

SÔNIA MACHADO DE AZEVEDO

# Corpo e alma do teatro brasileiro: o ator e sua técnica



SÔNIA MACHADO DE  
AZEVEDO é mestre  
em Teatro pela USP.

Foto: cortesia FALJ

Um gesto, um fato, uma máscara. Sempre a criação e a passagem, uma outra coisa: a morte do gesto, um novo fato, a transfiguração da máscara. Impossível possuir.

O momento do ator no palco é impossível, eternamente presença-ausência, limite, loucura. O fato teatral não se repete. Mas permanece.

A técnica do ator sustenta a permanência do momento fixado, é ela a responsável pela reapresentação, na hora da cena, do eternamente recriado. Cabe ao ator a preservação daquilo que um dia foi marcado, é ele o agente sempre presente; o que responde pelo tempo, pela possibilidade de uma nova criação, pela manutenção da vida do palco. Seu corpo e sua voz cuidam de resguardar, no gesto e no tom, a total destruição da cena. O movimento-fala do ator traz do mundo das sombras o mundo possível, retoma a ficção outra vez articulada.

O que possibilita tudo isso? Guardar, manter, repetir, tornar vivo o já desaparecido, iluminar o já escuro? O ator e sua técnica.

Cada espetáculo mantém uma essência possível na pele-sangue de seus intérpretes. A eterna magia do teatro é dada pela sutil arte de manutenção das formas guardadas no corpo-alma do ator que permite que estas surjam e desapareçam a cada noite, sujeitas ao tempo como todas as coisas mais concretas, como as mais perecíveis e translúcidas.

O trabalho do ator é o de tornar concreto. O de fazer retornar o que existiu um dia. Sempre e nunca da mesma forma. É seu desafio, sua luta, seu desespero, sua alegria: a de saber que, mesmo perdendo e perdendo sempre, ele mantém a vida ficcional guardada em algum canto de si mesmo, e tem o raro dom de eternizar o que está, inevitavelmente, sujeito à destruição.

Não pretendo falar do que se vê (do que é visto nos palcos brasileiros), mas do que não aparece, que está por trás da magia, colado a ela, numa relação de tanta intimidade que não pode ser flagrado com facilidade: a técnica atoral, o modo muito especial utilizado pelo intérprete para compor o seu papel.

Falar da técnica do ator brasileiro. Da técnica única, da múltipla, da ortodoxa, da eclética, da não-técnica (qual seria e como seria a não-técnica?); falar das técnicas do ator. Falar do seu disciplinado (e algumas vezes indisciplinado) e muito prático fazer.

A história que antecede a chegada ao Brasil de certos modos de trabalho utilizados em nossos dias, e mais além, a criação, negação, transposição, reinvenção dessas mesmas técnicas no país e no exterior, é uma fascinante e demorada viagem que aqui não cabe.

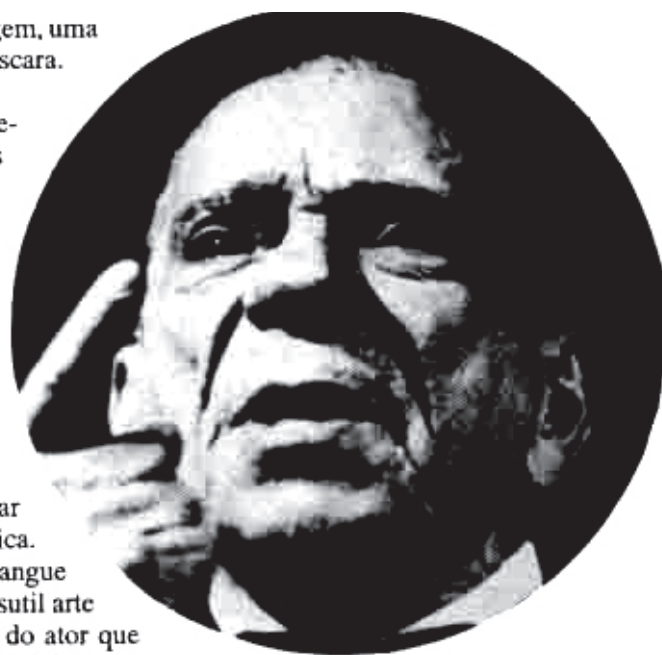
Artistas insatisfeitos, em várias partes do mundo, sonhadores inconformados do movimento e da cena, em busca de perfeição, atentos a cada gesto de seus atores ou dançarinos, forjaram dia a dia o arsenal técnico de que dispomos hoje. Fazendo e refazendo, errando e recomeçando, eles teceram o que sabemos e podemos aqui-agora.

E esses grandes mestres (como todos os grandes mestres) nos deixam lições que, sem parecerem lições, acabam norteando nossas próprias vidas de modo tão sutil e tão entranhado que acabamos por nos esquecer deles e delas, tão simples nos parece ser o que somos. E no que somos (ou nos tornamos por causa deles) tudo permanece.

Um estilo personalista de interpretação marca o teatro brasileiro dos anos 30. As companhias giram em torno de um astro ou estrela (Procópio Ferreira, Dulcina de Moraes, Jaime Costa), a quem cabe um estilo absolutamente pessoal de representação.

O público vai ao teatro para ver esse ou aquele grande ator que deve ser bom no improvisado e na prosódia. Existe neles um preparo técnico, notadamente da voz, mas seu desempenho deve ser creditado à prática por um lado e à intuição do jogo de cena por outro. Aquilo que funciona é mantido; as marcações cênicas são mínimas mas importa dizer o texto com clareza.

O trabalho vocal (emissão, colocação de voz e dicção) é, sem dúvida, o caminho técnico que inicialmente vai trilhar o ator brasileiro.



ACIMA, O ATOR  
PROCÓPIO FERREIRA;  
NA OUTRA PÁGINA, O  
GRUPO TEATRAL  
POD MINOGA

Eram amadores os homens de teatro que inovaram o palco no início dos anos 40. Em 1938 (Rio de Janeiro) Paschoal Carlos Magno funda o Teatro do Estudante; em 1942 (São Paulo) Alfredo Mesquita cria o Grupo de Teatro Experimental; em 1943 (São Paulo) Décio de Almeida Prado, o Grupo Universitário de Teatro, e surgem Os Comediantes, grupo fundado por Tomás Santa Rosa, Brutus Pedreira e Luiza Barreto Leite no Rio de Janeiro.

Nessa mesma década, rica em acontecimentos marcantes e definitivos para os novos rumos do teatro brasileiro, surgem a Escola de Arte Dramática do Dr. Alfredo Mesquita e o Teatro Brasileiro de Comédia, dirigido e administrado por Franco Zampari.

A vinda para o Brasil dos diretores italianos trazidos pelo TBC (Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, Flaminio Bollini, Luciano Salce) altera de vez o panorama técnico-estético da época.

Se a atenção ao texto é ainda parte fundamental do processo de criação (inflexão, acentuação de palavras-chave, ritmo da fala, dicção e estilo) já se nota a variedade e riqueza das marcas. Há preocupação com uma certa espontaneidade e naturalidade no papel criado, o que nos remete às técnicas trazidas da Europa no tocante ao preparo do ator com relação à máscara a ser criada.

Conforme a estética do TBC vai se consolidando, também modos típicos de interpretar vão se solidificando e dando um jeito especial ao ator desse teatro.

E se um bom teatro depende de bons atores, por que não chamar grandes atrizes (como fez o Teatro do Estudante), Esther Leão, por exemplo, para transmitir seus conhecimentos ao elenco?

Se já existe uma clara necessidade da técnica faltam, no entanto, professores capacitados. Os grandes mestres dessa época continuam sendo os encenadores que cuidam de preparar seus atores à medida que as exigências aumentam em direção ao espetáculo pretendido. Os ensaios de Ziembinski podem ser comparados a cursos práticos de interpretação: se, por um lado, parece tudo criar, por outro provoca no ator outras reações criativas e sabe auxiliar o intérprete a responder às suas solicitações. Celi pode ser considerado grande diretor de atores.

A EAD nasce em 1948 com o firme propósito de formar integralmente o comediante, aliando em seu curso as bases teóricas e práticas dessa formação, a ética e a estética teatrais. Há, no programa dessa escola, desde o início, disciplinas de preparação corporal e vocal, bem como interpretação. Cacilda Becker, seguida de Ruggero Jacobbi, foram os primeiros a ministrar aulas da arte de interpretar.

A EAD inaugura no Brasil a formação siste-

mática do ator; sua base técnica capacita-o a preencher as necessidades de um mercado que mais e mais (com a produção contínua do TBC) exige a competência do intérprete. Um certo estilo de trabalho europeu predomina tanto na escola quanto no teatro e os atores dessa fase adquirem um modo de representar que se torna característico. A marca européia aliada ao rigor e à disciplina impostos aos atores, bem como um organizado trabalho de equipe, são um legado desse período.

Em 1959 Augusto Boal afirma que pretende descobrir e desenvolver um estilo brasileiro de interpretação junto ao grupo do Arena. Esse teatro quer texto nacional, diretor nacional e atores que busquem em seu ofício a caracterização de tipos brasileiros.

Boal trouxe do Actors' Studio o processo stanislavskiano assim como o compreende Lee Strasberg, mas quer agora adaptar esse método interpretativo às condições do ator brasileiro, à realidade de seu grupo e do país. Os atores do Arena, então, com o auxílio de seu diretor, passam a procurar a autenticidade e a naturalidade que lhes permitam a criação de máscaras verdadeiramente nacionais.

Os atores do Oficina também iniciam o aprendizado do grande método, método esse que, apesar de tantas e tão grandes influências técnico-estéticas vividas mais tarde pelo conjunto, permanecerá como um instrumental seguro com o qual pode contar o ator, mesmo quando a encenação não busca o realismo.

Oficina e Arena fundamentam o exercício teatral no trabalho de um ator que se torna co-criador do espetáculo. Os atores do Arena praticam o método em Laboratórios de Interpretação onde o rigor é essencial, mas um rigor, também ele, à brasileira.

Milton Gonçalves (ator do Arena) conta que os atores, cada vez que encontravam alguém interessante pelas ruas, punham-se a seguir essa pessoa, observando e tentando estudar e copiar seus menores gestos, sua maneira de andar e de ser. Busca-se a fisionomia do realismo brasileiro, procura-se o gesto e o tom brasileiros, tudo através de uma pesquisa quase obsessiva.

Colhe-se material para revelar, no palco, a identidade do homem brasileiro através de seus intérpretes: os atores.

A nudez da arena, sua proximidade do público expõem ainda mais o ator que precisa sustentar-se por sua técnica de atuação. A fala dos intérpretes abandona a dicção perfeita e misturando tu e você vai de encontro ao homem anônimo das ruas; o corpo do ator busca exemplo nos tipos que encontra nas praças da cidade; exercícios de composição e pesquisa corporal realizam-se fora do espaço do teatro, em contato com o povo brasilei-

AUGUSTO BOAL, DO  
TEATRO ARENA

ro. A técnica do ator em nosso país encontra aqui um de seus mais importantes momentos em direção à naturalidade cênica e à encenação de raízes nacionais.

A pesquisa individual do ator aprofunda-se muito com a vinda de Eugenio Kusnet para o teatro, trazendo o treino stanislavskiano, agora sem a mediação norte-americana. Tanto o pessoal do Arena quanto o do Oficina trabalham longo tempo com o grande mestre.

Com o passar do tempo e com as novas solicitações da cena, Kusnet vai se distanciando de alguns pontos do método, especialmente aqueles voltados para o mergulho do ator no seu inconsciente, face a face com fantasias e temores.

O método pode ajudar o intérprete a compreender o universo social no qual se insere a personagem. A vontade e a contravontade (pontos importantes da análise dialética ensinada por Kusnet) articulam-se agora com valores da sociedade. A interpretação se faz mais objetiva e a função social da personagem é enfatizada.

Como ator e professor de interpretação, Eugenio Kusnet soube adaptar-se e adaptar sua disciplina de trabalho às evoluções da cena, transfor-

mando-se e transformando-a em contato com as exigências antiilusionistas, até chegar a uma síntese na interpretação: por um lado o mergulho na personagem para melhor sabê-la; por outro, a compreensão intelectual de sua situação e papel sociais para melhor mostrá-la em suas contradições.

Kusnet preparou um grande número de profissionais que hoje trabalham na cena brasileira: são atores, diretores e professores de interpretação que acreditam ter, no método aprendido, uma eficaz ferramenta de trabalho.

A criação de um papel, a configuração da máscara pela via das ações interiores, através da produção e formalização de emoções (na necessária e exata medida), o estudo da psicologia da personagem e uma espécie de compreensão visceral da mesma, ainda são técnicas bastante úteis.

Se estilisticamente Arena e Oficina foram se distanciando ao longo do tempo e de cada espetáculo, a base do trabalho com o método de Stanislávski (assim como foi ensinado por Kusnet) permaneceu rendendo seus frutos em diferentes experiências com a linguagem.

O Oficina, abandonando o realismo em busca

da teatralidade, visa, cada vez mais, o diálogo com a platéia e a diminuição da psicologização das personagens. José Celso e Renato Borghi vão para a Alemanha estudar junto ao Berliner Ensemble as técnicas antiilusionistas propostas por Brecht (domínio e conhecimento da personagem, de tal forma que é possível vestir a personagem e afastar-se dela para melhor narrá-la, mostrá-la, criticá-la; num constante auto-exame).

O Arena acaba por ancorar-se na teatralidade brechtiana e lança mão da revista, da mímica e do circo, numa comunicação direta com o público.

O Sistema Coringa nasce em *Arena Conta Zumbi*: os atores vestem suas personagens apenas em momentos fundamentais da evolução da cena; a base desse sistema criado por Boal pressupõe um mesmo ator representando duas ou mais personagens.

Durante os anos 60 e o início dos 70 o contato com as técnicas vindas do exterior aumenta: Artaud é descoberto, seu ator deve ser capaz de emitir o signo exato, de fisicalizar cada paixão, ocupar seu corpo com uma linguagem gestual e sonora muito concreta, uma linguagem física, executada com precisão e rigor absolutos. O livro de Grotowski (*Em Busca de um Teatro Pobre*) é publicado e o Living Theatre vem trabalhar entre nós. Chegam ao Brasil outros mestres da experimentação mundial: Arrabal, Bob Wilson, Jérôme Savary.

O trabalho de base corporal firma-se entre nós como uma técnica que pode fundamentar solidamente toda a experiência do ator. Este deve aprender a fala do corpo, fala essa alicerçada em sua unidade psicofísica; deve conhecer suas ações e reações, saber do próprio corpo tornado agora instrumento (Grotowski); estabelecer uma presença materialmente verdadeira para com o público, romper com os limites do palco e ter a liberdade de representar-se a si mesmo (Living Theatre).

O vocabulário corporal vai sendo articulado através da repetição de gestos, adição ou subtração de movimentos, combinação de formas espontâneas com outras dadas a priori como quer Bob Wilson. O ator é um oficiante; ao ator cabe ser cruel consigo mesmo até o ponto onde adquire aquela outra natureza, toda feita arte. Seu movimento pode ser vazio (como prega a filosofia zen), seu gestual e ritualístico, a imobilidade lhe é exigida ou cobram-lhe a mais extrema agilidade. O corpo de um ator, enquanto imagem e imagem em movimento, pode fundamentar uma representação.

A diversidade é a marca dos anos 70: estilos diferentes convivem no meio teatral brasileiro, o teatro realista (tal como o vemos até hoje), grupos alternativos caminhando cada qual numa direção

reconhecidamente própria, o movimento de teatro amador quase que reproduzindo as mesmas tendências do teatro profissional, os cursos de teatro aparecendo aqui e ali, escolas de arte dramática (formação de atores) com currículos que tentam alguma aproximação com a EAD, outras que optam por uma instrumentalização técnica do ator no próprio processo de trabalho criativo.

Em 1968 teve início na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, o curso de Teatro, que conta com habilitações em Licenciatura, Direção, Interpretação, Cenografia e Teoria do Teatro.

Grupos como o Asdrúbal Trouxe o Trombone, o Pod Minoga, o Mambembe, o Ventoforte e o Ornitórinco são exemplo de um panorama rico em escolhas. Alguns desses grupos (Ventoforte, Asdrúbal e Pod Minoga) terminam por desenvolver técnicas próprias; certos modos de feitura que, depois de testados e afirmados em sua eficácia, podem ser transmitidos a outras pessoas em cursos e oficinas. A necessidade de produção determina a procura das técnicas a serem utilizadas.

Muitas vezes a própria linguagem cênica vai nascendo dessa busca de construção e acentuação formal. Os códigos de expressão próprios de cada linguagem vão se transformando na história técnico-estética do grupo. Tal modo artesanal de criação continua até hoje a nortear certo tipo de produção teatral.

A técnica do ator liga-se, às vezes, de modo íntimo, à produção do espetáculo. É o caso do processo de trabalho do grupo Ventoforte, onde o ator cerca-se de materiais (objetos de cores e texturas diversas) para pesquisa corporal e imagética a ponto de criar uma relação intensa com o ambiente físico, relação essa que chega até o palco. A personagem configura-se a partir dessas relações do ator com seu processo criativo numa oficina verdadeiramente integrada.

Cada tipo de trabalho possui, para o intérprete, vantagens e desvantagens; se a escola procura dar uma formação básica não se deixando envolver (e não envolvendo o aluno) por nenhuma linguagem em particular, teoricamente, pelo menos, esse ator estará mais preparado para enfrentar o teatro profissional. Por outro lado, o ator formado através da pesquisa em determinada linguagem cênica, apesar do benéfico aprofundamento, poderá vir a ter dificuldades ao optar por outro tipo de teatro.

Do ponto de vista prático, observa-se o desenvolvimento das técnicas corporais em detrimento de um trabalho vocal consistente.

Ao necessitar de auxílio nas técnicas do movimento, um grupo pode escolher por chamar pessoal especializado para atuar (caso de circo, malabarismo) ou contratar um profissional para

transmitir seu conhecimento aos atores. Muitas vezes a troca acontece dentro do próprio grupo: os atores se revezam na transmissão de habilidades particulares como lutas marciais, estilos diversos de dança, etc.

Os *happenings* e as *performances* enriqueceram o teatro de experimentação (teatro de pesquisa, teatro de vanguarda, teatro pós-moderno); o movimento performático e o advento dos encenadores (dos quais Cacá Rosset, Antunes Filho, Ulysses Cruz e Gerald Thomas são alguns dos expoentes) traz consigo maior busca formal: a pesquisa de técnicas e estéticas diferenciadas e um consequente e inevitável apuro técnico. A sutileza do tom, o acabamento perfeito do gesto, a exigência absoluta de ritmo indicam a que tipo de treinamento são submetidos os intérpretes desse tipo de teatro.

A experimentação cênica tem na técnica de seus intérpretes seu maior suporte: o trabalho psicofísico (com base em Meyerhold e Grotowski) norteia o desempenho interpretativo e utiliza em abundância recursos da dança moderna e técnicas orientais de relaxamento e meditação que religam o teatro e a dança. O ator é um dançarino; ao dançarino cabe ser ator. E se o teatro de experimentação segue a dança de vanguarda, essa, por sua vez, segue o teatro.

Se a dança e o teatro se aproximam, a técnica corporal e a da interpretação fundem-se num mesmo e disciplinado trabalho. Na interpretação propriamente dita faz-se a cada dia mais necessária a preparação do corpo e a afinação da voz; os intérpretes da dança sabem que a emoção é fator importante em sua atuação.

Ao longo dos últimos anos vimos muita coisa acontecer; o movimento da dança moderna é incrementado, profissionais dessa área vêm ao Brasil para ministrar cursos e oficinas bem como para mostrar seus espetáculos.

Grupos importantes como o Odin Teatret de Eugenio Barba vêm até nós para promover espetáculos, palestras, oficinas e mostras de vídeo num evento que mobilizou parte da classe teatral

no eixo Rio-São Paulo. Há não muito tempo também Luther James (professor do Actors' Studio) visita o Brasil (a convite do saudoso professor Miroel Silveira, do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP) e trabalha com um grupo de atores profissionais.

O que se nota é que o desenvolvimento de qualquer pesquisa séria na arte da interpretação liga-se, inevitavelmente, à disciplina e continuidade de trabalho de um elenco fora dos palcos. E essa disciplina só é possível em grupos com estabilidade, compromissos e objetivos comuns. O que se torna cada vez mais difícil no Brasil de hoje.

O treino do ator (corpo, voz, interpretação) só se torna realmente produtivo quando os intérpretes estão disponíveis para cuidar de um preparo técnico que muitas vezes ultrapassa as necessidades da montagem em andamento.

Em geral há pouco tempo para os ensaios, e os atores fazem vez ou outra aulas de corpo ou voz para suprir necessidades emergentes ou dificuldades específicas. Tudo muito precário, muito imediato e sem continuidade. Tudo muito pouco para os que amam verdadeiramente o que fazem.

Não basta ter talento. E o talento não dispensa a técnica. E as técnicas não são estanques. Elas continuamente são transformadas, tanto por aqueles que as aplicam quanto por aqueles que as apreendem e, conseqüentemente, as tornam outras segundo um modo muito pessoal de seu uso.

Quais as técnicas utilizadas por nossos atores hoje? De onde vêm, vieram, como são aplicadas, reformadas, transformadas, abasileiradas? Não tenho dúvidas de que há transformações fantásticas em curso. Mas o caminho dessas transformações tem sido quase sempre individualizado ou fechado em pequenos grupos de pesquisa.

Pós-moderno, pós todos os ismos, pós anos 60, nosso ator ainda conta, quando em cena, apenas consigo mesmo e com o que traz de seu, a técnica mais entranhada.

Essa técnica que só a ele mesmo pertence e que faz parte do mundo invisível do palco.

## BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA PRADO, Décio. *O Teatro Brasileiro Moderno*. Editora Perspectiva/Edusp. Col. Debates, 1988.
- COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. Col. Debates Editora Perspectiva/Edusp. 1989.
- FERNANDES, Nanci e Maria Thereza Vargas (org.) *Uma Atriz: Cacilda Becker*. Col. Estudos. Secretaria Estado da Cultura e Ed. Perspectiva, 1984.
- GARCIA, Silvana. *O Teatro Independente: a Intenção do Popular no Engajamento Político*. ECA-USP, tese de mestrado, 1987.
- GUINSBURG, Jacó. *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1985.
- GUZIK, Alberto. *Crônica de um Sonho: O Teatro Brasileiro de Comédia (1948-1964)*. São Paulo. ECA-USP, tese de mestrado.
- SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do Teatro ao Te-ato*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1981.
- . *A EAD do Dr. Alfredo Mesquita: uma Oficina de Atores*. ECA-USP, tese de doutorado, 1987.
- TELESI, Sílvia Fernandes da Silva. *Grupos Teatrais: Percurso e Linguagem*. ECA-USP, tese de mestrado, 1987.