais famoso é aquele do urso: eu vejo o urso, eu corro e depois sinto medo. Isto significa que a emoção passa aqui a ser definida como a percepção das mudanças fisiológicas provocadas pelo estímulo. Ou seja, a emoção deixa de ser a causa da ação física, mas seu efeito.³

Observa-se que a passagem da discussão **Sentir ou Representar** à discussão **Do Sentir ao Agir** ou **Do Agir ao Sentir** evidencia uma evolução na compreensão do ser humano: ainda que corpo e alma estejam caracterizados como aspectos distintos, atribui-se agora ao corpo e à alma um poder de influência mútua.

Poder criador e unidade psicofísica

O início do Século XX constitui momento definitivo para o avanço do pensar o trabalho do ator, ao entendê-lo como atividade de criação e não mais de simples representação e mediação. Para o ator, o tempo da encenação torna-se tempo de criação e não de repetição.

Conseqüentemente, o processo de ascensão ao poder criador se impõe como importante desafio da arte do ator. Muitas experiências se desenvolvem, alinhando-se em grande parte sob o mesmo princípio: o encontro da harmonia entre as estruturas psíquicas, vitais e físicas do ator. Observa-se que ao desafio do **poder criador**, os homens de teatro encontram resposta na circulação livre e equilibrada da energia no organismo do ator, circulação esta somente atingida pela reconquista da unidade psicofísica, ou seja, pela

transcendência de toda ruptura entre corpo e alma.

Ascender ao **poder criador** significa reconquistar a unidade psicofísica perdida, segundo Stanislavski, pelo ator na cena, uma vez que a situação de estar sob o olhar do público conduz o indivíduo a um grande estado de tensão que desarmoniza todo seu organismo vivo. Reconquistar a unidade psicofísica perdida não somente pelo ator em cena, afirma porém o diretor polonês Jerzy Grotowski (1933-1998), mas pelo homem da sociedade moderna, já que para ele a civilização moderna conduziu o indivíduo a um **caos biológico**, onde desejando esconder suas verdadeiras motivações pessoais por medo do julgamento do outro, divide-se artificialmente em **corpo e alma** e, conseqüentemente, adota um comportamento estereotipado. Desta maneira, **ato criador** dentro da terminologia de Grotowski torna-se sinônimo de **ato total**, ou seja, integração das reações carnis e psíquicas.

Se a ascensão ao poder criador pressupõe a transcendência da ruptura corpo-alma, interessante observar que é o corpo que se torna, na realidade, lugar da fusão das até então tidas oposições: alma e corpo. Isto porque se passa a atrelar à alma uma qualidade material inscrita justamente nas malhas do corpo. É neste sentido que Antonin Artaud (1896-1948) define o ator como **atleta afetivo**, sujeito que conhece seu corpo como um acupunturista, pois as paixões não são simples abstrações mas possuem uma correspondência física. Na verdade, na intersecção da musculatura e da afetividade, Artaud localiza o sopro, cujo jogo de expansão e contração ditam a vida orgânica, a afetiva e a espiritual do ho-

mem, de forma que pode haver concretamente a reversibilidade do corpo e da alma.⁴

Ainda dentro da mesma perspectiva, onde a alma guarda uma materialidade localizada no corpo, encontram-se as experiências de Michael Checkov, alicerçadas na possibilidade de localizar no corpo centros motores diretamente associados a traços psicológicos. Assim, ao concentrar-se sobre centros corporais imaginários, o ator verá emergir em si um estado de ânimo particular (sentimento). Estes centros, ainda que definidos como imaginários, localizam-se sempre em pontos precisos do corpo e mais, definem-se por propriedades materiais:

coloque um centro imaginário bastante largo e quente na região do estômago e você experimentará um sentimento agradável de contentamento: coloque um pequeno centro duro na extremidade do nariz e você se tornará curioso, indiscreto, metido; coloque um centro grande, pesado, disforme e mole nas costas e você se tornará uma espécie de bufão, medroso, patife.⁵

* No momento em que, ao pensamento dualista, onde se compreendia o homem como um ser dividido em corpo e alma, se substitui o entendimento de que as energias física, biológica e psíquica circulam de forma integrada garantindo ao homem uma unidade de mente, corpo e alma, altera-se a concepção teatral de autenticidade. A reação autêntica deixa de ser entendida no limite da experiência emocional real para se definir de forma mais complexa, como reação orgânica. Mais exatamente, a autenti-

cidade aparece como sinônimo de organicidade.

E o que é a organicidade? Grotowski lembra:

A organicidade é uma palavra de Stanislavski. E o que é a organicidade? É viver de acordo com as leis naturais, mas isto em um nível primário. Nosso corpo é um animal, não podemos esquecer isso. Eu não digo que somos animais, digo: nosso corpo é um animal. A organicidade está ligada ao aspecto criança. A criança é quase sempre orgânica. A organicidade é algo que se tem mais quando se é jovem e menos quando se envelhece. É evidentemente possível de prolongar a vida da organicidade lutando contra os hábitos apreendidos, contra o treinamento da vida quotidiana, quebrando, eliminando os clichês do comportamento e, antes da reação complexa, retornando à reação primária.⁶

O conceito de organicidade se vê seguramente definido pelo parâmetro dos comportamentos da criança e do animal (muitas vezes o do gato), remetendo então a organicidade à realização de algo previamente não elaborado, à emergência natural de uma corrente de impulsos biológicos que se encontra, em princípio, bloqueada no homem adulto. Mas por que razão bloqueada? Percebe-se em várias experiências teatrais sobre a arte do ator, o pressuposto de que a emergência dos impulsos biológicos é inibida pelo controle da mente. Dentro deste entendimento, o homem só se expressa de forma orgânica na medida em que aprende a tornar seu mental passivo ao controle do corpo. Em outras palavras,

• existe manifestação orgânica quando a mente passiva abre espaço ao corpo para ser ativo.

Neste sentido, firmou-se a importância da composição da dramaturgia do ator pela via da abordagem corporal, através da construção do que muito se ouve atualmente chamar de **partitura de ações físicas**. Todavia, as implicações de todo este processo só podem ser compreendidas diante do entendimento claro do que aqui esteja sendo tratado por **ação física**, pelo menos por aqueles que estão na origem desta pesquisa, ou seja, Stanislavski e Grotowski.*

Há alguns anos, o diretor teatral russo, Anatoli Vassiliev⁷ apontava o equívoco de alguns diretores, sob o pretexto de estarem trabalhando o Método das Ações Físicas de Stanislavski, fazerem os atores repetir inúmeras vezes uma ação física simples, como carimbar papéis, como se tal ação de caráter puramente pragmático pudesse conduzir o ator à composição do papel de um Contínuo. Vassiliev denunciava assim o entendimento impreciso dos estudos de Stanislavski sobre as ações físicas, frisando que o êxito do trabalho da ação física encontra-se justamente na transposição de uma atividade ou movimento em ação física dramática, através do encontro de associações pessoais.

No mesmo sentido, Grotowski⁸ lembrava a atuação de Vasily Toporkov⁹ em **Os Frutos de Instrução** de Tolstoi, onde o ator interpretava o personagem de um professor interessado em parapsicologia que, em visita à casa de amigos, sustenta um longo monólogo discursivo visando convencer os demais de suas teses. Grotowski salientava que, apesar de longa e discursiva sua fala, o ator conseguira apreender magistralmente o interesse do público, gra-

ças à manipulação de pequenos objetos cotidianos (uma caneta, um óculos, um cigarro). Isto porque, explicava o diretor polonês, cada manipulação não era simples atividade, mas uma verdadeira ação física, consistia uma luta pela atenção dos auditores, uma busca em conquistar seus opositores. O tomar um gole de água, não era um simples tomar um gole de água. O caráter pragmático da ação estava suplantado, pelo fato deste tomar água ser uma tentativa de encontrar argumentos mais contundentes para convencer seus auditores. O acender o cigarro consistia estratégia de ganhar tempo para identificar os auditores resistentes às suas idéias, para então retomar o discurso dirigindo-se a eles.

Compreende-se então que o ator havia composto pelas ações físicas uma partitura de batalha e não uma partitura de atividades de caráter puramente pragmático. Este exemplo permite concluir que toda atividade física guarda um objetivo pragmático e sua transformação em ação física subentende a associação a uma intenção relacionada à situação particular. Do mesmo modo, o movimento ou o gesto: uma caminhada no espaço não é necessariamente uma ação, mas um movimento. Contudo, uma caminhada em direção a alguém com intuito de ameaçá-lo torna-se uma ação física. O ajeitar o cabelo constitui um gesto, todavia, este mesmo gesto, no intuito de disfarçar determinado constrangimento, torna-se uma ação. Cabe ressaltar que não só as manifestações corporais podem constituir ações físicas mas também as manifestações verbais. Falar torna-se uma ação física, assim como um movimento ou um gesto, uma vez que esteja associada a uma intenção precisa. Através de uma manifestação verbal, o

indivíduo pode provocar reações no interlocutor graças às idéias e às imagens que esta ação transmite ao outro. A prova da eficácia da ação verbal surge justamente na reação do parceiro.

• Deste modo, pode-se dizer que a ação física está sempre associada à existência de uma intenção para a qual o desenvolvimento das forças elementares do corpo está direcionado. Cumpre alertar que ter a ação associada a uma intenção não significa simples reconhecimento intelectual do objetivo do personagem em função de determinadas circunstâncias dadas. Realizar uma ação com intenção significa mais do que engajamento mental do indivíduo, mas o aparecimento no seu corpo (físico e psíquico) de um nível de tensão. A intenção precisa constituir uma mobilização de todas as energias físicas, biológicas e psíquicas do ator, porque quando se tenciona fazer qualquer coisa, uma tensão precisa dirigida para fora se instaura no corpo. Apropriar-se de um objetivo, significa então para o ator não somente pensar **eu quero tal coisa**, mas encontrar em seu organismo o nível de tensão correspondente. Intenção é tensão, ou seja o acúmulo da energia necessária a ser despendida na realização da ação.

E de onde nasce intenção / tensão? É lembrando a importância creditada por Stanislavski à **comúnhão**¹⁰ cênica que Grotowski defende só haver emergência de intenção em situação de **contato**, pois a ação física está necessariamente associada ao fato de reagir aos outros ou a uma situação particular. Deste modo, antes mesmo de ser uma ação, a **ação física** tem uma qualidade de **reação**. Diante da arma do outro, eu realizo

a ação de me esconder a fim de me proteger. Diante da dúvida de meu interlocutor, eu realizo a ação de me aproximar com o intuito de convencê-lo. A ação física aparece sempre como reação aos outros, constituindo-se em uma ação sobre estes mesmos outros. Define-se, em última análise, como uma intervenção, como mecanismo através do qual os parceiros estabelecem suas relações, isto é, se influenciam mutuamente. É através das ações que os indivíduos mantêm suas relações pessoais, se aliam ou se disputam. Neste sentido, Grotowski associa a ação física ao binômio **dar-receber**.*

A compreensão de que na origem da ação física orgânica figura sempre um momento de contato, permite avançar a importância do resgate diário do contato para a renovação da organicidade da ação realizada. Quando o ator não reconstitui a situação de contato, ele se acomoda na repetição da forma, na imagem exterior do comportamento ou dos sintomas observáveis, esquecendo que cada ação constitui um golpe dentro da luta travada em cena. Cada ação deve permanecer sendo uma tentativa de atacar ou se defender. A expressão mecânica ocorre no momento em que a transformação da energia do ator está dissociada da energia do mundo exterior. A ação precisa guardar sua característica performativa, sua característica ativa. E para tal é preciso sempre renovar o contato, reconstituir o processo experimentado pelo corpo.

• Cabe destacar que Stanislavski e Grotowski são unânimes em sustentar não só que a ação física parte de uma intenção/tensão, mas também que sua realização constitui a manifestação de uma corrente de impulsos biológicos originados no interior do corpo

em direção ao exterior. Mais precisamente, toda ação física começa por impulsos subjetivos no corpo cuja presença constitui o sintoma mesmo da ação orgânica. Mas o que é a impulsão? Ao falar de impulsão, Grotowski alerta para a dificuldade de identificar a impulsão pois se trata de uma reação que ocorre no interior do corpo tornando-se visível somente quando já transformada em ação. Stanislávski define a impulsão como um élan interior, enquanto Grotowski fala de energia que atravessa os diferentes corredores do corpo (sendo o último o aparelho vocal). A voz constitui, segundo Grotowski, a última manifestação da impulsão que não encontrando mais nenhum corredor a percorrer no interior do corpo acaba se projetando no espaço.

Apesar da dificuldade de identificar a impulsão, é interessante observar que Stanislávski e Grotowski se reúnem na indicação ao ator de que exercite as impulsões internas às ações de sua partitura, concentrando-se sobre a imagem-estímulo da ação sem chegar a realizar efetivamente a ação. Não se efetivando, no espaço, a ação física permanece **em impulsão** no corpo do ator, impondo a estas algumas transformações periféricas como contrações faciais ou alteração da velocidade do deslocamento do globo ocular.

Na medida em que a reação orgânica define-se pela não fragmentação das diferentes energias do homem, pode-se concluir que a impulsão reúne nela mesma a impossibilidade de separar o mental, o psíquico e o físico, ela é a energia psíquica-mental-física. A impulsão é a energia que nasce da tensão e se transforma em ação.*

Como em outras áreas do conhecimento humano, a evolução do pensamento sobre

a arte do ator definiu-se muitas vezes como processo de contraposições. Assim, houve épocas em que o trabalho do ator esteve fundado na exploração da musicalidade do texto, houve épocas, no entanto, em que o trabalho do ator se definia pelo abandono da musicalidade em favor da expressividade do conteúdo textual; houve épocas em que o ator devia sentir profundamente os sentimentos que comunicava, houve épocas, portanto, em que se suspeitou da presença do sentimento.

* A compreensão, segundo a qual a autenticidade da presença cênica corresponde à manifestação de reações orgânicas, qualificadas pela não fragmentação das energias física, biológica e psíquica, conduziu o teatro nos últimos tempos a privilegiar, no processo de composição da dramaturgia do ator, a abordagem pela tarefa física. Conseqüentemente, observa-se um recrudescimento do interesse dos atores pela prática de diferentes técnicas corporais, motivados algumas vezes por equivocado entendimento de que a eficácia da presença cênica está atrelada particularmente na perfeição formal da realização da ação no tempo e espaço. As experiências que conduziram a afirmação da importância da ação física, entretanto, apontam para o treinamento físico, acima de tudo, como meio de favorecer a confiança do ator em seu corpo, de forma a permitir a liberação de um fluxo de impulsos autênticos suscitados por imagens livremente associadas a movimentos corporais. Isto porque, a realização da tarefa física jamais se encerra nela mesma, mas muito pelo contrário, constitui somente o início de um processo muito profundo, onde se pretende ao final que **a precisão da forma e o fluxo da vida** estejam em equilíbrio.*

