

Teatro: entre individualidades e processos coletivos

Theater: Between Individualities and Collective Processes

Gerson Norse ⁵²

Resumo: O artigo investiga aspectos que permeiam as relações coletivas e as percepções individuais nos processos coletivos cênicos. As poéticas teatrais, pela sua natureza, tendem a ampliar a visão de mundo de quem as pratica. Desse modo, acreditamos que influencia positivamente na transformação de quem busca o conhecimento através do seu estudo e prática. Quando a pessoa encontra respostas no teatro, passa a realizar na prática artística o que antes era parte de um mundo subjetivo. A pesquisa tem por fios condutores as experiências práticas e as reflexões teóricas de autores como Celso Nunes, Jerzy Grotowski, Peter Brook e Constantin Stanislávski, entre outros de igual relevância.

Palavras-Chave: Interpretação teatral; Direção teatral; Teatro Brasileiro.

Abstract: This article investigates aspects underlying collective relationships and individual perceptions within collective theatrical processes. By their very nature, theatrical poetics tend to broaden the worldview of those who engage with them. Thus, we believe they positively influence the transformation of individuals seeking knowledge through their study and practice. When a person finds answers in theater, they begin to enact—within artistic practice—what was previously part of a subjective inner world. The research is guided by the practical experiences and theoretical reflections of figures such as Celso Nunes, Jerzy Grotowski, Peter Brook, and Constantin Stanislavski, among other equally significant practitioners.

Keywords: Theatrical acting; Theater directing; Brazilian theater.

⁵² Pseudônimo artístico de Gerson Praxedes Silva. Professor, Encenador e Ator. Professor Adjunto do Departamento de Teatro/Centro de Educação e Ciências Humanas/Universidade Federal de Sergipe – DTE/CECH/UFS. Para mais informações: <https://lattes.cnpq.br/3676159530047301>.

As provocações pertinentes ao universo multifacetado do ator, sua formação, suas interrogações e seu desempenho profissional no decorrer dos tempos levam-me outra vez a questionamentos diante do próprio espelho. Questões fundamentais que têm ficado à margem do dia a dia agitado são postas em relevo, como que em contraponto aos modismos e efervescências da sociedade do espetáculo e novamente me deparei com as alegrias, angústias, projetos que ainda permeiam meus discursos e mazelas da corda bamba artística que me dispus conhecer melhor um dia.

Tento resistir com velhas e boas inspirações que iluminaram meu caminho. A principal delas, acredito, conecta o aprendizado teatral à percepção de si.⁵³ Ao mesmo tempo, apresenta-se a vida como ela é, a exigir urgências cotidianas e suas pressões corriqueiras. De um lado, a sede de conhecimento, de autoconhecimento e de experiências teatrais – como sendo a arte do encontro, segundo Grotowski – e, de outro, como colocar mais tempo diário da vida a serviço dessas questões mais verticais. Refiro-me à busca de diferentes estados de percepção, estados alterados de energia ou de consciência, passíveis de serem acessados mediante processos lentos e contínuos de trabalho.

Essas experiências interessam-me e, se já tive vislumbres de consciência através delas, são estes vislumbres as tochas que apontam por onde andar. Esse andar, no entanto, é como um farol, que embora ilumine e oriente, sua possibilidade de luz é fragmentada e alcança partes da escuridão que nos rodeia, clareando aqui e ali...

Continuo a acreditar que o ofício da arte teatral está implicitamente ligado à questão da busca pelo conhecimento de si mesmo. O processo criativo do ator é canalizado para os seus personagens, ao mesmo tempo em que pode abrir a possibilidade de reencontro consigo mesmo. Esse processo requer uma evolução constante, um estado de estar desperto e é sempre permeado de dúvidas e anseios latentes. Essas dúvidas nos levam a procurar respostas sobre a arte de re-

⁵³ Esta reflexão, ampliada, adaptada e revista aqui, faz parte do primeiro capítulo de minha Dissertação de Mestrado. Para aprofundamentos ver: SILVA, Gerson Praxedes. **Um Teatro Buscante**: Estudo de Caso. Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas SP – IA/UNICAMP – , 2005.

presentar, de perceber suas diferentes linguagens, de lidar com a individualidade e com o processo coletivo, indispensáveis ao fenômeno teatral.

Sei perfeitamente que, ao falar em autoconhecimento, estarei tocando em questões que têm raízes na filosofia universal, no esoterismo, na metafísica e também em uma literatura panfletária completamente banalizada hoje em dia. Não é disso que quero tratar.

O que pretendo refletir é como o fazer teatral, porque lida com processos perceptivos da pessoa, está diretamente ligado à questão do progresso da mesma. Fazer teatro – criar, em última instância – implica em melhor se conhecer e, ao mesmo tempo, progredir, porque criou. Ao aperfeiçoar-se, a pessoa sabe o que cria, e ao criar ela movimenta o próprio progresso pessoal, ou seja, avança no seu próprio estado de ser e no de ser artista. Está aí o ponto central da reflexão.

Jerzy Grotowski aponta nesse sentido:

Por que nos preocupamos com arte? Para cruzar fronteiras, vencer limitações, preencher o nosso vazio, para nos realizar. Não se trata de uma condição, mas de um processo através do qual o que é obscuro em torna-se paulatinamente claro. Nesta luta com a nossa verdade interior, neste esforço em rasgar a máscara da vida, o teatro, com sua extraordinária perceptibilidade, sempre me pareceu um lugar de provocação. É capaz de desafiar o próprio teatro e o público, violando estereótipos convencionais de visão, sentimento e julgamento de forma mais dissonante, porque sensibilizada pela respiração do organismo humano, pelo corpo e pelos impulsos interiores. [...] A essência do teatro é um encontro. [...] O teatro é uma ação engendrada pelas reações e impulsos humanos, pelos contatos entre as pessoas. (Grotowski, 1992, pp. 19, 49 e 50).

Sendo o palco um lugar, um refúgio das possibilidades do ser humano de ver-se a si mesmo, sem máscaras, em contato com outro universo diverso de seu cotidiano e ao mesmo tempo tão próximo, cabe-nos a tentativa de elucidar seus mistérios.

Segundo Peter Brook,

O teatro é sempre a busca de uma significação, bem como um modo de torná-la significativa para outros. Este é o mistério. Aceitar o mistério é muito importante. Quando o homem perde o sentimento do assombro, a vida perde o sentido. Não é à toa que, em suas origens, o

teatro era um “mistério”. O ofício do teatro, porém, não pode permanecer misterioso. Se a mão que empunha o martelo não tiver um movimento preciso, atingirá o dedo e não o prego. A antiga função do teatro deve ser sempre respeitada, mas não com aquele respeito que dá sono. Há sempre uma escada a ser galgada, levando a níveis superiores de qualidade, mas onde encontrar essa escada? (Brook, 2000, p. 64).

A relação entre natureza e cultura, entre indivíduo e sociedade, ocupa grande espaço dentro do estudo das ciências humanas. Não é o caso, aqui, de um tratado, de um extenso estudo comparativo entre as mais diversas teorias. Entretanto, como preâmbulo e para situar os interessados, pode-se argumentar que o indivíduo pode ser o agente transformador dentro da sociedade em que está inserido, ainda que seja fruto de seu meio.

Em linhas gerais, a questão cultural na formação do indivíduo é um elemento preponderante para os seus futuros passos. A pessoa necessita de cuidados para que possa crescer e desenvolver-se, e isso obedecerá a padrões específicos, crenças, costumes, próprios do ambiente em que isso se dará.

Por um lado, esse conjunto de aspectos que formam a sua cultura permite que a espécie se perpetue e que ela tenha a graça de ter nascido e ser acolhida até que possa caminhar sozinha.

Por outro, na medida em que o tempo vai passando, essa mesma força que a acompanhou e deu suporte ao seu crescimento pode exercer agora um poder para adaptá-la às suas regras e convenções. Assim, quanto mais ela se esforça no sentido de perceber melhor a sua identidade, mais entra em conflito com a cultura a que foi acolhida e condicionada socialmente.

Se há inquietude na pessoa em questão, começa uma busca por outras possibilidades que lhe mostrem ser mais próximas da que procurava ou sonhava trilhar, outras formas de conceber a vida. Terá então que, dentro de uma complexa estrutura cultural e social, somar todos os seus esforços na tentativa de ir além.

Viver conforme suas aspirações, ao dar vazão às necessidades mais íntimas, parece ser o farol que todos os navegantes dessas águas agitadas procuram. Fazendo isso, ampliam as possibilidades para

que as suas potencialidades venham a emergir e atuar dentro de uma estrutura social.

Segundo Feldenkrais,

Nós agimos de acordo com a nossa autoimagem. Esta, que, por sua vez, governa todos os nossos atos, é condicionada em graus diferentes por três fatores: hereditariedade, educação e autoeducação. [...] A criança desenvolve gradualmente características individuais, começa a escolher entre objetos e ações de acordo com sua própria natureza. Ela não aceita mais tudo o que a Educação tenta lhe impor. A Educação imposta e as propensões individuais estabelecem, juntas, a direção para todas as nossas ações e comportamento habituais. Dos três fatores ativos no estabelecimento da nossa autoimagem, somente a autoeducação está em alguma medida em nossas mãos. (Feldenkrais, 1977, p. 19 e 20).

Uma série de fatores, externos e internos, contribui para que nossa visão de mundo seja fragmentada. Desenvolver-se em direção ao aperfeiçoamento das faculdades de cada um significa dar um passo adiante. Assim, um esforço consciente e muito superior ao comum torna-se necessário para que se possa perceber esse condicionamento a que se está submetido. A educação dada pela sociedade, na conclusão de Feldenkrais,

opera de imediato em duas direções: suprime toda tendência não conformista com penalidades, negando o apoio e, simultaneamente, imbuindo o indivíduo de valores que o forcem a dominar e afastar desejos espontâneos. Estas condições levam a maior parte dos adultos hoje em dia a viver atrás de máscaras. A máscara da personalidade, que o indivíduo tenta apresentar aos outros e a si mesmo. Cada aspiração e desejo espontâneo são sujeitos à rígida crítica interna, por medo de que revelem a natureza fundamental do indivíduo. Tais aspirações e desejos trazem ansiedade e remorso, e o indivíduo procura suprimir o impulso de realizá-los. (Feldenkrais, 1977, p. 22 e 23).

Ainda que com métodos educacionais constantemente reavaliados, reestudados e melhorados, a tendência à uniformidade parece prevalecer em detrimento das individualidades. Vozes de comando e ideias que defendem sociedades autoritárias e massificadoras geram um estado de constante conflito entre grupos, culturas, nações. A massa humana é dividida por bandeiras, hinos e preconceitos.

Os indivíduos, nessas condições, têm dificuldades em perceber o que está acontecendo consigo e ao seu redor. Aprender uns com os outros, sabendo discernir e respeitar as diferenças, seria um traço de linguagem comum. Entretanto, não é a imagem que comumente se vê. Fica como lugar comum a disputa entre “verdades”: a de um e a de outro.

Peter Brook escreve sobre a idéia de “Cultura”, e considera que o termo abrange três culturas amplas: a do Estado; a outra, que se dá em torno do indivíduo; e a terceira, a cultura dos vínculos.

Se a cultura de um povo for considerada como um conjunto de indivíduos dispostos a seguir certas tradições que determinam valores e que pretendem ter força de expressão, há uma cultura de Estado. Esta tem seus méritos, porém se torna parcial na medida em que tem como principal característica acenar para as possibilidades de realização de tudo o que lhe é aceitável, deixando à margem o que não está dentro de sua ideologia.

Por outro lado, constata-se um indivíduo fechado em si mesmo, no casulo de seu pequeno mundo. Torna-se, assim, um individualismo exacerbado que também se mostra parcial, na medida em que só consegue exprimir a sua visão de mundo.

Nenhuma dessas formas pode ser considerada como representante de uma cultura viva, pois não detém a verdade, segundo Brook. Restam as relações, ou a “cultura dos vínculos”:

É essa a força que pode contrabalançar a fragmentação de nosso mundo. Tem a ver com a descoberta de relações onde tais relações haviam sido submergidas e perdidas entre o homem e a sociedade, entre uma raça e outra, entre o microcosmo e o macrocosmo, entre a humanidade e a maquinária, entre o visível e o invisível, entre categorias, línguas, gêneros. O que são essas relações? Somente ações culturais são capazes de explorar e revelar essas verdades vitais. (Brook, 1994, p. 317).

Esse algo mais abrangente tende a estar acima dos opostos. Uma real possibilidade de aproximação da pessoa com o seu semelhante. Por trás das máscaras sociais a que é submetido, frente a frente consigo mesma, ela procura por esse algo.

A educação formalmente recebida tende a alimentar muito pouco a ideia da procura da própria identidade. O que parece, e aparece em

relevo, é um apanhado de informações e experiências passadas, que procuram e sonham ser o conjunto necessário para que uma pessoa, desde cedo, tenha uma espécie de referencial básico do conhecimento humano acumulado durante o processo civilizatório. Isso tudo somado, teoricamente, teria como resultado essa pessoa esclarecida e pronta para, a partir de sua vivência, colocar-se dentro da sociedade e seguir a sua vida. É um legado imenso e não pode ser desprezado.

A questão está em como fazer essas conexões.

Aqui, o teatro pode ser um lugar, um espaço, um refúgio que estabeleça essa ponte. Pelo estudo, ensaio, experimentação, aprofundamento, repetição e troca de energias no coletivo, a tentativa de dar uma unidade a todos esses saberes espalhados pode provocar uma tomada de consciência em quem se propõe a aproximar-se do teatro procurando elucidar seus segredos.

A respeito disso, Celso Nunes diz que o palco, essa lâmina microscópica do ser, faz com que tudo seja visto, tudo seja percebido. E sobre a pessoa a encarar esse palco, observa que “Estamos destinados para certos trabalhos e não temos noção disso. Temos uma certa natureza – digamos assim – para aparecer, e uma educação extremamente deformada, num país com pouquíssimas condições de desenvolvimento do ser”. (Nunes, 1987, pp. 3 e 4).

Essa especial qualidade de atenção exigida para o trabalho com a arte teatral pressupõe um trabalho interior profundo e paciente. Executar uma ação não significa que tenhamos consciência do que estamos fazendo, ou de como estamos fazendo. Esse estudo de si considera o aprimoramento dos sentidos, ou seja, o trabalho com a percepção. Com esforços consideráveis, a pessoa que atua em teatro amplia suas capacidades para poder observar-se, por dentro e por fora. Dentro dela, com a outra pessoa e com o espaço que a cerca. Sua atenção, assim, é dividida e, ao mesmo tempo, está presente nos diferentes níveis.

Ao estudar as personagens, seus comportamentos e suas características, a pessoa passa por um processo de descoberta ou redescoberta de si mesma. O mesmo acontece em relação aos inúmeros exercícios e técnicas aplicados aos trabalhos coletivos e individuais. Isso se torna possível porque há um processo de trabalho e uma disponibilidade maior para que a percepção, adormecida ou utilizada com

pouca frequência, se manifeste. Com os sentidos mais aguçados, as capacidades emocionais, intelectuais e motoras da pessoa expandem-se sobremaneira.

Constantin Stanislávski, sobre as questões musculares e sua contração, postulava:

Não podemos conceber o mal que resulta dos espasmos musculares e da contração física. Quando essa condição ocorre nos órgãos vocais, uma pessoa, normalmente dotada de boas tonalidades naturais, fica rouca ou chega mesmo a perder a voz. Se a contração ataca as pernas, o ator anda como um paraplégico; se está nas mãos, ficam dormentes e movem-se como pedaços de pau. O mesmo tipo de espasmo ocorre na espinha, no pescoço e nos ombros. Em cada um desses casos, eles tolem o ator, impedindo-o de atuar. O pior, contudo, é quando essa condição lhe afeta o rosto, distorcendo-lhes as feições, paralisando-as ou petrificando-lhe a expressão. Os olhos se esbugalham, os músculos tensos dão ao rosto um ar desagradável, fazendo-o exprimir exatamente o oposto do que vai dentro do ator, sem qualquer relação com suas emoções. Os espasmos podem atacar o diafragma e outros órgãos ligados à respiração, interferindo com o seu procedimento e encurtando o fôlego. Essa rigidez muscular também afeta outras partes do corpo e só pode exercer um efeito destruidor nas emoções que o ator experimenta, na sua forma de expressá-las e no seu estado geral de sensibilidade. (Stanislávski, 1968, p. 131 e 132).

O Teatro, esse universo tão vasto de linguagens, pode oferecer amplas possibilidades de conhecimento a quem o procura. Na perspectiva de trabalho de Celso Nunes, o ator em seus processos dentro dessa manifestação artística vai se deparar com outras experiências:

É parecido com o estar na vida. Em cena e na vida, antes de lidar com o texto e com o público, a gente está lidando com a gravidade. Com o nosso deslocamento por pedaços do planeta, dentro da lei da gravidade. Hoje, é assim que eu vejo o trabalho com atores. Antes eu entendia que era Arte. Agora, vejo que é mais que isso. Que existem leis da Física, da Química, que controlam a criação artística no teatro. É parte de um todo. O potencial da humanidade é imenso, e está cada vez mais esquecido. O ator é quem resiste, quem mantém, quem persegue esse potencial. Na dualidade da sua natureza, o ator é o que está percebendo o público e tudo. O que está fazendo a cena é o personagem. Criador e criatura estão juntos. Para propagar emoções, para transmitir emoções entre o ator e o público, entre a cena e a sala, entendo que a arte deve provocar uma elevação. Ela deve provocar uma suspensão, no momento em que está acontecendo entre o artista e o espectador

da arte. Propagar, nesse sentido, é conseguir transportar o espectador para um outro universo, o universo dos signos, dos símbolos, dos mitos. É como algo perdido no tempo e no espaço, que acontece de novo com toda a sua força, e a pessoa se sente de novo viva, tocada, vibrante. A arte então, no meu entender, tem um papel definitivo. (Nunes, 2004).

Portanto, é pertinente a pessoa avaliar a opção por essa escolha. Um processo de reconhecimento das suas possibilidades criativas, de corpo e de mente, vai trazer outras exigências embutidas que solicitem seu preço. Essa atitude de jogar com o desconhecido, de total exposição não obstante todas as dificuldades inerentes ao ato, a esse sentimento de se sentir vivo, de estar disponível e aberto às experiências que surgem pelo processo desencadeado pela pessoa em direção às suas aspirações, pode-se chamar de busca e (re)descoberta de sua própria natureza. A pessoa torna ação o que ouve do mais profundo de si. Joseph Campbell refere-se deste modo a essa travessia:

Dizem que o que todos procuramos é um sentido para a vida. Não penso que seja assim. Penso que o que estamos procurando é uma experiência de estar vivos, de modo que nossas experiências de vida, no plano puramente físico, tenham ressonância no interior do nosso ser e da nossa realidade mais íntima, de modo que realmente sintamos o enlevo de estar vivos. (Campbell, 1996, p. 3).

Assim, vai-se configurando a concepção de que o fazer teatral, ao mesmo tempo em que ativa os processos criativos na resolução de problemas da esfera exclusiva da arte do teatro, abre caminhos para o desenvolvimento da pessoa. Esta passa a adquirir maior conhecimento sobre a sua própria personalidade e sobre a sua própria essência. Passa a perceber melhor os processos psíquicos e corporais que ocorrem dentro dela. Torna-se gradativamente mais atenta e observadora de si mesma.

Jung considera que

o self pode ser definido como um fator de orientação íntima, diferente da personalidade consciente. [...] Este aspecto mais rico e total da psique aparece, de início, apenas como uma possibilidade inata. O quanto vai evoluir depende do desejo do ego de ouvir ou não as suas mensagens. [...] A realização desta unicidade no indivíduo é o objetivo do processo de individuação. [...] O processo de individuação é, na

verdade, mais que um simples acordo entre a semente inata da totalidade e as circunstâncias externas que constituem o seu destino. Sua experiência subjetiva sugere a intervenção ativa e criadora de alguma força suprapessoal. Por vezes, sentimos que o inconsciente nos está guiando de acordo com um desígnio secreto. Algo que vive em nosso coração e que, através dos sonhos, nos vem dizer o que pensa a nosso respeito. (Jung, 1998, p. 162).

O teatro é um contato profundo. Não há como escapar. Ou a pessoa assume lidar melhor com os seus fantasmas e ver também com olhos compreensivos e mais nítidos os fantasmas do outro ou vai viver a vida como num baile de mascarados.

Assumir esses riscos implica conhecer melhor o “como” se dá a “confeção” da máscara, e usá-la com consciência. Lidar com o faz de conta exige a procura da verdade. E, por ser imprescindível o contato, as relações deixam marcas, sinais, lembranças, sensações. O artista tem que amar o estar em movimento, em constante mutação. Ficar protegido equivale a dizer não ir em frente, e sua arte deixa de atuar dentro dele.

Por consequência, altera a relação que poderá se estabelecer dentro do espaço cênico com o outro. A entrega e a disponibilidade têm relação direta com a presença do ator, e, por consequência, nas relações que ele estabelece em cena.

Para Nunes,

É uma questão de entender que teatro é jogo e que, para se jogar bem, tem-se que possuir total controle de energia. A energia que cada um tem e que precisa ser canalizada na medida conveniente de acordo com a situação dada. A energia certa, adequada, determina a precisão de um gesto, a certeza de uma fala. Sem controle da sua energia, um ator não tem como trocá-la com a energia de um outro ator. Aqui, a imagem do atleta pode ajudar-nos. O que seria dos trapezistas, sem a precisão, sem o absoluto controle das energias? O mesmo vale para o jogo entre atores: sem dirigir corretamente uma fala, ela passa por cima (ou pelo lado) do interlocutor e, não atingindo o ponto certo, pode ficar solta no ar, perdida, indo estatelar-se em qualquer parte do espaço cênico. Resultado: o público vê a cena, mas ela não acontece. (Nunes, 1989, p. 139).

O teatro envolve a individualidade e o processo coletivo, o que o torna um complexo encontro do ser humano com o seu semelhante.

Como se dá essa relação? Torna-se fundamental tecer fios cúmplices. Com parceiros de palco, com encenadores, com toda a equipe que faz parte do processo.

A relação direção/atuação pressupõe uma cumplicidade que parece ir ainda além dos outros elementos da experiência cênica. A complexidade da função do diretor ganha mais espaço quando este coloca a maior parte de seu tempo à disposição do trabalho com os atores. Isso exige um grau de liberdade, entrega e disponibilidade de ambas as partes para que a criação se manifeste e vire cena. Essa aproximação tende a se tornar imprescindível para garantir a qualidade artística do fenômeno teatral.

Para Peter Brook,

Representar é, em muitos aspectos, uma arte única no que se refere às suas dificuldades, porque o ator tem de usar como meio aquele material traiçoeiro, mutável e misterioso que é a sua própria pessoa. Exige-se que ele se envolva completamente mesmo a certa distância, que se distancie sem que se afaste. Tem que ser sincero, tem que ser insincero: precisa habituar-se a ser insincero com sinceridade, e a mentir verdadeiramente. Isso é quase impossível, mas é essencial e fácil de ser esquecido. Nos ensaios, forma e conteúdo têm que ser examinados às vezes juntos, às vezes em separado. [...] O diretor, precisa descobrir onde o ator está confundindo seus impulsos - mesmo que sejam corretos - e em que deve ajudá-lo a ver e superar seus próprios obstáculos. Tudo isso é diálogo e dança entre diretor e ator. Dança é uma metáfora precisa, uma valsa entre diretor, ator e texto. (Brook, 1970, p. 124 a 132).

Conforme Júlio Plaza,

A sensibilidade artística se inventa e constrói como objeto em si, enquanto a linguagem científica codifica seu objeto. [...] É nesse sentido que ele se opõe ao mistério e à ingenuidade em arte. Assim, o meramente lúdico é completado pelo lúcido, pois mestre é aquele que domina as regras de seu jogo. (PLAZA, 1997, p. 30).

O teatro é uma possibilidade viva da pessoa se confrontar, um lugar de celebração de seus potenciais. Fazer teatro é lançar-se numa experiência radical. A aventura teatral, porém, não deve ser confundida com o teatro aventureiro. Quem gosta de arriscar sabe que deverá pensar ao máximo tudo o que deve levar na viagem.

Pensando assim, é de importância fundamental que a pessoa que opta por ser artista deve passar por um processo de (re)conhecimento das suas possibilidades criativas, de corpo e de mente, tão atrofiados em função da ausência de uso desses potenciais esquecidos.

O ator carrega uma responsabilidade imensa. Cabe a ele emanar, do palco, minuto a minuto, uma sutil energia que vai preenchendo o espaço até chegar ao espectador. Seu corpo, suas ações, suas palavras, são como pequenas pedras jogadas em um imaginário lago no palco. Essas pedras produzirão ondas na água até que ela chegue ao outro.

Percebendo a grandeza que a sua arte pode alcançar, o ator necessita de um longo tempo de preparação. Disciplina, estudo, relação com o outro e com o diretor, espaço e tempo de experimentação e sedimentação do aprendizado e, principalmente, um método de trabalho que lhe permita perceber e utilizar seu instrumento – corpo, voz e psique – para, num faz-de-conta ilusório, traduzir ao espectador verdades humanas por vezes tão esquecidas.

Rubens Corrêa, consagrado ator brasileiro, sintetizou a paixão e a técnica da profissão:

Representar, para mim, é a possibilidade de comunicação com o meu semelhante através de uma troca de ideias, imagens, palavras, gestos e emoções. Um divertido, fascinante e muitas vezes cruel jogo que mistura ficção e realidade, consciente e inconsciente, sagrado e profano, amor e ódio, vida e morte. Uma paixão. Através dos anos venho elaborando em cima das tábuas o meu trabalho, tentando sempre o difícil equilíbrio entre as conquistas técnicas e a simplicidade da execução. Aqueles instantes, todas as noites em que represento um papel, são sempre os melhores momentos do meu dia. Isso quer dizer que levo para o palco meus sentimentos, minha ideia, minhas alegrias, meus abismos, meu horror e minha luz. Sempre acreditei que cada ator traz consigo um material fantástico, inimitável e único, muito difícil de ser conservado e desenvolvido nessa nossa era brutalizada e massificada. É um cálice de cristal interior, que deve ser preservado e defendido através de muitos terremotos, muita contrariedade, muita decepção e sensação de abandono, mas com momentos também de enorme luminosidade que, quando acontecem, recompensam o artista e engrandecem o ser humano. (Corrêa, Apostila inédita, p.1).

Esse difícil equilíbrio, a procura da percepção do próprio ser como instrumento de trabalho em movimento constante, solicita uma preparação singular. O que parece magia não é obra do acaso. É possível aperfeiçoar o instrumento. Daí a importância de um método, de uma forma de trabalho que tenha como proposta a ampliação das capacidades de atenção, concentração, observação, memória, foco, imaginação. Representar é oferecer a sua própria pessoa – que está em constante mutação – como instrumento de sua arte.

Para Peter Brook,

O poeta é um mensageiro, as palavras são mensageiras. É assim que a significação cai na rede. As palavras escritas no papel são as malhas da rede. Pode o ator também ser um mensageiro – do mesmo modo? Para isso é necessário que compreenda dois conceitos muito difíceis: distância e presença. Distância, como Brecht a descreveu, significa manter sua personalidade afastada. Significa que o indivíduo reprimirá voluntariamente muitos impulsos subjetivos, porque deseja que apareça alguma coisa que para ele é mais objetiva. Como se consegue isso? Não por uma decisão moral ou artística. A desumanização proposital é mecânica e muitas montagens de obras de Brecht mostram como é fácil cair nessa armadilha – usando o poder do intelecto como uma espécie de Pentágono que mantém à distância as forças rebeldes. O único recurso é a compreensão: quanto mais precisamente o ator compreende sua função em todos os níveis, mais facilmente encontra o tom correto da interpretação. Ele só encontra o caminho quando percebe que a presença não se opõe à distância. Distância é o compromisso com a significação total.

Presença é o compromisso total com o momento vivo. As duas caminham juntas. Por isso, o ecletismo absoluto nos exercícios durante os ensaios – para desenvolver o ritmo, a capacidade de escutar, o tempo, o tom, o pensamento de equipe e a consciência crítica – é muito valioso, desde que nenhum exercício seja considerado um método. O que podem fazer é aumentar a percepção – física e espiritual – do ator em relação às questões da peça. Se o ator as sentir verdadeiramente como suas, terá uma necessidade inevitável de compartilhá-las – necessidade de público. [...] O ator deve treinar a si mesmo através de disciplinas estritas e muito precisas. Deve trabalhar seu corpo, para que este se torne aberto, receptível e unificado em todas suas respostas. Então, necessita desenvolver suas emoções para que elas não existam apenas no estado mais bruto – emoções toscas são manifestações de um mau ator. Ser um bom ator significa ter desenvolvido dentro de si próprio a capacidade de sentir, apreciar e expressar um leque de emoções abrangendo desde as mais brutas às mais refinadas. Finalmente, um ator deve desenvolver seu conhecimento, e posteriormente

sua compreensão, até atingir o ponto em que sua mente precise entrar em jogo, em seu estado de alerta máximo, para que possa apreciar o significado daquilo que está fazendo (Brook, 1994, p. 95 a 97).

O ator precisa também estar atento às armadilhas do percurso. Para dar conta de criar personagens em curto espaço de tempo ele vai, via de regra, se apropriando de elementos de fácil domínio. Sentindo-se mais seguro, vai criando um repertório que, com o tempo, pode transformar-se num elemento nocivo à sua capacidade criativa.

O que ocorre é que fatores externos acabam por influenciar, como: o tempo mínimo de ensaios; a garantia de sobrevivência entre uma produção artística e outra e, muitas vezes, durante a própria temporada em cartaz; a dificuldade de empreender uma pesquisa e um contato mais aprofundados entre a equipe envolvida no processo.

Se, por um lado, esses fatores apresentam-se como um desafio à superação para uns poucos apaixonados pelo aprendizado e pela arte do teatro, por outro é motivo de realização para a maioria. Poucos atores e atrizes veem com bons olhos um processo de pesquisa que pode se estender por um tempo mais prolongado.

Desse modo, quase tudo acaba por ser feito de maneira superficial e, com o tempo, pode acontecer de a grande maioria dos artistas – que é embalada pelo sonho e pelas ilusões vendidas do estrelato e da fama imediata – desiste da profissão, se é que se pode chamar assim o ofício do teatro. Raros são os que alimentam a chama inconstante dessa procura no vazio, os que compreendem que o caminho é longo e que só se faz caminhando. Poucos, de fato, percebem ou têm persistência em continuar buscando aquele sopro de vida que um dia sentiu, perdeu e teve a sensação de poder resgatá-lo quando foi tocado pelo teatro. Entre a relação quase mágica da criança com o mundo e a visão que um adulto se faz desse mesmo mundo – que já o encantou – há um verdadeiro abismo.

Estamos às voltas com velhas questões. Grotowski já pontuava:

O teatro só tem significado se ele nos permitir transcender nossa visão estereotipada, nossos sentimentos convencionais e costumes, os nossos padrões de julgamento – não pela simples razão de fazê-lo, mas para que possamos experimentar o que é verdadeiro e, tendo já abandonado todas as fugas diárias e pretensões, num estado de com-

pleto desamparo, nos desvelar, nos entregar e nos descobrir. (Grotowski, 1992, p. 212).

Acreditamos que as circunstâncias externas influenciam sim, e grandemente, os passos das pessoas na busca de dirigirem seus destinos. Porém, constatamos que, dentro da pessoa, há padrões de pensamento e comportamento, hábitos e costumes que podem ofuscar o olhar, não o deixar perceber o estado em que se encontra.

Consequentemente, se estes mesmos padrões de estrutura física e psicológica dentro dela se mantém, isso também pode ocorrer com a estrutura social onde ela se insere. Assim, tende a viver num mundo de ilusão. Não se conhece. Tem toda a sorte de oscilações emocionais e vive à mercê delas. Ao buscar o equilíbrio necessário compreendendo melhor a si própria, não terá, ainda assim, pleno domínio frente às influências exteriores, mas pode tornar-se mais apta e menos vulnerável frente a tais circunstâncias.

O fato fisiológico, para Ida Rolf,

é que as respostas dos nervos e glândulas no corpo físico formam a base dos estados emocionais e são, de fato, os estados emocionais. [...] Se função e forma são realmente uma só coisa e se a fisiologia realmente reflete a forma estrutural, esse retrato de estrutura desorganizada é um triste comentário sobre o bem-estar do ser humano. Não é preciso ir mais longe para perceber que a “realidade” da vida para essas pessoas é um tanto dura. Elas são, conforme afirmam, “saudáveis” e, como sinal disso, tomam pílulas para dormir e estimulantes para acordar. [...] Essa falta de percepção é compreensível. A medicina do século vinte, que já fez tantos milagres, vem sendo orientada quimicamente e não estruturalmente. Por isso a mente leiga pensa na Química como o único meio significativo de cura: uma droga para isso, uma injeção para aquilo. Mas qualquer espelho ou fotografia mostraria que grande parte dos problemas é uma questão de estrutura, de Física – de um corpo tridimensional muito mal ajustado dentro de um universo material maior (a Terra), que tem seu próprio campo de energia (gravidade). Deve-se buscar auxílio nos termos do problema: na física das relações espaciais, do homem em seu ambiente, do homem como um todo no campo de energia da Terra, na gravidade. E é possível encontrar ajuda. A guerra interna pode terminar em uma paz duradoura. (Rolf, 1999, p. 3 e 9).

Um corpo mais organizado, flexível e relaxado pode abrir possibilidades para um pensamento mais harmonioso e, portanto, pode de-

cidir melhor entre tantas opções e escolher as que se apresentam ao longo do caminho da vida e, para a pessoa, melhor será sua resposta aos estímulos externos continuamente em movimento. As opções, então, competem mais à pessoa, numa tentativa de ser senhora do seu destino. E, ainda que diante de todos os obstáculos possíveis, há algo de insubstituível naquele estranho formigamento no corpo e nas ideias quando se está para estrear. E como viver sem isso? E como viver com isso? Aprender a atuar ou aprender a perceber melhor a vida? Somente a quem seguir em frente caberá respostas, e cada qual a seu modo.

A criação é uma forma resultante do conhecimento aliado à prática, à experiência e às conclusões reflexivas de quem se lança nesse caminho. A função do artista não deveria ser permeada de julgamentos e acusações, nem se pretender portadora de verdades absolutas. Parece, antes, função de ser instrumento de corte das tantas mazelas humanas, que mostra à plateia suas próprias entranhas em ebulição e questionamentos, revelando-as à sua maneira.

Ampliar a percepção, aperfeiçoar-se, exige um exercício de atenção permanente. A consciência parece ser o mais alto estágio evolutivo da pessoa. Será? Para o intérprete, essa capacidade de perceber-se como criador e como criatura em ação, é a sutileza que pode fazer toda a diferença.

REFERÊNCIAS

- BARBA, Eugênio. “Fazer teatro é pensar de modo paradoxal”. In: FERAL, Josette. Encenação e jogo do ator. Tomo 2: o corpo em cena. Tradução de José Ronaldo Faleiro. Montreal: Jeu/Lansman, 2001.
- BROOK, Peter. O Ponto de Mudança. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1994.
- _____. A Porta Aberta. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2000.
- _____. O Teatro e seu espaço. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1970.
- CAMPBELL, Joseph. O Poder do Mito. 14. ed. São Paulo: Editora Palas Athena, 1996.

- CORRÊA, Rubens. Apostila do autor. Inédito.
- FELDENKRAIS, Moshe. Consciência pelo Movimento. 4. ed. São Paulo: Summus Editorial, 1977.
- GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1992.
- JUNG, Carl Gustav. O Homem e seus Símbolos. 16. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1998.
- NUNES, Celso. O Treinamento Psicofísico na Formação do Ator. Dissertação de Mestrado: ECA/USP, 1982.
- _____. Entrevista concedida. Florianópolis, 2004.
- _____. Um Diretor Teatral em ação - estratégias e procedimentos criativos. Tese de Doutorado: ECA/USP, 1989.
- _____. II Seminário de Direção Teatral. USP – Universidade de São Paulo, Transcrição inédita, 1987.
- PLAZA, Júlio. “Arte, Ciência, Pesquisa: Relações”, in Revista Trilhas, IA/UNICAMP, nº 6, 1997.
- ROLF, Ida P. Rolfing: A Integração das Estruturas Humanas. 2 ed. São Paulo: Editora Marins Fontes, 1999.
- SILVA, Gerson Praxedes. Um teatro buscante: estudo de caso. Dissertação de Mestrado: Instituto de Artes – UNICAMP, 2005.
- SOARES, Marília Vieira. “Técnica Energética: fundamentos corporais de expressão e movimento criativo”. Tese de Doutorado: Faculdade de Educação – UNICAMP, 2000.
- STANISLAVSKI, Constantin. A Preparação do Ator. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.