

A FORMAÇÃO DO ATOR: POR UM ATOR-EMANCIPADO

Ricardo Di Carlo Ferreira¹

RESUMO: A pesquisa ora apresentada possui caráter de revisão bibliográfica e dedica-se à investigação da formação atorial, da Antiguidade à Contemporaneidade, ancorando-se na análise reflexiva a respeito das pedagogias do ator, que congregam o entendimento histórico reconstruído sobre o artista cênico e a sua formação. Desse modo, a argumentação considera as notórias transformações das concepções metodológicas do processo de profissionalização atorial, que em seu transcorrer histórico vieram a balizar as perspectivas contemporâneas de aprendizagem sob o viés do trabalho do ator sobre si mesmo, e, portanto, a de um artista da cena que opera a partir da criação de si. Nesta esteira, este estudo ancora-se em um primeiro momento no rascunho histórico evolutivo das teorias do ator, em seguida busca identificar os aspectos operativos cogentes ao suporte de sua qualificação formal/informal nos espaços contemporâneos de formação. E, finalmente, propõe possíveis caminhos de realização atorial ao artista da cena que venham a lhe possibilitar a sua permanência no campo atuacional pelo viés da formação de um ator-emancipado.

Palavras-Chave: Formação do ator. Ator. Ator-emancipado. Aprendizagem.

THE FORMATION OF THE ACTOR: FOR AN ACTOR-EMANCIPATED

ABSTRACT: The research presented here has a bibliographic revision character and is dedicated to the investigation of the actorial formation, from Ancient times to present days, anchoring itself in the reflexive analysis about the actor's pedagogies, that bring together the reconstructed historical understanding of the scenic artist and his formation. Thus, the argumentation considers the notorious transformations of the methodological conceptions of the actor's professionalization process, that in their historical course came to mark the contemporary perspectives of learning under the bias of the actor's work on himself, and therefore that of a scene artist who operates from the creation of oneself. Consequently, this study is initially based on the evolutionary historical sketch of the actor's theories, it then seeks to identify the operative aspects that support its formal or informal qualification in contemporary training spaces. Finally, it proposes possible ways of realization to the scenic artist that will enable him to remain in the acting field through the bias of the formation of an actor-emancipated.

Keywords: Formation of the actor. Actor. Actor-emancipated. Learning.

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP): Linha de pesquisa (1): Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo. Formado em Licenciatura em Teatro pela mesma instituição. E-mail: ricodicarlo@gmail.com

PANORAMA ÔNTICO DO ATOR

Notoriamente, o ator é o responsável pela comunicação do personagem, da cena, por meio de si mesmo, utilizando-se de sua plenitude física e espiritual em estado de atuação, congregando e interagindo com outros fatores e agentes cênicos, para que a partir da totalidade do seu ser, de seu corpo, de sua voz e de sua emoção, articulada por seu intelecto venha a transfigurar a sua própria personalidade em outras, sob a forma de atuação.

Mesmo nos casos de negação à incorporação/*embodiment*² – quando se atua sem personagem na cena, performando a partir da sua própria personalidade (real -não fictícia/inventada), dos seus próprios registros corpóreo-vocais –, ainda assim, o atuante aciona a totalidade de sua presença no ato de cena, pelo motivo desta possuir a prerrogativa do estado de atuação, que é a própria linguagem do ator. Assim, enfatiza-se que o “fato é que o real puro é uma abstração, pois a representação nunca deixa de existir na cena” (SANTOS, 2010, p. 30).

Dado que a linguagem atorial ou a linguagem do ator, a atuação, constrói-se de forma plástica/artística, manifestando algo que não é realidade (uma ação, um personagem ou um acontecimento) no fenômeno da encenação, seja ela dramática ou pós-dramática. Importa demarcar que “a ficção pura também é uma abstração” (SANTOS, 2010, p. 30). Por ser verdade que a realidade nunca deixa de se manifestar em cena. Assim, “estas tensões existentes nas práticas atuais podem ser vistas em relação ao tempo e ao espaço – real e ficcional, assim como, aos personagens e aos atores – ficcional e real” (SANTOS, 2010, p. 30).

Retomando a essencialidade do ator: por ser um artista cuja matéria prima reside em si mesmo, imanente a ele por natureza, em seu aparato corpóreo, vocal e mental, que transcendente em operação a partir do treino, da técnica; necessita, justamente, de uma formação que evite causar-lhe danos.

² Sabe-se que o “termo *embodiment* não tem uma tradução exata para o português, aparecendo na literatura teatral como “incorporação” ou “encarnação” (...). A palavra *embodiment* se refere a tornar algo físico ou corporificar” (BELÉM, 2011, p. 65).

A pretensão aqui não é a de criar um novo método de formação de atores, contudo problematiza de forma crítica os fundamentos essenciais à qualificação formal/informal do intérprete cênico. Sabendo que as escolas de teatro são atualmente o principal meio de qualificação do ator, ainda que elas não sejam necessariamente profissionalizantes e que a formação do ator não tenha um modelo único definido, mas sim o oposto, pois seus caminhos são múltiplos (ARAÚJO, 2009). Assim sendo, esse escrito busca indicar caminhos para a formação do ator nos dias de hoje.

Parece óbvio de antemão, que a erudição, a investigação e a pesquisa sejam permanentes como condição *sine qua non* para erigir algo que constitua um trabalho efetivo de ator. O que nos leva ao interesse pelo desvelo de uma *técnica pessoal de ator*³, princípio desdobrado por Luis Otávio Burnier, que se assemelha ao *trabalho do ator sobre si mesmo*⁴ de Stanislavski e à teoria do *aprender a aprender*⁵ de Eugênio Barba, que por sua vez tem suas raízes no *teatro pobre* mais especificamente na teoria da *via negativa*⁶ de Jerzy Grotowski.

As referidas abordagens possuem como ponto de convergência a sistematização de uma técnica pessoal de representação do artista cênico, que se transforma de acordo com as variações energéticas em seu treino corpóreo, voltadas para a sua autoaprendizagem e desenvolvimento de uma linguagem atorial própria.

Uma proposta curricular para a formação do ator deve considerar o aprendizado da atuação, mas imbricada à construção de si mesmo, dito de outra forma, o aluno deve buscar construir o seu próprio ator, buscando desenvolver a sua autoaprendizagem, a sua autopesquisa, desenvolvendo assim um modo próprio de atuar e de se relacionar com seu ofício. Essa prática não se limita a dedicar-se aos mistérios da encenação, mas estende-se a todo o processo de edificação de um profissional capaz de interagir criticamente com as

3 Processo que possibilite e/ou venha a induzir o ator a uma elaboração técnica pessoal, codificada e objetiva, rumo ao encontro de meios pessoais de desbloqueio de obstáculos de representação (BURNIER, 2001).

4 Trata-se de um “processo constante de aprimoramento do ator na percepção de si, na eliminação de bloqueios e de convencionalismos e na potencialização de sua própria natureza criativa” (ZALTRON, 2012, p. 1).

5 Para Barba (1995) a “profissão do ator inicia-se geralmente com a assimilação de uma bagagem técnica que se personaliza. O conhecimento dos princípios que governam o bios cênico permite algo mais: aprender a aprender (...). Que em suma “é a condição de dominar o próprio saber técnico e não ser dominado por ele” (BARBA, 1995, p. 24).

6 Constitui-se pelo processo atorial que “busca a revelação de si mesmo pela consciência ao agir, eliminando resistências e liberando os impulsos do aparato psicofísico do ator” (ZALTRON, 2012, p. 1).

questões postas no mercado cênico, ponderando que o ator em formação precisa conhecer além dos segredos da cena; deve relacionar-se com o seu contexto cultural, isto é, com as práticas cotidianas de seu trabalho, no teatro, no cinema, na televisão, na *performance*, etc., tais como: a construção de si, a alta capacidade de memorização, a tenacidade em improvisar, o figurino que não lhe cai bem, a realidade ainda imperativa da figura do diretor/encenador, o relacionamento com as emoções do personagem, e a possibilidade da nudez.

A partir de agora quando houver referência ao ator; diz respeito ao ator de teatro, cinema, televisão, *performance*, etc. Pelo motivo de interessar, nesta pesquisa, aquele que trabalha em prol da comunicação e expressão da cena e do personagem ao público.

RASCUNHO HISTÓRICO DO ATOR

No que diz respeito à história do ator, pode-se afirmar que as fontes bibliográficas não são fartas. Em geral, as origens do ator encontram-se diluídas na história do teatro, dentro de seções particionadas que dão pouco destaque ao trabalho/formação atorial. Os próprios atores não têm por hábito a escrita sobre o seu ofício. Adicionado a isso, há “relativamente pouca preocupação com o trabalho do ator, seu significado histórico, estético e social, que se verifica tanto no nível internacional quanto no nacional” (CARVALHO, 1989, p. 7).

As origens do ator remontam à Pré-História, suas raízes estão naquilo que Berthold (2001) denomina de *teatro primitivo*, afirmando que o ato de representar é tão velho quanto à humanidade, dado que existem formas primitivas desde os primórdios do homem, sendo a transformação numa outra pessoa uma das formas arquetípicas da expressão humana. Já em termos de civilização, pode-se afirmar o consenso de que o ator surgiu na Grécia Antiga, atrelado aos rituais religiosos de culto ao deus grego Dionísio.

O ator da Antiguidade tinha posição de prestígio. Nasce a serviço da religião, aos poucos vai se desvencilhando do caráter ritualístico e dedicando-se exclusivamente ao exercício da representação. Sua formação começa a ser elaborada, uma vez que

a profissionalização dos atores deu-se cedo; no século 4 a.C., já havia sindicatos (...) aliás, foi uma medida notavelmente precursora, pois só muito mais tarde, no século 18, voltou a ideia de direitos de organização de atores, não mais considerados como vagabundos (ROSENFELD, 1968, p. 69).

Tanto no Ocidente como no Oriente, há o conceito de formação de ator. É certo que o ator no oriente, seja na China, na Índia, ou no Japão possui um traço em comum: a apropriação de técnicas, objetivas, estruturadas e codificadas. O artista cênico deve ter formação em média de sete anos no caso da China e da Índia, enquanto no *Teatro Clássico Nô* (japonês) a formação do ator tem período de trinta anos. Para o ator oriental o teatro tem ligação religiosa, e requer total dedicação na sua aprendizagem e no seu fazer, desde o seu surgimento.

Sobre os caminhos do ator ocidental, sabe-se que:

Na Grécia antiga o ator era “uma voz e uma presença” (...) em Roma tornou-se um corpo discursivo, enquanto no teatro da Idade Média foram os eclesiásticos e homens do povo hábeis na dicção. Na Renascença o ator pretendeu tornar-se natural e dedicou-se a imitar de forma prodigiosa o que observava ao seu redor. No século XVIII exigiu-se-lhe um compromisso com a razão, e a partir daí as teorias se sucederam: Gordon Craig (1872-1966) pretendeu prescindir do ator tornando-o uma “super marionete”, enquanto Constantin Stanislavski (1863-1938) concluiu que o ator seria o único senhor da cena (CARVALHO, 1989, p. 9).

De maneira nenhuma isso se traduz como sendo o artista cênico ocidental menor ou menos complexo, que o oriental. Ao contrário. O que o diferencia é justamente a sua formação, visto que no Oriente este profissional tem suas técnicas de representação totalmente codificadas. Ele é detentor de técnica. Sabe atuar plenamente dentro da realidade cênica que ele comunica. Enquanto o ator ocidental atualmente parece não ter esse caráter de formação estruturado. Segundo Burnier (2001) os nossos atores não são munidos de técnicas objetivas, estruturadas e codificadas. Diante o referido autor ainda assevera que “é muito difícil falar de uma técnica que ainda está em processo, estruturando-se. Embora já exista, pois foi aplicada em espetáculos, comprovando assim sua funcionalidade, ainda não é, pois não se encontra “acabada” (BURNIER, 2001, p. 15 – grifo meu).

Essa questão relaciona-se com a constatação de Januzelli (2006), que assegura que embora já existam muitas contribuições sólidas ao trabalho do ator contemporâneo; tais bases e materiais se encontram dispersos. A diferença do ator do Ocidente no tempo presente é que ele parece sempre tender a um modo de fazer intuitivo e/ou fracionário, o que não significa que essa prática não é balizada por uma técnica pessoal (ainda que não codificada, estruturada). Justamente por isso, endossa-se que possa não interessar impor

um método de atuação, tal qual é feito no Oriente, mas sim levar o ator em formação a indexar tecnicamente sua atuação, num caminho laboratorial que indique ao estudante o “aprender a aprender”. Porém, é importante ressaltar: de forma objetiva, estruturada e codificada a exemplo da formação do ator oriental.

O artista cênico deve saber que caminhos de pesquisa aderir a cada novo trabalho. O que significa estabelecer que o aluno-ator precisa edificar uma técnica pessoal de treinamento. Os personagens por sua vez haverão de ser diferentes, mas as descobertas serão erigidas pela equivalência de criação em que as potencialidades de atuação do ator devem ser conhecidas e investigadas (autocodificadas) por ele mesmo. A intuição não é rejeitada jamais em trabalho artístico, mas há de se ter o conhecimento técnico (objetivo, estruturado e codificado) para aplicação do exercício da representação. A pesquisa se consolida, mas nunca está pronta. No trabalho do ator, a técnica tem que estar codificada, justamente para que o ator possa exercer os plenos direitos de sua arte. O que se discute aqui é o fato de que os atores que formamos não são conhecedores do nervo central da arte dramática: a condução da cena por meio da devida apropriação técnica do ator; da aglutinação das bases e materiais de sua formação.

Nos marcos do presente há uma espécie de “cabresto” posto no ator. Ostensivamente quem tem ditado o trabalho do ator é a figura genérica do diretor. De acordo com Dort (1988), ele não só “tem dominado sob sua lei, os outros criadores da cena, como também os isolou e, por vezes, os reduziu à servidão” (DORT, 1988, p. 49). As aglomerações livres atorais são cada vez mais escassas, no que se refere à formação de coletivos profissionais rentáveis tanto no plano teatral como no audiovisual, há razões econômicas e estruturais que configuram essa conjuntura. Assim, “os atores devem se contentar em ser apenas dóceis executores” (*idem*, 1988, p. 49).

Ainda neste sentido, assevera Burnier:

os atores dependem, infelizmente, dos diretores para terem emprego, e, portanto, é ele quem manda. Mas me parece que nós temos aqui um típico caso de *assalto*. O diretor tomou de assalto (...), e parece ter vindo para ficar. Em minha opinião, isso ocorreu porque os atores assim o permitiram. Eles não se muniram de armas que lhes permitissem defender sua arte. Não armas “políticas”, mas de arte: a técnica. Não esta técnica que corresponda a um fazer mecânico qualquer, mas uma técnica de arte, que envolva o ser e o fazer, que *acorde* e drene as energias potenciais do artista e ecoe no espectador. Um ator sem técnica é um guerreiro sem armas, num

campo propício para que qualquer usurpador do trono tome posse dele. Quanto mais forte, mais bem estruturada, mais verdadeira e profunda for sua técnica, mais fortes serão suas armas (BURNIER, 2001, p. 248).

Voltemos à evolução histórica da formação do ator, na qual já nos localizamos no período em que surgem os grandes mestres teatrais do século XIX e XX. O expoente entre eles, por certo é o russo Constantin Stanislavski, que fez o trabalho de decodificação do trabalho do ator, conhecido popularmente no cerne da produção cênica como “O Método” ou “O Sistema”.

Antes, uma observação: o ator ou aluno-intérprete codifica (ou deveria) seu trabalho, de modo que reúne, compila, em sua autopesquisa os materiais para estabelecimento de técnica (códigos, sinais, leis e caminhos) para racionalizar e operacionalizar crítica e criativamente o seu trabalho. Já Stanislavski realizou um trabalho de decodificação, pois se tratou da identificação e interpretação feitas por ele como receptor do processo artístico de outros artistas cênicos. Assim, o mestre russo fez um trabalho não de criação, mas de tradução de técnicas, de dados e códigos significativos, classificativos e elucidativos sobre o trabalho do ator por meio da observação de grandes atores no momento de seus trabalhos criativos. Por ser ator, é também verdade que sua decodificação foi alimentada por seu trabalho de autocodificação. Visto que, afirma: “Eu nunca inventei nada, nunca escrevi nenhuma proposição. Eu simplesmente observei, honesta e atentamente, minha própria natureza e a dos outros no momento de seu trabalho criativo” (STANISLAVSKI *apud* WHYMAN, 2014, p. 298).

As reverberações de seus fundamentos influenciam a cena até hoje. No teatro e no cinema, o arcabouço cultural deixado por Stanislavski é matéria obrigatória do ator. Com ele consagra-se a pesquisa codificada na preparação atorial, período em que se estabelece o auge da formação de atores na Modernidade por meio da figura do mestre. Obviamente o acesso era limitado para poucas pessoas. O conhecimento apesar de divulgado e apresentado ficava restrito a um pequeno grupo. Esses grandes pedagogos atoriais, tais como o próprio Stanislavski, e também, André Antoine, Antonin Artaud, Vsevolod Meyerhold, Étienne Decroux, Jerzy Grotowski, Joseph Chaikin, entre outros, ao morrerem foram deixando seus discípulos, responsáveis pela contínua pesquisa e retransmissão da

formação e preparação de atores. Além disso, há fortes fontes bibliográficas, que também contribuem para o conhecimento sobre a arte de ator, porém tanto as disseminações *in loco* quanto a bibliográfica se mostram insuficientes em abarcar os atores em formação, pois a divulgação das práticas permanece restrita àqueles que possuem condições financeiras de frequentarem esses grandes centros de formação. Já as vias de publicação não dão conta de disseminar as pesquisas atuacionais, visto que a arte do ator é eminentemente prática, tanto em sua operância, quanto no seu ensino-aprendizagem. O que se questiona aqui é: qual a saída para a formação do ator contemporâneo?

SOBRE O INÍCIO DO TRABALHO DO ATOR

A primeira fase do trabalho do ator é a sua profissionalização. Ele próprio tem que erigir sua aprendizagem, na medida em que escolhe, entre a formação formal, informal, ou ambas. É nesse período em que o ator estabelece um elemento importante para seu trabalho: a sua identidade – o nome artístico. Conforme já sublinhado por Araújo (2009), as escolas de arte dramática não são necessariamente profissionalizantes. Para essa autora:

A formação de um ator não tem um modelo único e pré-definido, embora cada vez mais haja uma multiplicação de escolas formadoras de atores. Ainda que haja um nítido esforço de disciplinarização, a própria concepção do “ser ator” engendra uma nova construção da pessoa, que borra as fronteiras entre o que é “da pessoa” e o que é “da profissão”. (...) Ser ator não é, assim, uma profissão no sentido tradicional, que opõe o mundo do trabalho (domínio público) ao mundo da vida pessoal (domínio privado) (...) mas uma atividade que procura exatamente fundir os domínios num só. A “fusão” destes mundos começa já na escola de teatro. “Aprender” a ser ator não implica somente no estudo de personagens e da teoria teatral, mas também em um processo de construção e desconstrução da pessoa. Além de ser, senão necessário, ao menos desejável desfazer-se do que se considera como “tabus” como a nudez e o medo do ridículo, é preciso criar para si um nome artístico - e pode-se considerar também a capacidade de “chorar em cena” como uma vantagem, algo que valorizaria o ator em relação a seus colegas (ARAÚJO, 2009, p. 11-12).

O primeiro dado a esclarecer sobre a formação do ator é notadamente o aprendizado da atuação. Essa área do conhecimento chegou a uma descoberta fulcral, a existência de um alfabeto (ou estrutura básica) comum a preparação do instrumental do artista cênico, oriundas das experiências dos grandes mestres atorais (JANUZELLI, 2006). Todos eles dedicam-se ao treinamento do corpo, da voz, e da emoção, concentrados na atuação,

em exercício da ação dramática do ator, na dedicação ao filme, à novela, ao teatro, à *performance*, à ópera, etc. É certo que cada um deles, tem uma prática pedagógica específica, e entende-se assim, que as técnicas também são diferentes. Será mesmo?

Sim. Elas são. Embora seja muito comum encontrar pontos de convergência entre os teóricos e pesquisadores da arte de ator. Esse quadro analítico faz pensar que não é *uma* técnica o segredo para o aprendizado da atuação, mas sim as técnicas que melhor atendem a realidade das corporeidades, da voz, da emoção, e da interpretação do aluno-ator. Nessa perspectiva, enfatiza-se que o arcabouço técnico do ator seja objetivo, estruturado, codificado, para que, com efeito, possam compor uma técnica/linguagem própria do ator.

Assim posto, insistimos naquilo que Carvalho (1989) assevera:

Interessaria descobrir o ator de cada um e não impor um padrão de ator: O processo, conseqüentemente, deve variar em função das necessidades e carências do aluno ator, voltado para a sua autonomia e crescimento. Uma proposta curricular para a formação do intérprete cênico deve prover experiências pessoalmente satisfatórias para cada aluno individualmente (CARVALHO, 1989, p. 7).

Em termos epistemológicos, uma proposta curricular de formação de atores está diretamente ligada ao modo de ensinar e de aprender. Interessa não impor um método, mas levar o aluno à autoinvestigação criativa e técnica de si mesmo, o que nada mais é do que o ato educativo de induzir o estudante ao desenvolvimento de uma técnica pessoal de ator. Faz-se lembrar de Luis Otávio Burnier, que ao ser questionado por seus atores sobre o que fazer? Respondia: “Não sei. Faça!” (BURNIER, 2001, p. 85). Esse caminho apontado por Burnier em seu processo de formação de atores não é aleatório; essa tendência pedagógica se aplica especificamente no ensino da arte atorial, em respeito às pesquisas desta área, que cada vez mais orientam o estudante atorial a percorrer seus próprios caminhos de aprendizagem.

Sobre o trabalho do ator disse Craig *apud* Meiches e Fernandes (2007, p. 163) que “hoje em dia, o ator empenha-se em personificar um personagem e em interpretá-lo; amanhã, ele tentará representá-lo e interpretá-lo; um dia ele mesmo o criará. E assim renascerá um estilo” - esta parece ser a realidade do trabalho do ator, que se inicia em sua formação, na aprendizagem da atuação.

Ainda sobre o trabalho do ator, Meiches e Fernades (2007) relatam que em suas pesquisas chegaram à conclusão de que:

Toda criação é carregada, sustentada, operada por meio de uma técnica. Na técnica, ou nas definições de técnica que pudemos recolher dos atores, novamente, em cada um deles, uma coerência interna se estabelece. Não é possível, a menos que se queira (...) entender a técnica desvinculada desse encadeamento de treino, processo de criação do ator e a tendência que perspectivamente se observa em uma carreira (...). Porque mesmo tomada como uma categoria nomeável – o uso da voz, por exemplo – a técnica não parece nomear as mesmas coisas para cada ator (MEICHES e FERNANDES, 2007, p, 165).

Parece que fatalmente o ator tem um modo próprio de encarar sua profissão, porque no caminho natural da sua formação, que não se dá somente no ambiente da escola dramática, mas também posterior a sua saída. Ele descobre, caso tenha vocação para permanecer neste ofício, que se precisa descobrir um jeito seu (a construção de si) para trabalhar. E porque depois de sair do ambiente formal de aprendizagem?

Porque nas escolas os atores tendem a aprender a atuação, mas se esquece de ensinar ao ator a construir-se como artista profissional, como ator profissional, não pronto, mas preparado para continuar em sua vida artística uma pesquisa objetiva, estruturada e codificada, que não se dê tão somente pelo comprometimento vocacional daquele que insiste em viver em cena e por hora talvez chegue a construir a si próprio.

A exemplo de Myrian Muniz interessa pensar numa formação que agregue nela mesma pontos de convergência, visto que ela como educadora em formação de atores não usava uma técnica ou um método, mas vários. Seus atores eram orientados no coletivo, mas individualmente, respeitando as necessidades interiores e exteriores de cada aluno. Seu método de ensino se inclinava a levar o aluno ao autodesvendamento (DORNELLAS, 2008).

PARA SER ATOR: CONHECE-TE A TI MESMO⁷

Em *Édipo Rei* do tragediógrafo Sófocles (497 a.C. – 406 a.C.), o personagem título por desconhecer a si mesmo, suas origens, sua história e conseqüentemente quem ele realmente era cai em desgraça. Por certo o mito do herói grego Édipo, que fomentou a escrita

⁷ *Conhece-te a ti mesmo*: Inscricção (aforismo ou máxima) grega encontrada no Templo de Apolo em Delfos que serviu de inspiração a Sócrates para construção de seu pensamento filosófico (GOLDHILL, 2004), desdobrada por Michel Foucault (1926-1984) como o preceito do “cuidado de si” (FOUCAULT, 2006, p. 3).

de um dos textos dramáticos mais famosos da humanidade e, além de ser considerada por muitos a obra mais perfeita dentre as tragédias é também apenas um dos exemplos em que a máxima do *conhece-te a ti mesmo* se faz presente na história da civilização humana. Não por outro motivo a lição deste aforismo à formação do ator diz respeito ao autoconhecimento, a autoaprendizagem: Conhece seus materiais e saiba o que fazer com eles. Aprenda a usá-los. Guarde e aplique isso em cena. Ademais, pode-se dizer que “o trabalho do ator começa com a investigação sobre a sua própria natureza, e o estudo que faz da personagem será o estudo do seu eu em relação às forças que os unem” (JANUZELLI, 2006, p. 82).

Em desdobramento analítico acerca das nuances envolvidas na máxima délfica, Foucault (2006) afirma que conhecer a si mesmo abarcava o cuidado consigo mesmo. Em matéria de formação do ator isso tem total relevância, tanto pela ótica do pensamento socrático quanto pela visão de Foucault, pois conhece suas ferramentas, sua fisicalidade, o controle das suas emoções, a sua voz – seus limites, e, ao conhecer tudo isso, cuide-se. A técnica é o melhor caminho, por ela o ator prepara seus materiais que lhe são inseparáveis, e, com os cuidados devidos. A técnica vocal, por exemplo, destina-se primariamente ao aquecimento e preparação do aparelho vocal do ator. Sem o conhecimento e cuidado técnico, o ator corre o risco de incorrer em problemas de saúde na voz. Dito de outra forma, o aluno-ator precisa aprender a aprender numa formação sólida para que sua integridade física e emocional seja trabalhada, preparada.

Nessa perspectiva, o aluno-intérprete após conhecer e aprender sobre suas capacidades de atuação tem de encarar outra etapa: a construção de si. Para aprender a cuidar de si mesmo torna-se fundamental incorporar à formação do ator tópicos de enfrentamento prático e cotidiano do artista cênico. Dentre eles: a memorização, a improvisação, o figurino, o relacionamento com o diretor, as emoções, a nudez, a escolha do nome artístico e o trabalho sobre si mesmo são algumas das questões, talvez, mais relevantes à construção de si (do ator) nos dias de hoje (ARAÚJO, 2009).

Sobre elas:

- a) a *memorização*: As exigências da produção cênica apontam para um ator que precisa memorizar uma quantidade enorme de texto. Não se exige somente a boa memória, mas um trabalho efetivo de estudo associado a todas as técnicas

do trabalho de ator. Por certo um dos maiores desafios dos atores é dar cabo da memorização de suas falas. Existem diversas formas para executar tal trabalho. A questão é que cada ator terá um jeito próprio de lidar com essa atividade: por associação, por imagens, sentimentos, articulação das falas, em movimento, parado, só, acompanhado, por repetição, reescrevendo, etc. As fórmulas não resolvem; o ator tem que se colocar em situação de investigação, e estudar os melhores mecanismos para si;

- b) a *improvisação*: Em certas situações de trabalho a improvisação é bem-vinda. Já em outras pode ocasionar dissabores advindos da recepção da equipe de trabalho. É imperativo que o ator precisa aprimorar suas habilidades de improvisação para dar frescor as cenas, recuperar um possível vácuo na encenação, ou mesmo sanar um possível esquecimento. É responsabilidade do ator manter a cena viva e as técnicas de improvisação se mostram como fortes aliadas rumo ao sucesso da cena. Porém, há diretores que têm verdadeiro horror a tal procedimento. Assim, indica-se que a improvisação venha a ser um recurso de trabalho sobre si mesmo, na melhoria contínua do estado de atuação;
- c) o *figurino*: Por certo, o figurino dá os ares da caracterização do personagem. O ator deve relacioná-lo à sua interpretação; as ações físicas devem dialogar com sua vestimenta. Há casos em que o figurino é imposto e muitas vezes a criação da cena será limitada. O ator pode sugerir melhorias. Em todo caso, as equipes de produção são diferentes, não há regra no processo criativo e por isso mesmo, muitas das vezes o figurino pode ser totalmente contrário à construção do personagem feita pelo ator. O ator precisa articular-se para saber o que fazer;
- d) o *diretor*: É verdade que a figura do diretor ainda é imperativa. Os atores, em sua maioria, ainda vivem sob os ditames do diretor. Segundo Roubine (1987, p. 67) “o teatro é um jogo jogado a três. Só existe efetivamente arte dramática quando há ao menos um espectador olhando para ao menos um ator”, o referido autor ainda assevera que “nos últimos 100 anos nenhuma representação, nenhuma interpretação seria possível sem a intervenção do terceiro jogador, que é o

diretor” (*ibidem*). Nesse sentido, o ator que desejar transpor essa realidade travará uma luta política, com aquele que segundo Burnier tomou de assalto a arte de ator: o diretor (BURNIER, 2001). Pode-se buscar realizar trabalhos solos, criar seus próprios coletivos, etc.;

- e) as *emoções*: Sobre as emoções é possível afirmar que o seu controle, seja em método de representação ou interpretação, constitui um dos maiores mistérios da encenação. Para Stanislavski:

É preciso ser um grande artista para expressar as paixões e os sentimentos elevados - um ator cuja força e técnica sejam extraordinárias. (...) Sem [estas últimas] um ator é incapaz de transmitir as esperanças e sofrimentos do homem. A falta de entendimento e instrução dá um caráter de amadorismo à nossa arte. Sem um completo e profundo domínio de sua arte, um ator é incapaz de transmitir ao espectador tanto a concepção e o tema quanto o conteúdo vivo de qualquer peça. Um ator cresce ao longo do desenvolvimento de seu trabalho (...). Depois de alguns anos de estudo [um ator] aprende a seguir, por si mesmo, o curso de ação ideal (...) e, tendo aprendido a realizar adequadamente o seu trabalho, torna-se senhor de sua arte (STANISLAVSKI, 1989, p. 23-24).

- f) a *nudez*: Tanto na formação formal quanto na informal do ator, a nudez é razão de grandes debates. Há aqueles que apoiam e aqueles que não. É discussão eminente inclusive entre os atores profissionais. A classe não chega a um consenso. O que não muda é o fato de que a produção cênica (o mercado) demanda a nudez. Araújo (2009, p. 123) fala do “nu nas aulas e nos palcos”, pois ele existe na realidade do ator. Os rumos ou posicionamentos em relação a este fator tabu deverão ser guiados pelos limites e autoconhecimento do aluno-ator. Provar-se, ou privar-se, preservar-se ou dispor-se? Em todo caso, o aluno-ator vem a saber pela cena contemporânea, que seja em *performances* no teatro, no cinema, na televisão, etc., que o nu tem se mostrado como parte eminente do trabalho do ator nos dias de hoje. Resta se conhecer para saber qual atitude tomar. Ponderando os impactos emocionais e profissionais do nu artístico em cena, e que o ator como qualquer outro profissional pode escolher ou não atender as demandas de seu ofício. Obviamente, não há uma regra de imposição da nudez aos atores. No entanto, é possível dizer que o ator que se dispõe a nudez terá mais oportunidades de trabalho;

- g) o *nome artístico*: A construção de si é um processo de retroalimentação infundável, mas parte integrante dela para o ator/atriz se dá pela escolha do nome artístico.

Para Araújo:

A adoção de um nome artístico é motivo de grande discussão acerca de sua adequação ou não ao sujeito; ele é escolhido, selecionado, analisado e até mesmo trocado ao longo de uma carreira. Mas a mutilação do nome anterior aqui é vista positivamente, como uma forma de agregar valor ao eu artístico. Esta construção e transformação do *self*, mediada pelo trocar de nome, tem como pano de fundo uma objetivação da carreira: trata-se então de um ator que planeja para si uma trajetória (...) de artista (ARAÚJO, 2009, p. 158).

- h) o *trabalho do ator sobre si mesmo*: uma via técnica de apuração contínua e permanente autoanálise, pois de acordo com Barba (1995):

O treinamento não ensina a interpretar, a se tornar hábil, não prepara para a criação. O treinamento é um processo de autodefinição, de autodisciplina que se manifesta através de reações físicas. Não é o exercício em si mesmo que conta – por exemplo, fazer flexões ou saltos mortais – mas a motivação dada por cada um ao próprio trabalho, uma motivação que, ainda que banal ou difícil de se explicar por palavras, é fisiologicamente perceptível, evidente para o observador. Essa abordagem, essa motivação pessoal decide o sentido do treinamento, da superação dos exercícios particulares, na verdade exercícios ginásticos estereotipados (BARBA, 1991, p. 59).

A construção de si é o cuidado consigo mesmo, que só se faz possível na medida em que há autoconhecimento por parte do aluno-ator em sua formação. O ator precisa saber o que está disposto a fazer em nome de sua arte; conhecer os seus limites e se está disposto a alargá-los. Há de se ter o treinamento constante, a pesquisa continuada, e a reflexão sobre os enfrentamentos de sua profissão: colocar em risco sua *psique*, sua imagem nua? Ou dizer não a certas proposições/imposições da profissão? Para saber disso, para ser ator: conhece-te a ti mesmo.

DESAFIOS DO ATOR NA CONTEMPORANEIDADE

Nos dias de hoje a figura do mestre na formação do ator arrefeceu, em contrapartida surgiu o diretor que não se interessa em formar ou ensinar um ator ou uma atriz, ele precisa dirigi-los de acordo com a orientação do produto artístico que está realizando. O preparador de elenco possui uma tarefa semelhante; prepara para um trabalho específico devido à estrutura de mercado, por tempo. Nesta esteira, preparar-se, profissionalizar-se é tarefa do próprio ator e atriz. Mas como terão acesso à formação? As escolas de arte dramática

ainda são o principal caminho, conquanto não são necessariamente profissionalizantes, formadoras. Os grandes centros de formação são restritos a poucos felizardos. Assim, quais alternativas para o ator nos dias de hoje?

Há também a formação informal, mas o risco de se aprender longe das paredes das escolas formais é abdicar de seus princípios curriculares, que embora não sejam perfeitos não são aleatórios e abarcam as reflexões e investigações dialógicas e epistemológicas de pesquisadores e teóricos consistentes da cena. Por outro lado, as agremiações livres são fontes inesgotáveis de fortalecimento do trabalho do ator. Por isso mesmo, não são raros os casos de atores que frequentam os dois ambientes. Certamente, a formação informal não é reconhecida por lei e por si só não dá direito ao registro profissional. De todo modo, conforme adverte Oliveira (2012, p. 15) “o ator deve perceber-se numa rede que acolhe suas escolhas e seus caminhos” e como ele bem diz, a partir disso deve “guiar-se iluminado por determinadas técnicas ou encontrando a sua própria” (*ibidem*). Nesse caminho, o papel do ator contemporâneo é o de investigar como o seu trabalho pessoal dialoga

com aquelas referências e influências que melhor respondem aos seus interesses particulares e artísticos. No entanto, não basta admirar, se aproximar e se aprofundar em dada teoria ou técnica. É preciso ser, o tempo todo, questionador e provocador de si próprio. É preciso olhar para suas referências e ter clareza do ganho que se tem com elas. É preciso olhar criticamente para identificar fragilidades, preencher lacunas e, assim, construir um modo próprio de se relacionar com o trabalho. Tais características se apresentam de modo a identificar um tipo de ator mais comprometido com seu ofício (OLIVEIRA, 2012, p. 15).

O ator (ou atriz) de hoje precisa ser emancipado, que não se limita a uma única fonte/metodologia de aprendizagem. De modo, que ele mesmo pode perseguir seu aprendizado, desenvolver uma técnica pessoal é uma opção, que pode ser alimentada por meio da compilação de técnicas objetivas, estruturadas e codificadas – experimentadas por meio das vivências de aprendizagem formais ou informais. Nesse percurso, o ator/atriz deve buscar uma autopesquisa devendo, portanto analisar os elementos/ensinamentos de cada professor ou colega intérprete, que deseja para si, e investigar, estruturar, codificar, decodificar – ter para si o que deseja.

Aos educadores: uma solução eficaz por certo seria a edificação de uma proposta curricular embasada no aprendizado da atuação e na construção de si que possibilitasse o autodesvendamento do artista cênico no espaço formal de aprendizagem – a escola/universidade. Aos atores e estudantes de atuação: a busca contínua pela apropriação técnica, o autoquestionamento constante e o apuramento crítico sobre si mesmo parecem constituir a natural condição para ser um ator-emancipado.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Carolina Pucu. **Ensaio sobre o ator**: a criação de si e o aprendizado da atuação. 315 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ/PPGAS/MN, Rio de Janeiro, 2009.

BARBA, Eugênio. **A canoa de papel**: tratado de antropologia teatral. São Paulo: Editora Hucitec, 1994.

BARBA, Eugênio. **Além das Ilhas Flutuantes**. São Paulo – Campinas: HUCITEC, 1991.

BELÉM, Elisa. A noção de *embodiment* e questões sobre atuação. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 11, p. 1-14, 2011.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

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

CARVALHO, Enio. **História e formação do ator**. São Paulo: Ática, 1989.

DORNELLAS, José Raimundo Ferreira. **Caminhos da formação do ator**: conexões interdisciplinares de quatro experiências. 154 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-graduação em Artes, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo – ECA-USP, São Paulo, 2008.

DORT, Bernard. A representação emancipada. Arles, França: Actes Sud, 1988. Tradução Rafaella Uhiara. São Paulo: **Sala Preta**, vol. 13, n. 1, jun 2013, p. 47-55.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

JANUZZELI, Antônio. **A aprendizagem do ator**. São Paulo: Ática, 2006.

GOLDHILL, Simon. A mãe de todas as histórias – o Édipo grego. In: **Amor, Sexo e Tragédia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004, p. 267-275.

MEICHES, Mauro; FERNANDES, Sílvia. **Sobre o trabalho do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

OLIVEIRA, Cristóvão de. **A busca pela singularidade no trabalho do ator e a legitimação de uma técnica pessoal**: um estudo sobre a Periplo, Companhia Teatral. 208 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-graduação em Teatro – PPGT, Universidade do Estado de Santa Catarina. Centro de Artes – UDESC, Florianópolis, 2012.

ROSENFELD, Anatol. **A arte do teatro – aulas de Anatol Rosenfeld (1968)**. São Paulo: Editora Publifolha, 2009.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A arte de ator**. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

SANTOS, Aura Cunha. **O ator na cena contemporânea**: corpo, imagem e ação. 107 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-graduação em Artes, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo – ECA-USP, São Paulo, 2010.

STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

WHYMAN, Rose. A segunda Natureza do Ator. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, n. 2 v. IV, p. 295-312, 2014.

ZALTRON, Michele Almeida. O trabalho do ator sobre si mesmo de K. Stanislavski e a via negativa de J. Grotowski: confluências e/ou divergências. In: **XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO**, 2012, Rio de Janeiro. Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas, 2012. v. 01.