

O ator como encenador de si mesmo

Tiago Fortes

Para citar este artigo:

FORTES, Tiago. O ator como encenador de si mesmo. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 44, set. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102442022e0105>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



O ator como encenador¹ de si mesmo²

Tiago Fortes³

Resumo

Quando discutimos o trabalho do ator, costumamos colocar o foco naquilo que o ator faz ou como faz. Este artigo traz o foco da discussão para onde o ator faz o que faz. O que se pretende com isso é que o olhar sobre *onde* estamos constitui o que fazemos e *como* fazemos. Este *onde* é tanto o espaço físico do cenário, luz, arquitetura, quanto a concepção de uma encenação, as convenções teatrais, o universo dramaturgico e poético onde mergulhamos para encontrar o rumo e o tom do trabalho. A reflexão deste *onde* acaba por borrar o limite entre o trabalho do ator e do encenador, pois impele o ator a assumir um lugar de escolha por tudo aquilo que o circunda, lugar de escolha que historicamente é destinado exclusivamente ao encenador.

Palavras-chave: Atuação. Encenação. Olhar de fora. Convenção Teatral.

The actor as a director of himself

Abstract

When we write about the actor's work, we tend to focus on what he does or how he does what he does. I'd like here to put the focus on where the actor does what he does. By this I am affirming that the perception of where I am constitutes *what* I do and *how* I do. This where can be the physical space of the stage, the light, the architecture, as much as the conception of mise-en-scene, the conventions, the poetic universe where I enter to find the way and the tone of the work. Thinking on the where blurs the limits between the actors and the directors work, because it impels the actor to assume the choices of what is around him, choices that historically are made exclusively by the director.

Keywords: Acting. Directing. Spectating. Theater Conventions.

¹ Este artigo resulta em 78% de partes de minha tese de doutorado denominada: *A condição do ator em formação: por uma fenomenologia da aprendizagem e uma politização do debate*. Defendida no Programa de pós-graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), sob orientação de Renato Ferracini, em 2018.

² Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por João Paulo de Oliveira Lima. Graduação e Mestrado em Letras pela Universidade Federal do Ceará.

³ Professor Adjunto do Instituto de Artes da Universidade Federal do Ceará (UFC).

 tiagomoreira.fortes@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/4278624291545483>

 <https://orcid.org/0000-0003-4215-107X>



El actor como director de sí mismo

Resumen

Cuando hablamos del trabajo de un actor, tendemos a centrarnos en lo que hace el actor o en como lo hace. Este artículo lleva el foco de la discusión a dónde el actor hace lo que hace. Lo que se pretende con esto es que la mirada a donde estamos constituye lo que hacemos y como lo hacemos. Esto dónde es tanto el espacio físico del escenario, la luz, la arquitectura, como la Concepción de una puesta en escena, las convenciones teatrales, el universo dramático y poético donde buceamos para encontrar la dirección y el tono de la obra. Esta reflexión acaba por difuminar el límite entre el trabajo del actor y del director, pues impulsa al actor a asumir un lugar de elección para todo lo que le rodea, un lugar de elección que históricamente está destinado exclusivamente al director.

Palabras clave: Actuación. Puesta en escena. Mirada exterior. Convención de teatro.



Gostaria de analisar aqui as condições com as quais o ator se depara em seu ofício, independente de valores que exigem que ele seja isso ou aquilo. Isso não significa, contudo, que eu pretenda revelar aquilo que o ator é, em sua natureza, e que minha análise seja isenta de juízos de valor. O que tentarei fazer é construir uma outra imagem do ator. Não um outro lugar em relação ao que a sociedade pensa do ator, mas um outro lugar em relação às exigências que os próprios atores têm feito a si mesmos para poder se legitimar perante valores que não são inerentes a nosso ofício. Mas antes é preciso mostrar como diferentes valores acarretam em diferentes imagens e demandas daquilo que o ator deveria ser.

Para Meierhold (apud Thais, 2009, p.324), por exemplo, “se não há *cabotin*, não há teatro”, e por isso ele considera “absolutamente necessário restabelecer o culto ao cabotismo, no sentido amplo do termo” (apud Thais, 2009, p.325). O cabotino é aquele que existe na medida em que usa a máscara que, segundo Meierhold, é o símbolo por excelência do teatro. A máscara não é simplesmente aquela que se coloca sobre o rosto, “mas é, com mais frequência, o próprio rosto que se torna máscara, ou a personagem-máscara” (Picon-Vallin, 2013, p.71).

Se Meierhold defende a necessidade de “restabelecer o culto ao cabotismo”, é porque esta imagem do ator passou a ser rechaçada com muita intensidade em sua época (início do século XX). Antes de tudo por seu principal professor, Stanislavski (1996, p.314), que lamentava que “quando pisamos no palco, perdemos nosso dom natural”, e que “a condição de ter de criar alguma coisa à vista do público [...] impele o ator para o exibicionismo”. Na mesma época, na França, Copeau (2013, p.9) defendia que era preciso “descabotizar o ator”. E o próprio Copeau (2013, p.94) se pergunta: “Mas que será o cabotismo?” Para responder a esta pergunta, Copeau lança mão de uma série de imagens e adjetivos que aparecem para pintar um quadro de pobreza de experiências num mundo onde os valores nobres desapareceram: “Todo mundo se lamenta do cabotismo, e todo mundo é um pouco cabotino. O cabotismo é uma doença que devasta não só o teatro. É a doença da insinceridade, ou, antes, da falsidade”. E, assim como Stanislavski diagnostica que, “quando pisamos no palco, perdemos nosso dom natural”, Copeau expõe os sintomas desta doença do cabotismo: “Quem foi

atingido por ela deixa de ser um indivíduo autêntico, deixa de ser um ser humano” (Copeau, 2013, p.94).

Esse quadro de valores desenhado por figuras como Stanislavski, Copeau, entre outros, contribui para formar a cultura dominante do ator que se manifesta em nosso dia-a-dia, “tanto pelos valores imperativos que devemos estar sempre buscando em nosso trabalho, quanto pelos adjetivos que tentam nos definir como ‘os atores são muito preguiçosos’, ‘arrogantes’, ‘vaidosos’, ‘caprichosos’, ‘falsos’” (Fortes, 2018, p. 175). Por isso me parece necessário propor outras imagens, outros adjetivos, outras escolhas valorativas que não aquelas que a cultura dominante atribui ao ator como sendo sua própria natureza, natureza da qual o ator estaria sempre se afastando, e por isso caberia aos diretores e professores de atuação trazê-lo de volta a ela. É neste sentido que Stanislavski (1996, 315), preocupado com o fato de o ator perder seu dom natural ao subir no palco, afirma que seu “sistema deve restabelecer as leis naturais” e “devolvê-lo ao estado criativo de um ser humano normal”. Da mesma forma, Copeau (2013, p.94) afirma que, “para reencontrar essa simplicidade”, não se deve simplesmente ensinar aos atores em formação novas técnicas, mas ensinar-lhes “a viver e a sentir, mudando seu caráter, tornando-os seres humanos. Que o ator volte a ser um ser humano, e todas as grandes transformações no teatro decorrerão daí”.

Esses valores acabam por determinar também o lugar e a função que o ator ocupa na prática teatral e no modo como se relaciona, em um processo criativo, com as outras funções aí envolvidas.

Com o *método das ações físicas*, Stanislavski parece ter conseguido determinar ontologicamente o teatro enquanto *lugar onde se age*⁴. Se, por um lado, isto implica numa valorização da figura do ator que é colocado enquanto cerne da atividade teatral, por outro, há uma manutenção das fronteiras nas quais a ação aparece como função do ator, o *olhar* (concepção e escolhas) como função do diretor e o dizer

⁴ Na conclusão de seu livro sobre a fase final de Stanislavski, Toporkov (1998, p. 215) pondera que, enquanto a música pode ser definida pelo som e a pintura pela cor, cada artista de teatro definiria nossa arte de modo distinto, e dificilmente alguém daria como resposta “aquela que já é sabida há mil anos como a verdade inquestionável: Ação é o elemento chave de nossa arte – ‘ação genuína, orgânica, produtiva e expediente’, como Stanislavski tão frequentemente insistia”. Ao definir a pintura pela cor, o artista plástico acaba sendo definido pela sua habilidade de trabalhar fisicamente este material, ou qualquer outro. Ignora-se, assim, a grande revolução que Duchamp realizou na arte: ao comprar um objeto pronto (readymade) no mercado e colocá-lo no museu, ele realiza um deslocamento ontológico no qual o artista não mais é definido por sua capacidade de fazer ou agir, mas por sua capacidade de escolher ou decidir.



(discurso) como função do dramaturgo (Fortes, 2021, p.237).

A atriz Julia Varley, do Odin Teatret, por exemplo, considera que o ator ganha “uma imensa liberdade” quando o diretor “assume a responsabilidade do resultado diante dos espectadores”, pois assim “posso me recolher no trabalho sem me preocupar com o resultado final [...] Não preciso me ver e me julgar com o olhar de quem está do lado de fora” (Barba, 2014, p.122). Em seu discurso, não apenas o olhar de fora é colocado como responsabilidade exclusiva do diretor, como ainda a liberdade do ator é colocada como inversamente proporcional à responsabilidade. Quanto menos responsabilidade o ator possui em relação “ao resultado diante dos espectadores”, mais liberdade para “me recolher no trabalho sem me preocupar com o resultado final”. Gostaria de tentar construir aqui um outro modo de pensar o lugar e a função do ator, no que diz respeito ao modo como trabalha em função da e em relação à função da encenação.

Cruzamento entre a função da encenação e da atuação

Como eu sei - diz o nosso ator - que entro no palco onde o cenário não é ocasional; onde o chão do palco (tablado) compõe-se com o desenho da plateia [...] então não posso ignorar como devo entrar nesse palco’. O ator, sabendo por qual razão aquilo que o circunda foi concebido de um determinado modo, sabendo que é produto da arte teatral, ao entrar no palco transforma-se em uma obra de arte (Meierhold, apud Thais, 2009, p.401).

Proponho analisarmos esta reflexão de Meierhold pela seguinte lógica: como ator, ao entrar onde entro, “no palco”, “não posso ignorar como devo entrar”. Ou seja, é a consciência de onde entro que constitui um *como* entro. Mas este ator percebe que também o onde “foi concebido de um determinado modo”. Assim, ao entrar de determinado modo num *onde* que também possui seu modo de estar ali, ao relacionar seu modo ao modo do onde, o ator, um suposto *quem*, acaba por se tornar o próprio *onde*, “transforma-se em uma obra de arte”. E se acompanho Meierhold em sua transformação do ator numa obra de arte, devo dizer que esse, não mais definido por ser quem é, mas por estar onde está, deixa de ser um *quem* para se tornar um *o que*, “um meio de expressão entre outros, igual a eles, ‘nem



mais nem menos importante” (Picon-Vallin, 2013, p.4). O que está em jogo aí, para Meierhold, é a “submissão da individualidade do ator sob a ideia fundamental da obra de arte” (Thais, 2009, p.106).

Poder-se-ia objetar que tudo isso somente produz uma objetificação, uma desvalorização, uma dissolução da autonomia do ator enquanto sujeito, uma submissão à mestria do encenador que poderá utilizá-lo como uma marionete. Mas trata-se do exato oposto, trata-se de trabalhar “a mestria” do próprio ator, uma mestria que “faz do ator o seu próprio encenador, que conhece a ‘cenometria’ ou a ciência do modo do ator colocar-se em cena” (Picon-Vallin, 2013, p.151). O que estava em jogo, para Meierhold, era a formação de um “ator completo”, um “ator responsável” (Picon-Vallin, 2013, p.81) pelo seu próprio modo de estar onde está, seja especificamente a cena ou, de modo mais amplo, sua própria formação. Por pensar na formação de um “ator completo”, os cursos de Meierhold “incluíam lições sobre a história do teatro, projeto de cenário, técnicas cênicas ou de desenho...” (Schino, 2012, p.118). E por pensar no ator como um encenador de si mesmo, desde o início Meierhold fazia com que o Laboratório de Técnicas do Ator fosse ligado à Oficina de Diretores até que, a partir de 1922, os dois seriam fundidos em uma única oficina (Schino, 2012, p.120). Ou seja, “a proposta do ensino meierholdiano não estava restrita às técnicas de atuação, e a atenção dedicada aos procedimentos de composição da encenação tornava suas aulas uma classe da arte do ator e do encenador” (Thais, 2009, p.147).

Dizer que o ator é um encenador de si mesmo não significa necessariamente que se abdique da *figura* do encenador. Significa que a *função* da encenação deixa de ser algo alheio ao ator. Toda a lógica do trabalho do ator sobre si mesmo é colocada em questão. Se Grotowski (2007, p.238) diz que “não se pode trabalhar sobre si mesmo [...] se não se está dentro de algo estruturado que seja possível repetir”, devemos pensar, junto com Meierhold, que este “algo estruturado” não é apenas a partitura do ator, o modo como ele executa suas ações, mas “*onde* ele está, um onde que foi concebido de um determinado modo. E a concepção deste onde, o *modo* deste onde, deve impregnar completamente o trabalho do ator sobre si mesmo” (Fortes, 2018, p.106).



É o olhar sobre *onde* estou que constitui *o que faço* e como faço. Raul Serrano fala de dois diferentes tipos de olhar do ator: um que ele chama de “la mirada del submarino”, onde o ator “sólo tiene em cuenta los objetivos contra los que lucha y contra los que dirige sus energías”, onde o ator não é capaz de “mirarse a si mismo”. Outro tipo seria o “mirada exterior” que “abarca la totalidad de lo que ocurre sobre la escena, es decir, la relación del actor que la efectúa con los restantes componentes de la estructura” (Serrano, 2004, p.84). Não se trata de dizer que a experiência do ator é constituída pelo olhar de fora do diretor ou do espectador, mas que o ator incorpora este olhar de fora e assim “deja su identificación con el personaje” e “tiene en cuenta lo realizado como si se ubicara en una platea” (Serrano, 2004, p.238). Serrano afirma ainda que, “Mientras la mirada desde el submarino se ubica casi exclusivamente en el terreno de lo técnico, la mirada exterior – que terminará constituyendo un único objeto con la anterior – adopta más bien un sesgo estético” (Serrano, 2004, p.238). O viés estético, que apenas o olhar de fora é capaz de abarcar em sua totalidade, acabará por constituir um único objeto com o fazer técnico do ator. “É neste sentido que o ator se torna um encenador de si mesmo, pois não mais atribui à figura do encenador a exclusividade da função da encenação, não mais depende exclusivamente do olhar de fora para abarcar o viés estético de seu fazer⁵” (Fortes, 2018, p.107. Assume um olhar de fora que “es casi una mirada de director” (Serrano, 2004, p.238) e, assim, “el actor, otrora únicamente ubicado en el ‘submarino’ con respecto de su personaje, se sitúa de otro modo y ‘valora’ desde fuera lo que hace” (Serrano, 2004, p.357).

Essa questão da valoração acrescenta, à compreensão de que o ator é aquele que realiza ações de um determinado modo, uma compreensão de que o ator escolhe agir de um determinado modo e não de outro. Mesmo que se queira pensar que não se trata de uma escolha – por esta noção implicar numa espécie de livre-arbítrio, como se o ator sempre escolhesse consciente e voluntariamente

⁵ É curioso que também Stanislavski tenha dito: “Lembrem-se que eu já lhes disse, mais de uma vez, que todo ator tem de ser seu próprio diretor” (Stanislavski, 1995, p.147). E isso foi dito quando ainda não trabalhava inteiramente com o método das ações físicas, ou seja, quando o trabalho do ator sobre si mesmo ainda o deixava na esfera do olhar submarino. Ao entrar em sua última fase, Stanislavski vai abrindo cada vez mais o trabalho do ator sobre si mesmo ao olhar de fora, embora nunca chegue a trabalhar este olhar que torna o ator um encenador de si mesmo como Meierhold o trabalhou.



seguir por tal caminho e não por outro –, mesmo que se diga que não é o ator que escolhe, mas que algo que o atravessa escolhe por ele; ainda assim, o ator agiu deste modo e não de outro, seguiu este caminho e deixou todos os outros possíveis para trás. “O que costuma acontecer num processo criativo é que o ator levanta muitos materiais, propõe uma série de caminhos, e o encenador *escolhe* o caminho a ser seguido” (Fortes, 2018, p.2018). O que costuma acontecer num processo pedagógico é que o aluno tateia e habita certos territórios experienciais onde consegue, enfim, *estar*, e o professor vai valorando os territórios que funcionam ou não, que servem ou não para certa abordagem. Dependendo da abordagem criativa ou pedagógica, as valorações e escolhas do próprio ator podem ganhar maior ou menor protagonismo.

Convenção teatral: a atuação e os efeitos sobre o espectador

Em minha pesquisa de doutorado, observei diversas oficinas e aulas de atuação, e entrevistei, ou melhor, conversei com diversos professores e diretores. Parece-me pertinente trazer aqui uma aula que assisti na cidade de São Paulo, pois ali percebi que a professora, ao invés de exercer seu juízo sobre o trabalho do ator numa determinada cena, apenas pontuava os elementos cênicos que foram trazidos pelo mesmo, o que denota as escolhas e estratégias do ator em relação à cena. Aqui me parece estar em jogo uma diferença entre pensar o ator como um *quem*, ou como um o *que*, um elemento nem mais nem menos importante do que os outros elementos que estão em cena.

Esta diferença entre o *que* e o *quem* também apareceu numa conversa com uma atriz e palhaça em Buenos Aires que afirmava que, como professora de palhaçaria, seu foco metodológico não estava no ser do palhaço, mas em seu fazer, “porque el ser ya está” e, portanto, “no necesita convertirse en un enfoque metodológico”. O que lhe interessa nos palhaços em formação, enquanto professora, é “como yo pienso em función de una escena [...] como lo otro piensa dramatúrgicamente, qué ideas tienen... Ahí está: el otro piensa eso, le gusta esa música. [...] Ahí está el yo del otro, el ser [...] sus elecciones”. Ou seja, para esta professora e palhaça argentina, o palhaço não se define por *quem* ele é, mas por

com o que escolhe trabalhar. E é claro que as coisas com as quais escolhe trabalhar devem atravessá-lo inteiramente, devem instaurá-lo num *onde estar* afetivamente ou experiencialmente. A professora de São Paulo colocara essa relação entre o *com o que* e o *onde estar* em termos de um atravessamento da função de direção e de atuação na figura do ator, ou seja, do ator como um encenador de si mesmo: “como nossas descobertas de direção podem auxiliar nosso trabalho de interpretação? É importante deixar os elementos da cena permearem, passarem pela nossa interpretação” (Fortes, 2018, p. 109). Ela não está simplesmente dizendo que a experiência do ator é definida pelos elementos *com os quais* escolhe trabalhar, mas que é definida por *onde* o ator habita ao ser atravessado pelos elementos *com os quais* escolhe trabalhar. O que está em jogo aqui é uma aposta no modo do “olhar de fora” em vez do modo do “olhar submarino” do ator. Uma aposta num modo onde a distinção entre o trabalho do ator e do diretor se torna bastante tênue. Da mesma maneira, Brecht apostou no modo do distanciamento (que pode ser visto como um “olhar de fora”) em vez do modo da identificação entre ator e personagem (que pode ser visto como um “olhar submarino”). Leiamos o que Roland Barthes (2007, p.288) diz sobre a técnica do distanciamento de Brecht:

...distanciar não quer dizer de modo algum representar menos; muito pelo contrário, distanciar é representar; simplesmente, aqui, a verossimilhança da representação tira sua origem do sentido objetivo da peça, e não, como na dramaturgia ‘natural’, de uma verdade interior ao ator. [...] purgá-los de suas pequenas emoções pessoais antes de fazê-los representar. Noutras palavras, distanciar é cortar o circuito entre o ator e seu próprio *páthos*, mas é também e essencialmente estabelecer um novo circuito entre o papel e o argumento; é, para o ator, significar a peça, e não mais ele próprio na peça.

O ator não é definido por ser quem é, por sua “verdade interior”, mas por estar onde está. Aqui o *onde* – até então espacial ou estético – torna-se também dramaturgício. “O trabalho do ator, para Brecht, é encontrar-se dentro deste onde dramaturgício, e não usar este como uma ponte para encontrar-se a si mesmo” (Fortes, 2018, p.109). E o *onde dramaturgício* dá sentido ao fazer do ator na medida em que o fazer do ator busca dar sentido a este onde dramaturgício. É por isso que a professora de São Paulo – por estar trabalhando com Brecht em suas aulas



– discutia muito mais as estratégias e escolhas do ator em relação à cena do que seu desempenho ou a qualidade de suas ações. É porque, para Brecht, a qualidade do desempenho do ator está em sua capacidade de mostrar e evidenciar uma realidade que costuma aparecer aos espectadores como auto evidente. A qualidade do desempenho do ator está em conseguir conduzir o olhar do espectador para aquilo que ele escolhe mostrar, para aquilo que ele escolhe trazer para a cena. Para Brecht, as escolhas do ator têm a ver com o que se quer evidenciar na realidade do mundo. Portanto, a discussão das escolhas do ator é também uma discussão dos efeitos sobre os espectadores. Em se tratando de um ator que assume para si o “olhar de fora”, o efeito sobre os espectadores está na raiz de seu trabalho, e não apenas do trabalho do diretor. É neste sentido que o diretor argentino Alejandro Catalán considera que “ensinar atuação é ensinar a assumir um poder de manipulação diante da percepção do público”. Já Grotowski (2007, p.234), considera que “fazer a montagem na percepção do espectador não é tarefa do ator, mas do diretor”.

Sobre essa consideração de Grotowski, gostaria de insistir na diferença entre a figura do diretor e a função ou “tarefa” da direção. “O ator pode trabalhar em cena como se estivesse olhando de fora, atento ao modo como os efeitos que produz estão chegando aos espectadores. Mas é claro que o diretor que *efetivamente* está olhando de fora habita um lugar privilegiado” (Fortes, 2018, p.110), muito mais propício para perceber como os efeitos produzidos em cena chegam aos espectadores do que o lugar que o ator ocupa. Não é uma questão de o ator tornar-se o diretor do espetáculo, prescindindo da figura do diretor. É uma questão de o ator não estar alheio à função, ao olhar da direção, de perceber que tudo aquilo que produz em cena só se torna uma experiência cênica na medida em que chega aos espectadores, na medida em que o ator não simplesmente olha para os espectadores, mas olha e percebe o olhar dos espectadores pousando sobre ele. Poderíamos dizer, junto com Óscar Cornago (2016, p.28), que a ação do ator “no es solo la acción sino aquello a lo que da lugar, la situación en la que se transforma por el hecho de realizarse frente a un público”, o que implica em “conducir la atención de la escena a la platea, o del actor al público, o de la acción a la situación” (Cornago, 2016, p.38). Ou seja, não se trata

simplesmente de o ator agir sobre o espectador, manipular seu olhar, enredá-lo numa situação. O próprio ator está completamente enredado por esta situação que é produzida, antes de tudo, pelo fato de o espectador está ali olhando suas ações. Afinal, o que define o teatro é o lugar de onde se vê, e não o lugar onde se age.

É nesse sentido que François Kahn – discípulo de Grotowski – “recusa-se a interpretar o material” produzido por seus atores e não lhes pergunta “o que era aquela ação, de onde viera, etc.”. Kahn “trabalha, assim, sobre os efeitos, as marcações dele em nosso corpo e não sobre sua possível origem” (Motta Lima, 2012, p.15). Poderia dizer que o efeito se origina quando ganha realidade, e apenas ganha realidade quando chega aos espectadores. Ou seja, o efeito tem sua origem no ponto de chegada, não num suposto ponto de partida. Do contrário, estaríamos procurando por causas reais que preexistem à produção de efeitos, causas reais que possuem sua origem fora da cena, na vida. E como afirma o diretor argentino Jorge Eines, “la emoción de la escena es una emoción que nace de la conciencia de ficción, no de la confusión de la escena con la realidad” (Eines, 2005, p.70). Não há necessidade, portanto, de procurar na vida causas que potencializem o efeito produzido em cena, porque “en la vida hay causas y efectos; en la escena sólo hay efectos. No hay un antes causal que se inicia en la vida y determina una conducta en la escena” (Eines, 2005, p.79).

O que Eines está problematizando aqui é “una lectura parcial de Stanislavski donde la sobrevalorización de lo vivido por el individuo se opone a la valorización de lo que hay que vivir en el trabajo para construir un personaje” (Eines, 2005, p.159). Sabe-se que um dos grandes responsáveis por esta “leitura parcial de Stanislavski” é o americano Lee Strasberg que trabalhou exclusivamente a primeira fase dele, deixando de lado a última fase do método das ações físicas. Como Strasberg é um dos fundadores do Actor’s Studios – principal escola de interpretação dos atores de Hollywood – acabou por contribuir bastante para que o trabalho de Stanislavski sobre a memória emotiva ficasse muito mais conhecido mundo afora do que seu trabalho sobre as ações físicas. Raul Serrano (2004, p.126) – formador de atores e diretor argentino que trabalha com a fase final de Stanislavski – fala sobre a abordagem de Strasberg que, segundo ele, se apoia no

“rescate de las causas de la conducta. Esta etapa se estudia y se justifica en detalle. Pareciera que una vez logrado ese estado, el resto se desenvolverá sin tropezos. Se trabaja en lo que el actor debe hacer antes de comenzar su rol”. Já as ações físicas, para Serrano, “apuntam desde el presente hacia delante”. Aqui, portanto, “el campo operativo del actor se despliega así ante sus ojos – y no en su memoria – como un todo coherente que lo sumerge cada vez más en la consideración de la estructura y en su participación en ella” (Serrano, 2004, p.127). O campo operativo do ator se dá num *onde* ele pode habitar sua experiência e valorar por seu olhar de fora, e não na busca de um *o que* que se passou num *quando* que antecede o presente da cena.

No entanto, por trabalhar com o método de Stanislavski – mesmo que se trate de sua fase final – Serrano tenta incorporar esse quando que antecede a cena no campo operativo do ator. Ao discutir as *circunstâncias dadas* de uma peça – ou seja, “datos que mencionan acontecimientos anteriores, ocurridos fuera de la acción misma que ocupa la escena”, mas que “inciden sobre la conducta de los personajes” –, ele diz tratar-se de “atributos que difícilmente puedan ser realizadas objetivamente en el teatro” (Serrano, 2004, p.222). Como fazer, então, com que as circunstâncias dadas possam influenciar eficazmente a conduta do ator em cena? Serrano propõe que as encaremos do mesmo modo que um jogador de futebol encara os regulamentos do esporte: internalizando-os para que “actúen como condicionantes de la actuación” (Serrano, 2004, p.222). Isso, no entanto, tira as circunstâncias dadas de seu lugar de “passado irrecuperável” e as localiza no futuro: “Las condiciones dadas no son puntos de partida que exigen ser creídos para que funcionen. Son como las leyes. Comienzan a existir en la medida en que los respecto, aunque no los crea” (Serrano, 2004, p.222). É neste sentido que Serrano (2004, p.377) considera as convenções teatrais uma questão de chamar “los espectadores a, justamente, ‘convenir’ algo”, algo que o encenador conveio junto com os atores e todos os profissionais envolvidos ao longo do processo de construção do espetáculo, antes de chamar os espectadores para participarem.

Quando insisto, portanto, que o ator deve incorporar em seu trabalho a função da encenação, estou me referindo principalmente ao domínio que o ator deve ter de todos os desdobramentos da convenção teatral concebida para o



espetáculo no qual atua. Aqui entra a importância das escolhas e valorações do próprio ator em seus processos criativos. Pois no teatro contemporâneo não há mais convenções teatrais fixas, convencionadas e aceitas por uma determinada sociedade. É claro que há convenções que o espectador comum aceita mais do que outras. Mas o teatro contemporâneo não se propõe mais a respeitar estas convenções convencionadas pela sociedade. A única convenção que o teatro contemporâneo se propõe a aceitar e obedecer é aquela que se convêm no processo de cada espetáculo. O próprio Stanislavski (1995, p.147) havia dito que “você têm de aprender a manejar e controlar as convenções do palco. [...] É uma condição que temos de aceitar de uma vez por todas”. Mas, ao dizer isso, estava se referindo à convenção de que, “no ponto culminante do seu papel, o ator se coloque, tanto quanto possível, num lugar em que o público possa ver seu rosto”. Eis uma convenção que pode convir a determinados espetáculos e não a outros. Como todas as convenções teatrais, aliás, podem convir a certos processos e não a outros.

Se, por um lado, as convenções teatrais são condições às quais o ator deve se submeter, ou seja, condicionamentos que tornam sua experiência cênica possível, por outro lado, trata-se de algo que um grupo de atores envolvidos num processo convieram juntos. “Mas não haveria convenções que ultrapassam um grupo envolvido num determinado processo, convenções que aqueles que faziam teatro muito antes deste grupo existir convieram?” (Fortes, 2018, p.114). As convenções são todas conscientes, deliberadas? Não há convenções que vão se formando inconscientemente ao longo da história? Sim, claro, mas é preciso tomar cuidado para não as colocar numa instância que transcende a existência concreta dos homens. Aquilo que ultrapassa cada homem no singular provém dos homens no plural, os de hoje e de outros tempos, e não de uma entidade metafísica.

Confusão entre o território técnico e o poético

Eis uma confusão que me parece necessário desconstruir na formação do ator, e que aparece de maneira exemplar no livro de Raul Serrano sobre Stanislavski, onde propõe que pensemos separadamente o território técnico e o



poético. O primeiro, para ele, está submetido aos “inescapáveis condicionamentos da natureza” que “parecem permanecer inalteráveis”. Já o território poético, “se rige por las leyes que pertenecen a la cultura, es decir a lo producido por los hombres”. E, diferente das leis naturais, “las leyes humanas pueden ser violadas, pueden infringirse” (Serrano, 2004, p.281). A partir dessa distinção, Serrano compreende que o território técnico seria um “terreno limitado de posibilidades debido a las leyes naturales que rigen los comportamientos humanos” (Serrano, 2004, p.304), e que não há “una conducta humana sobre la escena tan particular que pueda evadirse, sustraerse de los condicionamientos naturales de todo comportamiento humano” (Serrano, 2004, p.305). Ou seja, para Serrano não importa o quão revolucionária seja uma transformação no território poético do teatro, “a causa de la ‘materia’ – ‘herramienta con que está construido este arte resulta imposible sustraerse a la aplicación, voluntaria o no, de ciertas legalidades exigidas por la naturaleza misma” (Serrano, 2004, p.305). E a matéria-ferramenta com que está construída esta arte é o corpo do ator que, ainda segundo Serrano, “conlleva consigo un cierto código realista y una cierta limitación en la manipulación de sus posibilidades ya que utiliza su ser real, no su image” (Serrano, 2004, p.304).

Mas, como disse, trata-se de uma confusão que precisa ser desconstruída, pois há aí muitos elementos contraditórios. Ao dizer que a liberdade do artista – neste território de possibilidade criativa que é o teatro – “únicamente tropieza con los límites que les ponen las leyes naturales a sus fantasías”, Serrano deixa escapar, como complemento, que esses limites “han sido frecuentemente superadas por la capacidad de convencionalidad del arte” (Serrano, 2004, p.329-330). Ou seja, “a convenção teatral é exatamente o que permite transformar o ser real do ator numa imagem a ser manipulada de um modo com o qual o espectador possa convir” (Fortes, 2018, p.115). A convenção teatral cria a ilusão de que aquele homem de carne e osso que se encontra diante de mim pode ser qualquer coisa para além do que ele realmente é. E o ator precisa que os olhos do espectador, convivendo com tal ilusão, espelhem para ele essa outra coisa para que ele possa efetivamente transformar-se nela. E não estou me referindo simplesmente à construção de um personagem que é diferente daquilo que sou. Estou

problematizando a afirmação de Serrano (supracitado) de que não há “uma conduta humana em cena tão particular que possa escapar, subtrair-se dos condicionamentos naturais de todo comportamento humano”. A conduta humana não é uma realidade natural, mas uma imagem que fazemos de como este corpo funciona e é construído. Uma imagem historicamente construída e reforçada cotidianamente. Assim, quando o espectador se depara com um corpo entrando em cena, é inevitável que ele projete sobre o mesmo a imagem que faz de como um corpo humano se comporta na vida. Mas o ator é aquele que pode romper esta imagem de como um corpo humano se comporta, mais ainda, do que seja este corpo em sua constituição⁶.

O curioso é que o próprio Serrano inicia esse capítulo sobre a distinção entre o território técnico e o poético com uma problematização do positivismo enquanto uma visão de mundo que “resultó particularmente nociva en cuanto asimilaba las leyes de la sociedad y de la cultura, a la ineluctabilidad y a la precisión de las leyes naturales” (Serrano, 2004, p.290). Não é exatamente isso que ele está fazendo ao considerar que o território técnico do ator esteja limitado pela “inevitabilidade” das leis naturais? Quando afirma que o corpo do ator “leva consigo um certo código realista” e que não há revolução poética que possa alterar tal realidade técnica, Serrano não está exatamente valorando a realidade técnica a partir de sua própria visão poética do teatro? Sendo o teatro uma arte, um fenômeno cultural, o simples fato de sua matéria principal ser o corpo humano é suficiente para nos fazer enxergar aí leis da natureza que fundamentam e regem sua realidade?

Nietzsche (1987, p.74) já havia problematizado esta confusão entre natureza e cultura ao afirmar que “toda a legalidade que se nos impõe tanto no curso dos astros quanto no processo químico coincide no fundo com estas propriedades que nós mesmos atribuímos às coisas, ainda que, em virtude disto, nós lhes imponhamos a nós mesmos”⁷. Isso nos leva de volta ao que o próprio Serrano havia dito sobre as circunstâncias dadas enquanto condicionantes da atuação:

⁶ Talvez isso diga ainda mais respeito ao dançarino do que ao ator.

⁷ Em *Além do bem e do mal*, Nietzsche (2005, p.14-15) problematiza aos estoicos que, “enquanto pretendem ler embevecidos o cânon de sua lei na natureza, vocês querem o oposto, estranhos comediantes e enganadores de si mesmos! Seu orgulho quer prescrever e incorporar à natureza, até à natureza, a sua moral, o seu ideal, vocês exigem que ela seja natureza ‘conforme a Stoa’”.



“começam a existir na medida em que as respeito, ainda que não creia nelas”. Respeitamos, obedecemos, nos submetemos às regras na medida em que elas nos abrem para a possibilidade do jogo cênico, e não na medida em que creio existirem independente de eu me submeter a elas ou não, enquanto limites e restrições que determinam as possibilidades expressivas do corpo do ator. Leiamos as palavras de Stanislavski que concluem seu livro *A preparação do ator* (1999, p.365): “a natureza orgânica é regida por leis [...] Vocês só poderão se extraviar se não compreenderem essa verdade [...] se tentarem inventar novos princípios, novas bases, nova arte. As leis da natureza se impõem a todos. Ai de quem as infringir!”. Seguindo Nietzsche, podemos compreender o que Stanislavski está realmente dizendo: “Eu imponho as leis da natureza a todos. Ai de quem infringir aquilo que creio ser a verdade inescapável!”.

Considerações finais

O jogo teatral não pode funcionar sem regras. Reunimo-nos com outros atores para, demorando-nos sobre um processo, convirmos juntos sobre tais regras e, findo o processo, chamamos espectadores para convir conosco sobre as mesmas. Pedagogicamente se dá o mesmo: um professor de palhaço ou de máscara enunciará aos alunos aquilo que funciona ou não funciona por convir a um caminho poético, estético, existencial, experiencial determinado. “Para que uma experiência funcione para um coletivo, é preciso que o mesmo convenha sobre os parâmetros e critérios de funcionamento da mesma” (Fortes, 2018, p. 117). Mas poderíamos dar como exemplo o humor para dizer que certas coisas, por natureza, não funcionam, ou seja, não são engraçadas? Para que isso possa ser considerado verdadeiro, seria preciso demonstrar que, em todas as épocas e lugares, sempre se riu dos mesmos fenômenos. Não me parece ser esse o caso. E por isso me parece tão problemático falarmos em fundamentos do humor ou princípios do palhaço, ao invés de utilizarmos termos como “convenção”, “critérios” ou “parâmetros” para tais casos.

Ao invés de se lançar numa busca pelo cálice sagrado, tentando descobrir princípios ou fundamentos que fundam sua arte, seria mais interessante que o



ator experimentasse a convencionalidade do fazer teatral, discernisse quais regras são interessantes de convir em cada processo singular, convir junto com outros atores envolvidos, e assim poder se tornar um encenador de si mesmo, assumindo suas próprias escolhas e valorações poéticas. Pois o ator, como diz Meierhold (apud Thais, 2009, p.401), “ao entrar no palco transforma-se em uma obra de arte”, porque sabe que “aquilo que o circunda foi concebido de um determinado modo”. Mas aquilo que o circunda, o onde se dá seu trabalho, não é apenas o palco e a concepção de encenação do espetáculo, mas uma multiplicidade de convenções e concepções do que seja teatro e do que seja atuar. Ser um encenador de si mesmo não é, portanto, agir de acordo com essas concepções, mas mergulhar no exercício de conceber para si mesmo o que seja atuar, ou seja, conceber a si mesmo enquanto ator, escolhendo e valorando tudo aquilo que lhe circunda, sabendo que isso condiciona seu fazer, não por serem leis inescapáveis da natureza, mas por serem convenções teatrais, ou seja, construções culturais.

Referências

BARTHES, Roland. *Escritos sobre Teatro*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BARBA, Eugenio. *Queimar a casa: origens de um diretor*. Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CORNAGO, Óscar. Y después de la *performance* qué? *Público y teatralidad a comienzos del siglo XXI*. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 26, p. 20-41, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/issue/view/465>

COPEAU, Jacques. *Apelos*. Trad. Jorge Ronaldo Faleiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.

EINES, Jorge. *Hacer Actuar, Stanislavski contra Strasberg*. Barcelona: Ed. Gedisa, 2012.

GROTOWSKI, Jerzy. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. Trad. Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva; SESC, 2007.



FORTES, Tiago. *A condição do ator em formação: por uma fenomenologia da aprendizagem e uma politização do debate*. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP): Campinas [SP], 2018.

FORTES, Tiago. A fronteira entre o olhar e o agir. *Areté – International Journal of Philosophy, Human and Social Sciences*, v. 6, p. 233-243, 2021. Disponível em: https://arete.unimarconi.it/wp-content/uploads/2021/05/Arete_6_2021_FullWeb.pdf

MOTTA LIMA, Tatiana. A noção de escuta: afetos, exemplos e reflexões. *//L/IX*, Revista do LUME nº 2, 2012. Disponível em: <https://gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/issue/view/14>

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Livro do Filósofo*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1987.

PICON-VALLIN, Béatrice. *Meyerhold*. Trad. Fátima Saadi, Isa Kopelman, J. Gunsburg e Marcio Honorio de Godoy. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SCHINO, Mirella. *Alquimistas do palco: os laboratórios teatrais na Europa*. Tradução Anita K. Guimarães e Maria Clara Cescato. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SERRANO, Raul. *Nuevas tesis sobre Stanislavski: fundamentos para una teoría pedagógica*. Buenos Aires: Atuel, 2004.

STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1995.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do ator*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1999.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção da Personagem*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

THAIS, Maria. *Na cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V. E. Meierhold: 1911 a 1916*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

TOPORKOV, Vasilii Osipovich. *Stanislavski in rehearsal*. New York : Routledge, 1998.

Recebido em: 26/08/2021

Aprovado em: 21/02/2022

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br