

## Os estímulos para o ator\*

Armando Sérgio da Silva

“Se eu tivesse que dirigir um jovem que quisesse interpretar Shakespeare [...] eu pegaria a peça ato por ato e, dentro de cada cena, em cada gesto, em cada som eu mostrar-lhe-ia um espírito, o espírito que está latente. Depois, nos rostos dos atores, nas suas vestimentas, no cenário, com a ajuda da luz, da linha, da cor, do movimento, da voz e de todos os meios possíveis que dispomos [...] eu evocaria a presença desses espíritos”.

Gordon Craig

### Premissas

Todos os anos, quando inicio meu curso de Interpretação Teatral no Departamento de Teatro da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, vejo-me diante de alunos que querem aprender a representar. São pessoas muito diferentes umas das outras... Sempre muito jovens, com marcas culturais e sociais comuns, mas cada uma delas com uma singularidade ímpar, formada a partir das percepções de cada instante, de cada fração de segundo, do tempo já vivenciado. Todos, com exceções tão raras que não devem ser levadas em conta, querem representar. Representar,

portanto é um ato de livre arbítrio, é a alavanca que nos colocou na referida situação. Os motivos que levam alguém a querer representar foram discutidos até a exaustão por psicólogos, sociólogos, filósofos, enfim: por todas as áreas que tratam das ações humanas. Esse desejo passa pelo narcisismo, necessidade de mudar o mundo, busca de fama e riqueza, prazer pelo jogo, enriquecimento humano, ou por tudo isso junto. Normalmente não faço essa pergunta, mesmo porque muitos alunos nem imaginam a resposta. Prefiro descobrir durante o processo de aprendizagem e guardo a resposta comigo. Qualquer que seja, entretanto, o motivo pessoal, a ética da aprendizagem, do processo, é única: disciplina e respeito humano.

Da resposta positiva em relação à primeira pergunta, vem de imediato a segunda: *representar o quê?* Quando faço esta pergunta observo, invariavelmente, os olhares dos alunos-atores ansiosos pela resposta. A situação é de uma lógica exemplar se levarmos em conta o fato de que tudo pode ser representado. Daí advém a primeira opção, ato necessário para a continuidade do processo criativo. O aluno, logo no início, adquire a consciência de que o ato de criação implica sempre, em qualquer fase do processo,

---

Armando Sérgio da Silva é professor livre-docente do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP.

\* Este artigo é um trecho da Tese de Livre-Docência *Interpretação: uma oficina da essência*, defendida pelo autor na ECA-USP em 1999 (projeto financiado pela FAPESP).

na obrigatoriedade de atos opcionais. Pensando sempre no processo pedagógico que deve permitir o desenvolvimento da criatividade dos alunos-atores não devo, como professor, fazer essa opção.

O estímulo pode ser (o que acontece via de regra no teatro em geral) um texto dramático, um texto literário, imagens isoladas ou em seqüência, músicas, impressões pessoais do mundo, gestos inconscientes, um roteiro de rubricas, etc. Devido à urgência do início do processo – estamos falando de um curso normal de interpretação –, sugerimos que, em duplas ou trios, os alunos procurem os referidos estímulos em textos dramáticos, em personagens que realizem ações dramáticas, em uma cena de aproximadamente vinte minutos, visto que interessa o trabalho qualitativo e exemplar do processo de interpretação que, depois de experimentado em detalhes e conscientizado pelo aluno-ator, deverá servir de exemplo para outros desempenhos.

Outros tipos de estímulos necessitariam de uma fase mais ou menos longa de pesquisa para a criação de ações dramáticas. Se o estímulo fosse, por exemplo, um gesto captado por uma foto, uma obra pictórica ou uma seqüência musical, teria o aluno-ator de realizar o desdobramento no tempo e/ou no espaço do referido estímulo, visando a concatenação dramática, que nem sempre é artifício de domínio dos atores. Estas opções poderiam causar dúvidas no intérprete a respeito dos resultados, ou seja, se conseguiu criar a concatenação de ações com qualidades dramáticas, condição essencial para a realização do processo de interpretação teatral.

Na verdade, a questão sobre os males ou benefícios de se partir de um estímulo dramático, acredito estar um pouco desatualizada. Talvez seja resquício dos anos setenta, quando se arraigou uma espécie de ojeriza pela palavra. Quem, ao meu ver, configurou de maneira bastante didática e elucidativa a polêmica, foi Eugênio Barba:

“O ‘texto’ do texto é o seu componente de concatenação, e o ‘palco’ do texto é seu com-

ponente de simultaneidade, os aspectos diversos e freqüentemente contrastantes, mas co-presentes, que emergem na personagem e literalmente o enriquecem. [...] A palavra ‘texto’, antes de se referir a um texto escrito ou falado, impresso ou manuscrito, significa ‘tecendo junto’. Neste sentido, não há representação que não tenha ‘texto’. Aquilo que diz respeito ao texto (a tecedura) da representação pode ser definido como ‘dramaturgia’, isto é, *drama-ergon*, o ‘trabalho das ações’ na representação. A maneira pela qual as ações trabalham é a trama. A lista poderia ser longa. Não é tão importante definir o que é uma ação ou quantas existem numa representação. Importante é observar que as ações só são operantes quando estão entrelaçadas, quando se tornam textura: ‘texto’. A trama pode ser de dois tipos. O primeiro tipo é conseguido pelo desenvolvimento de ações no tempo por meio de uma concatenação de causas e efeitos, ou através de uma alternância de ações que representa dois desenvolvimentos paralelos. O segundo tipo ocorre somente por meio da simultaneidade: a presença simultânea de várias ações. Concatenação e simultaneidade são as duas dimensões da trama. Elas não são duas alternativas estéticas ou duas dimensões da trama. Elas são os dois pólos cuja tensão e dialética determinam a representação e sua vida: ações em trabalho – dramaturgia.” (Barba e Savarese, 1995, p. 69, 242)

Entendo, portanto que ao fim do processo, se ele for bem realizado, essa será uma questão menos importante. Todo o processo deverá mostrar que o ator não é, evidentemente, apenas um leitor de texto, mas deverá construir um texto do palco, articulado em três dimensões.

Aconselho, desse modo – e a prática de todos esses anos tem comprovado ser o melhor caminho –, que os alunos procurem os melhores autores dramáticos, as personagens que sonharam ou que, a partir das leituras que irão fazer, escolham cenas que atendam ao prazer dramático de cada um. E, muito importante,

não se acanhem! É enganosa a afirmação de que é mais difícil interpretar as grandes personagens, pois elas, em geral, já possuem ações das mais estimulantes. Em alguns anos letivos, três ou quatro, fechei questão em Shakespeare, por exemplo, mas na maioria das vezes abri para qualquer autor de qualidade comprovada, da dramaturgia nacional ou internacional.

Como se processa essa operação de escolha inicial?

Como freqüentemente dizia Stanislavski, devemos seguir as leis da natureza, da vida. Vamos então à filosofia:

“As coisas atraem nossa atenção pelo ângulo que tem mais relação com o nosso temperamento, com nossas paixões e nosso estado. São essas relações que fazem com que elas nos afetem com maior força e que delas tenhamos uma consciência mais viva. A ligação de várias idéias não pode ter outra causa senão a atenção que nós lhes damos quando se apresentaram conjuntamente: assim, as coisas não atraem nossa atenção senão pela relação que têm com o nosso temperamento, paixões, estado ou, para tudo dizer, nossas necessidades.” (Condillac, 1993, p. 19)

Se, na vida, nós somos movidos pelos nossos desejos, procuramos o que nos dá prazer e nos afastamos do que nos causa dor. Quais seriam estes parâmetros no teatro? Para o ator, se a ação dramática representa dor ou prazer, o fato não possui importância significativa, visto que para ele, representar o prazer ou a dor significa sempre o “prazer teatral”. O critério, portanto, que deve levar um ator a adotar este ou aquele estímulo para representar é, sempre, o da qualidade dramática que o referido estímulo lhe proporciona.

O problema é que a personagem não é um simples objeto e nem está presente. Com efeito, podemos dizer que, para o ator, num primeiro momento, a personagem não existe, pelo menos como um objeto sensível e identificável. O estímulo inicial, aquilo que chama a atenção do ator, é uma espécie de dado incompleto, um

quebra-cabeça, um jogo que ele pretende completar. Se esse estímulo, por exemplo, é uma foto, falta, em primeiro lugar, o movimento que é ligado ao sentido do tato, depois o ritmo das palavras, etc. Se o estímulo é uma música, falta a iconografia, que é ligada ao sentido da visão, às palavras, ao jogo dramático, etc. Se for uma narrativa literária, faltam, em primeiro lugar, as configurações das ações dramáticas. Em resumo, quaisquer que sejam os dados ausentes, a operação que se exige, sempre, é a da imaginação criadora.

Se o estímulo inicial for um texto dramático, normalmente o que é dado? Qual a aresta do objeto que é mostrada? Em um texto escrito para teatro, o que existe são descrições de ações, frutos da imaginação de um terceiro, quase sempre um especialista, um dramaturgo, às vezes com indicações sensíveis (rubricas) e, quase sempre, explicitando a reação das personagens através da linguagem falada, que deve ser adequada à referida ação.

“[...] o que ‘constitui’ de fato a obra literária é a seqüência das unidades significativas projetadas pelas palavras e orações. A partir deste processo muito mediado e através de várias outras mediações constitui-se na mente, ou seja, na imaginação do leitor ou ouvinte, o mundo imaginário da ficção literária.” (Rosenfeld, 1969, p. 25)

A personagem, portanto, para o ator, não passa de um estímulo, de uma provocação para sua arte, da mesma maneira que algum estímulo serviu anteriormente para o dramaturgo imaginar a personagem nas situações dramáticas que descreveu. O ator, estimulado por essas indicações, vai usar o seu próprio corpo para tornar concreto e sensível o estímulo inicial. Se existe claramente um estímulo a ser realizado, por outro lado, as variantes de opções de concretização são tantas quantas as pessoas que tentarem realizá-lo. Ou seja, cada ator realizará sempre e necessariamente uma concretização pessoal, e portanto única.

“Se, portanto, a partir de um determinado ponto A (considerado como início da série associativa), várias cadeias são possíveis, por que o sujeito escolhe tal caminho e não outro? Tomemos um exemplo ainda mais concreto: por que a partir de uma representação concreta – um pedaço de cera arredondado, amarelado, com cheiro específico, pesado, etc. – uma série associativa toma determinado rumo (a atenção concentra-se no amarelo, por exemplo), desencadeando uma série, entre muitas outras possíveis? Se todas são compostíveis logicamente, os princípios mecânicos internos são obviamente insuficientes para explicar isso. Se a atenção do sujeito se volta para a cor, deve haver algum motivo para essa escolha e a conseqüente exclusão de outros fatores.” (Condillac, 1993, p. 18)

Imaginemos então a dificuldade que se coloca para o ator, neste primeiro momento: conhecer, desvendar o objeto, já que o que lhe foi dado não passa de um indício, de uma aresta, de um estímulo. Deve depois criar esse objeto através do seu corpo e mente, ou seja, incorporá-lo e, como se ainda não bastasse, deve transformar esse objeto em um dado intencional de comunicação, em um signo articulado para a percepção do espectador. São essas três ações, patamares, fases, que estabeleço como sistemática para o aluno-ator. Se entendermos a personagem como um futuro objeto a ser dado à observação, a primeira ação seria desvendar o objeto, descobrir seus estímulos, conhecer suas potencialidades. A segunda é a incorporação do objeto, torná-lo orgânico, dar-lhe existência física e concreta. A terceira é expressá-lo, transformá-lo em signo articulado para confrontá-lo, mostrá-lo, expô-lo. Para cada uma dessas ações serão necessários procedimentos específicos, realizados através do que chamamos exemplos variáveis de exercícios, visto que os mesmos variam de acordo com a época e a minha imaginação.

Interessante é que, justamente, eu que não acredito muito em esquemas, acabei de pro-

por um. Na verdade o ator que nos arrebatava praticava essas ações e percorre esses procedimentos, inventa os seus próprios exercícios (quase nunca vestindo malha de balé), nem sempre numa ordem muito rígida e, às vezes, sem muita consciência do que praticou. Porém, quantos anos, por vezes décadas, uma vida inteira, despendeu para adquirir essa “praxis” pessoal? O esquema, a sistemática, o ensino, poder-se-ia dizer, é uma ação que visa à condensação do tempo. E quanto tempo, por exemplo, ganhamos depois de um Stanislavski?

Começamos, então pela primeira “Ação”, que chamo de “A Definição dos Estímulos Dramáticos”, ou o “O Desvendar do Objeto”. É um processo de análise que consiste em “[...] estudar a obra do dramaturgo; procurar material para utilização no trabalho criador; procurar material em si mesmo (autoanálise); preparar a alma do ator para a concepção de emoções inconscientes; buscar estímulos para os pontos que não adquiriram vida logo ao primeiro contato com a peça; estudar detalhadamente e preparar as circunstâncias determinadas”. (Stanislavski, 1990, p. 25)

É um patamar muito delicado, visto que o objeto personagem ainda está fora da consciência do ator. No momento da leitura, o ator posiciona-se quase como um espectador, ou seja, o texto produz, no ator, expectativas ainda muito gerais, promessas de vir a ser uma personagem concreta. Nesse momento, em se tratando de um texto mediado por palavras, o ator é um leitor e, como qualquer leitor, vai fruí-lo pela atualização dos dados incompletos relativos ao objeto, ou seja, através da concretização sensível do mundo ali sugerido. Entretanto, a imaginação do leitor comum é demasiado passiva para que se configure como ação estimulante para o ato de representação. Para o ator são necessários certos procedimentos que estimulem a sua imaginação, o que, em essência, é uma operação que consiste na capacidade de tornar presente, sensações vividas. O ator deve, sempre, constituir uma imagem. Mas o que é uma imagem? Segundo Sartre, “[...] a imagem

é um certo tipo de consciência. A imagem é um ato e não uma coisa. A imagem é a consciência de alguma coisa.” (Sartre, 1964, p. 120)

No caso específico da personagem teatral, essa “coisa” a que se refere o filósofo francês, além de não estar presente, não existe como objeto concreto, ainda se tratando de uma idéia complexa e, portanto, para que o ator possa descobrir suas “qualidades”, é necessário que tenha as lembranças do que tocou, viu, ouviu, etc.

Para que enfim ele consiga seu intento de ofício, que é “[...] esta espécie de incorporação ou de encarnação de um ausente nos dados presentes”, deve fazê-lo com a ajuda de certos elementos emprestados à sua percepção, e que representam o papel de “*analogon*” do objeto ausente. “A imagem é de fato uma operação de toda a consciência e não um conteúdo apenas da consciência. Percebemos que imaginar é formar certo modo de relação com o objeto ausente.” (Sarte, *apud* Merlau-Ponty, 1973, p. 35)

Quais seriam, entretanto os “*analogon*” que podemos estimular no ator? Se a personagem ainda é um objeto fora do corpo do ator, é preciso, nesse momento, que se evite qualquer definição de formas. O trabalho das “Ações Físicas” de Stanislavski, para um ator que queira, posteriormente, eleger signos mais convencionais, encaminha-o necessariamente para um certo gesto do cotidiano, na medida em que se prende a ações como abrir a porta, entrar em um quarto, subir uma escada, etc. Particularmente para esses momentos de contato inicial com a personagem, prefiro as indicações do mestre russo contidas nos seus três primeiros livros. São mais instigantes menos do “*how to*” e, portanto mais abertas.<sup>1</sup> Prefiro que o ator procure contatos físicos com as estruturas dramáticas vividas pela personagem, o prazer físico que os impulsos dramáticos lhe sugerem.

Não se trata, nesse primeiro momento, de um exercício de lógica, mas do encontro intuitivo com a sua própria concepção de teatralidade:

“[...] o ponto principal não está na ação propriamente, mas na evocação natural de impulsos para agir [...]. A alma do seu papel será moldada com pedaços da sua própria alma viva, seus desejos, as suas personagens viverão em cena e terão suas respectivas cores individuais.” (Stanislavski, 1990, p. 220, 242)

Nesse momento, procuro afastar o ator dos conceitos já cristalizados pela crítica dos adjetivos, das opiniões, e também da simples trama, do eixo da “concatenação”, já citado anteriormente, para conduzi-lo logo de início ao eixo da “simultaneidade” do palco, ou seja, o do prazer pela teatralidade pura, sensível, concreta. Tudo isso através da sua imaginação intuitiva. O estímulo dramático deve sugerir “*analogon*” ou, como diria Meyerhold, associações, “[...] minhas queridas associações [...]. Procurem se inspirar nas associações de idéias. Trabalhem com elas. No teatro, eu não faço mais do que me aproximar da compreensão da enorme força que têm as associações de imagens. Aqui há um tesouro infinito de possibilidades.” (*apud* Conrado, 1969, p. 209)

Os procedimentos desta primeira ação, portanto, devem estimular no ator o desejo, senão para experimentar, para “explicitar” o seu prazer físico. O intuito é fazer com que ele chegue àquele estado de “excitabilidade que constitui o agir do ator” (Meyerhold, *apud* Barba e Savarese, 1995, p. 216).

A comparação é, mais ou menos, como a de um exercício de improvisação que, formulado de maneira clara e excitante, faz com que o aluno-ator, ato contínuo, suba ao palco, improvisando com prazer. Quando a proposta não está clara, dramaticamente, é comum o professor ter que solicitar a presença de voluntários entre os componentes do grupo.

O processo de análise também pressupõe o detalhe. A personagem só existe em ação, momento a momento. É impossível falar do prazer físico em geral, como é impossível representar

<sup>1</sup> Imagine-se o ator procurando as ações físicas de Hamlet durante o monólogo *Ser ou não ser?*

em geral. “Esta expressão – ‘de um modo geral’ – é a ruína do teatro. Seu efeito é tornar indistintos todos os perfis emocionais e impedir que um ator se dê conta de qualquer base sólida em que possa apegar-se com firmeza e confiança.” (Stanislavski, 1997, p. 166)

Condillac descreve como a sua “estátua” forma idéias menos gerais: “Ao relancear a vista por um campo, ela percebe uma quantidade de árvores sem notar ainda a diferença entre elas; vê apenas o que têm em comum; vê que todas possuem ramos, folhas, e que estão paradas no local em que se erguem. Eis o modelo da idéia geral de árvore. A seguir, ela passa de uma para outra: observa a diferença entre os frutos; forma modelos com os quais distingue tantos tipos de árvores quantas as espécies de frutos que discerne; e aí estão idéias menos gerais do que a primeira.” (Condillac, 1993, p. 228)

Detalhar significa, portanto, descobrir diferenças e, portanto, nuances dramáticas, sem as quais é impossível começar a usar o corpo em cena.<sup>2</sup>

### Procedimentos

O objetivo principal do trabalho, nesse primeiro patamar, é o de estabelecer uma partitura de impulsos dramáticos diferenciados, a fim de que o ator possa improvisar, jogar, brincar. Os impulsos, à medida que são submetidos às associações sensíveis, devem ficar cada vez mais excitantes e variados, até que o ator possa construir, no final dessa fase, uma pré-partitura de estímulos dramáticos que deve fornecer-lhe a confiança indispensável para o uso do corpo em ação. É uma análise da personagem no tempo,

ou seja, descobrir, em ação, quais são as configurações dramáticas pelas quais passa a sua personagem. É o que chamo de “microcenas”. Stanislavski fala em situações dramáticas, Grotowski e Barba falam em partitura de ações. O ator precisa então chegar a uma seqüência de microcenas de dramaticidade estimulante, mais ou menos como se cada uma delas pudesse ser representada isoladamente, como um espetáculo. Brinca-se, entretanto, antes com as sensações, com as percepções, com os “*analogon*”. Brinca-se através dos anteparos, que são substitutos da ação corporal, para não comprometer o ator com formalizações antecipadas.

Falo aqui de “anteparos” na própria acepção do termo: “designação genérica das peças (tabiques, biombos, guarda-ventos, etc.) que servem para resguardar ou proteger alguém ou alguma coisa. 3. Resguardo, proteção, defesa.” (Dicionário Aurélio, p. 129)

Essa fase resume-se ao ato de, propositalmente, retardar a experimentação corporal propriamente dita, através de jogos puros, mediados, escondidos, protegidos por outras linguagens, como narrativa oral, música, artes plásticas, etc. Para a realização desses jogos o ator usa, como vimos, de seus “*analogon*”, ou seja, de seus pontos de contato sensíveis, através de anteparos narrativos, musicais, visuais, etc. Através dos exercícios faz uma série de escolhas que serão fundamentais para a futura composição da personagem. O objetivo é que o ator, através desses anteparos, dos pontos de contato físico, afaste-se de uma análise muito cerebral, como por exemplo, para fazer o Estragon de *Esperando Godot*, buscar como estímulo mostrar a tragicidade da condição humana.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Lembro-me de certa vez um aluno dizer que a cena do primeiro encontro de Petrúquio e Catarina, em *A megera domada*, caracterizava-se toda ela pela agressão entre ambos. Pedi que os alunos a improvisassem. Evidentemente não conseguiram. O gesto do ator nasce obrigatoriamente do particular, do detalhe.

<sup>3</sup> Um aluno, durante um dos meus cursos de graduação, insistia em fazer uma análise de Beckett segundo tinha lido nos livros. Depois de sofrer alguns meses, acabou por entender que Estragon em alguns momentos sonhava com uma cama quente, em outros eram os seus sapatos que o atrapalhavam, e em quase todos os momentos em que não tinha o que fazer, sentia a presença do tempo e a espera angustiada

A crédito que, conforme sugestão de Stanislavski, mesmo a definição de estímulo baseada na identificação de verbos de ação, como

*eu quero amar, eu quero enganar*, são abstratas e cerebrais demais para o ator.

---



### Referências bibliográficas

- BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo / Campinas: Hucitec / UNICAMP, 1995.
- CONDILLAC, Étienne. *O tratado das sensações*. Campinas: UNICAMP, 1993.
- CONRADO, Aldomar. (org.) *O Teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- MERLEAU-PONTY, M. *Ciências do homem e fenomenologia*. São Paulo: Editora Saraiva, 1973.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto / contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- SARTE, Jean-Paul. *A imaginação*. São Paulo: Difel, 1964.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Manual do ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

---

tornava-se presente. Entendeu que se fizesse esses contatos físicos talvez o público sentisse a “tragicidade da condição humana” e somente então começou a criar o seu papel.