

A arte do ator: princípios comuns para metodologias diversas

Sergio Andrés Lulkin¹

Convidado a participar de mesa redonda com o tema “O ator e seu método”², dediquei-me a recompor uma trajetória artística buscando, entre meus procedimentos recorrentes, princípios que julgo importante reiterar. O público composto de jovens iniciantes na arte teatral teria a oportunidade, naquele evento, de conhecer diferentes artistas e suas perspectivas no que concernia à formação, a sistemática de trabalho e a importância de uma disciplina para uma carreira artística. Dessa gama de apresentações constatamos que o trabalho coletivo, o investimento em práticas sistematizadas e o aperfeiçoamento intelectual associado às práticas, constituíam uma sólida experiência para as mais diversas escolas e tradições que ali se encontravam.

De minha fala, destacando a experiência de mais de vinte anos de trabalho em grupo³, registrei pontos “fixos” (mas não rígidos!), que norteavam uma busca incessante de qualificação do trabalho individual, afirmados na habilidade do improviso e valendo-se dessa condição para os desafios da cena. Creio que exista um currículo particular do ator, uma trajetória pessoal, com acasos e encontros inesperados, diante da presença de mestres que marcam de forma determinante um pensamento e uma atitude, ou autodidatas, ou com a formação em Universidades, Conservatórios e ateliês privados. Esse caminho eu nomearia como uma *biografia de formação*. No entanto, aqui não se trata de uma apologia das práticas que me cativam, pois cada artista faz suas escolhas e devem existir atores e atrizes altamente qualificados que não seguem nenhuma sistemática de trabalho, como as que serão indicadas a seguir. O que destaco, portanto, não são as singularidades, mas alguns *princípios comuns* que servem à formação de

atores habilitados pela improvisação e para ela, constituindo uma breve gramática para designar estados psicofísicos favoráveis à criação em cena.

Como companhia teórica escolhi Jacques Copeau (França, 1879-1949), um dos grandes mestres do teatro no século XX, e que manteve registros diversos de suas reflexões, anotações sobre procedimentos didáticos e princípios éticos e estéticos fundamentais para a sua produção cênica. Os princípios sugerem uma sistemática de trabalho que permite ao ator uma disciplina orientada por si mesmo, um cuidado sobre a sua própria artesanaria. A eficácia desses princípios se manifesta em processos de criação; no entanto, a sua manutenção independe de uma obra a ser ensaiada ou apresentada e se mantém como uma inquietação que se torna cotidiana, crônica. Nas palavras de Copeau, que não se considerava nem um sociólogo e nem um moralista autorizado a pregar novas disciplinas como uma salvação, a fonte primeira dessa inquietação e atitude em direção à arte dramática é a *indignação* e a busca por uma formação humana, ética, responsável e coerente com seus propósitos. Copeau, desejando estruturar uma pedagogia para seus jovens atores, nos primórdios do século XX, nos oferece um currículo sedutor: preparar o ator através da “ginástica, da prática de esportes, da acrobacia, da dança, da improvisação, do canto, do conhecimento de um ou vários instrumentos, leituras em voz alta, dicção, cultura geral e teatral, e do cultivo da sensibilidade” (COPEAU, 2002, p. 28).

Inspirado nas *notas soltas* de Copeau - segundo a pesquisadora Blanca Baltés, “uma produção dispersa em milhares de páginas de diários, artigos, folhetos, apontamentos para conferências, literatura epistolar” (COPEAU, 2002, p. 63) -, lanço

algumas proposições para o diálogo e nomeio três princípios fundamentais para o *método* de trabalho do ator:

1. A surpresa – *ser-em-mímesis*
2. A urgência – *ser-em- poiésis*
3. A emergência – *ser-em-poética*

1. O ser em mímesis

A surpresa, que não é susto, é sobre o ato de apreender, no próprio ato de apreender, em cena, o que se passa e como damos forma a essa apreensão. Esse termo solicita ao ator um *ser-em-mímesis*, através da curiosidade, qualificando uma escuta - observador atento, criterioso e seletivo. O ser em mímesis plasma, corporalmente, a observação da natureza, das emoções e relações humanas, dos contratos sociais e dos paradoxos do mundo contemporâneo. Trabalhar a escuta, auscultar todos os sinais que organizam a vida: momento de trabalhar as habilidades, seguindo a relação disposta por Copeau, e que se evidencia pela busca das mais variadas linguagens que possibilita a criação em cena. Segundo mestre francês, o desenvolvimento das habilidades corporais deveria ser acompanhado por um crescimento interior do ator e essa atitude tinha como substrato um conceito atribuído ao filósofo Henry Bergson, o “impulso vital”, no qual o intuitivo precederia o racional, nutrido pelos exercícios com máscaras, pela música e pela dança. Para tanto, o início do trabalho se dava pela supressão da palavra e pela criação de novas formas de expressão silenciosa (COPEAU, 2002). Diz o mestre:

A atmosfera do drama é o *silêncio*. [...] o drama começa com o silêncio, de igual modo que termina com ele. [...] Ao princípio, ainda não se havia *dito* nada. Ao final *já não havia nada mais a dizer*. [...] Nada conclui com a palavra. (COPEAU, 2002, p. 141. Nota de 1913, tradução do autor).

O ator improvisador se deixa surpreender – momento de atenção e silêncio - e, de seu estado de “não saber previamente”, mobiliza-se em direção à expressão dramática sem subjugar-se à justificação discursiva. Há um relato de Copeau, em 1931, no qual, ao selecionar a turma de jovens aspirantes para a sua companhia, fala da intuição ativa que busca, no lugar de um *saber fazer* ou as aparências do talento, uma “escuta ao fundo natural de cada um, a qualidade de um sorriso, um gesto surpreendido fora da cena, uma palavra talvez ditada pelo coração” (COPEAU, 2002, p. 99). A surpresa é o desafio do ator improvisador: capturar as variáveis do instante, a luz, a sonoridade, os fluxos de um movimento, os conflitos oferecidos pela ação, a engenhosidade, a imaginação em pleno exercício, a economia e precisão do gesto até chegar, posteriormente, à palavra justa.

2. O ser em poiésis

A urgência, que não é pressa, e que também busca safar-se, se manifesta por um objetivo, o estado de mobilização, a intenção, a expressão de uma vontade, um desejo, algo por ser resolvido, uma decisão. É o *ser-em-poiésis*, aquele que realiza, que fabrica, que engendra, que aprimora a sua mimesis, buscando a qualificação do que faz. É momento da técnica, de burilar o exercício, de aperfeiçoá-lo. Na Espanha⁴, escutei diversas vezes esse termo, do qual me aproprio agora: “no hay urgência”, dizia o professor aos atores que entravam em cena sem propósito, ‘en blanco’, sem algum estado expressivo, que desse margem ao desenvolvimento da ação dramática. Portanto, a urgência colabora para estabelecer tensões na cena e ajuda a criar a hierarquia que permite o jogo de balanços do poder. Keith Johnstone (2003) dá exemplos claros desse jogo improvisacional, numa sala de espera de um consultório: cada paciente tem uma

boa razão para estar ali, porém as disputas aparecem quando alguém se sente “mais enfermo” do que o outro; o doente especial ganha um cúmplice, a favor de seu estado, e o cúmplice se coloca um pouco abaixo do "mais enfermo", concordando que seu estado não é tão grave. E assim vai se compondo o balanço do jogo, com receitas caseiras, solidariedades ante a desgraça de um terceiro enfermo, orgulhoso de seu estado clínico há muito mais tempo que os demais...

Quando o ator está em composição de um personagem ou tipo e dedica seu trabalho a uma criação específica, essa etapa, sustentada pela urgência, eu denomino de “antena – estado de recepção e emissão de sinais”, momentos de estabelecer o código, seleção de simbologias e atitudes, guiadas pela razão e pela intuição, nos quais os objetos e fontes vêm em nossa direção. É o instante de um gesto singular que toca algo e se conecta de forma justa com o que estamos buscando. Eventualmente é um livro, que se abre na página onde a frase poética se encaixa, ou a exposição de artes visuais que fornece uma imagem, uma impressão, ou o filme/dvd, ou o clipe de música, a propaganda, uma fotografia ao acaso. E assim vai, o estado de *antena*, selecionando de forma dirigida ou incidental, o material para as composições, provocando uma ação sobre a matéria pré-configurada e a busca da teatralidade: intenção de representação.

3. O ser em poética

A seguir, a emergência – quando algo surge, quando algo se materializa e configura já em matéria a ser levada para a cena, um segundo, terceiro ou enésimo estágio de depuração da criação - temos o estado *febril*. Na febre se dá a imersão total, onde todos os objetos e sujeitos à volta do ator parecem estar conectados com a criação, por engenhos. Também é um estado de desequilíbrio, híbrido, já que o entorno pode não

suportar a nossa febre. Na cura da febre, surge a emergência: voltar da imersão para a superfície, com tempo limite para se concretar algo e oferecer ao olhar do Outro, tornar público e com matéria já configurada, temporariamente. Emergir, com agilidade, reunindo as variáveis que se oferecem em distintos contextos – uma apresentação para a escola de teatro, um espetáculo com a companhia profissional, uma *performance* num evento específico, uma leitura dramática para lançamento de uma obra, um trabalho de final de disciplina, a hora de improvisar no instante da apresentação. Cabe destacar que ao longo do processo de criação haverá um olhar externo, seja do diretor, seja dos próprios companheiros de trabalho, que atuam de forma a estabelecer critérios de escolha, orientando a matéria informe oferecida pelo ator em direção a uma definição.

A emergência também se caracteriza pela agilidade mental, o intuitivo está rebaixado, porém latente, e a seleção do que vai para a matéria final é que dá o tom, a pincelada, o detalhe que arremata de forma justa e designa uma assinatura - uma maneira de tratar e expor a criação. É o *ser-em-poética*, quando reflete, pensa sobre a sua matéria criada, estabelece prioridades, hierarquiza os signos. Um dos traços fundamentais para a formação do ator-criador, segundo a pedagogia de Copeau, é que o artista tenha uma compreensão profunda de seu ofício, através da ética, com a qual pode fazer um refinamento do seu discurso. É o momento de cura: decantação do material processado, sedimentação, organização do enunciado. É a hora da filosofia, do grande pensamento que recobre a própria obra.

¹ Ator e professor de Teatro na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil.

² Seminário “Teatro: A arte do Ator”, Secretaria Municipal de Cultura, Porto Alegre, em 31.08.2009.

³ Grupo TEAR, sob a direção de Maria Helena Lopes, de 1980 a 2002.

⁴ *Estudis de Teatre Bertu Toviás*, em Barcelona, 2005-2006. *Estudis* é uma escola internacional de teatro e seu programa está embasado na pedagogia de Jacques Lecoq.

Referências Bibliográficas:

COPEAU, Jacques. *Hay que rehacerlo todo*: escritos sobre el teatro de Jacques Copeau. Edição e Tradução de Blanca Baltés. Madrid: Asociación de Directores de Escena de Espana. 2002.

JOHNSTONE, Keith. *Impro*: improvisación y el teatro. Santiago: Cuatro Vientos, 2003.