

Práticas do ator (uma ciência do corpo sutil): Brasil e América Latina

Antonio Januzelli & Juliana Jardim

“...a palavra investigação significa: exploração, questionamento, risco...”

Edgar Morin

O LINCE Laboratório do Ator integra o conjunto dos laboratórios do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP que, nos últimos anos, começaram a atuar de forma mais dinâmica. O LINCE tem oferecido cursos de extensão, auxiliado a montagem de espetáculos, proporcionado intercâmbios, simpósios, encontros e participa atualmente da Asociación Ibero-Americana de Escuelas Superiores de Teatro (AIEST) – responsável pela realização, em outubro de 2002, do *Foro Oficina Ibero-Americano Vozes para o ator*, no Departamento de Artes Cênicas, com a participação de 15 convidados do Brasil e do exterior.

O professor Antonio Januzelli, coordenando as atividades do LINCE, dedica-se, juntamente com a atriz e pesquisadora Juliana Jardim, à investigação das metodologias da prática do ator no Brasil e à instalação do Centro Latino-Americano de Práticas do Ator no *campus* da USP. Em 1999 e 2000, o LINCE desenvolveu a pesquisa *Procedimentos metodológicos do trabalho do ator de teatro em São Paulo: primeiras investigações* – com o apoio da Fundação de

Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) –, na qual registramos metodologias de trabalho de ator na prática cênica, a partir da realização de entrevistas com oito especialistas, todos professores e profissionais de teatro cujo trabalho ainda não se encontrava sistematizado: Beth Lopes, Cristiane Paoli-Quito, Francisco Medeiros, Hélio Cícero, Luiz Damasceno, Márcio Aurélio, Myrian Muniz e Ricardo Puccetti.

Objetivando tornar públicas as recentes metodologias de trabalho com o ator que estão se firmando em nosso continente, identificando formas de abordagem dos processos de formação, treinamento e criação, realizamos tarefa até então inédita em nosso cenário científico. A seleção dos entrevistados considerou práticas desenvolvidas há no mínimo dez anos, considerando como determinante o caráter autoral das metodologias. De uma lista contendo 38 profissionais, foram selecionados os oito profissionais citados. Esse trabalho resultará na publicação do livro *Práticas do ator (uma ciência do corpo sutil): Brasil e América Latina*, que será lançado em 2002 e 2003 pela Editora Hucitec, em quatro volumes, com as entrevistas editadas em seus conteúdos principais. Após a realização da pesquisa, práticas que costumavam difundir-se por vias indiretas, por meio de aulas dadas a

Antonio Januzelli é professor do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP.

Juliana Jardim é mestranda em Interpretação Teatral pelo CAC-ECA-USP.

pequenos grupos, ensaios ou palestras, foram registradas e serão reveladas publicamente, ganhando, assim, amplitude em sua divulgação.

O trabalho do ator, conforme consideramos, tem como principais fundamentos:

- o trabalho prático direto com o corpo;
- a localização dos pontos físicos e emocionais detonadores da percepção intuitiva e consciente;

- a formação centrada na sensorialização por meio do refinamento do contato com os cinco sentidos, a fim de conectar o sexto, ou seja, a intuição, a percepção do todo complexo, o estabelecimento imediato de relações em fruição com o mundo;

- o *treinamento e a conscientização rigorosa* de todo o material sensível;

- o desenvolvimento de *exercícios* específicos que acelerem processos de percepção e conhecimento.

Em busca de um saber que comumente se desenvolve em pequenas confrarias, círculos fechados que pesquisam e praticam técnicas ligadas ao profundo conhecimento humano, a pesquisa concluiu-se com a certeza de que revelará, com a publicação de *Práticas do ator (uma ciência do corpo sutil): Brasil e América Latina*, conteúdos fundamentais dessa área, até então restritos aos pesquisadores-práticos do trabalho do ator.

Fontes vivas

“É o conhecimento vivo que conduz a grande aventura da descoberta do universo, da vida, do homem.”
Edgar Morin

Muitas de nossas pesquisas científicas sobre práticas e metodologias, infelizmente, não conseguem alcançar seus mestres em vida, e debruçam-se somente sobre fontes indiretas a respeito de seus saberes. Acreditamos que qualquer tipo de pesquisa deve, sempre que possível, buscar o conhecimento vivo, de fontes diretas. Conta-

tando-nos com os próprios autores das metodologias, por meio de entrevistas, registramos as informações em caráter quase confessional, preservando, ao máximo, suas falas literais, a fim de traduzirmos o estado de vitalidade e frescor de todos os registros. Nosso foco principal foi a atividade de cada um dos profissionais no que se refere à sua ação como transmissor de princípios, práticas, técnicas e exercícios.

Ao refletirmos sobre a investigação de metodologias, poderíamos inicialmente pensar que o interesse exclusivo desse tipo de pesquisa estaria circunscrito às técnicas e aos procedimentos que seus autores transmitem. Mas estamos certos de que não poderíamos investigar e registrar metodologias de trabalho do ator sem abordar a história do mestre, na medida em que seus procedimentos, técnicas e estéticas são informados por sua ética pessoal. Em nossa abordagem podem ser localizados três tópicos norteadores do roteiro de entrevista:

- a investigação da *história pessoal* do entrevistado;
- o detalhamento dos *princípios de seus métodos* pessoais;
- os *exercícios e práticas* resultantes de seus princípios.

As metodologias registradas ao longo da pesquisa referem-se a trabalhos ainda em curso, experiências vivas. Não nos limitamos, em momento algum, a fragmentos de técnicas ou processos, mas buscamos revelar a visão abrangente dos autores sobre suas práticas.

As práticas

Entre o caos e a ordem

A metodologia da diretora e professora BETH LOPES é instrumentalizadora, quer criar para o ator a capacidade de autodireção, de elaboração de propostas criativas que, para sua formulação, independam de diretores e professores. Para ela, o curso de formação é importante e deve induzir à prática e à reflexão, encontrando, nos alunos, parceiros.

Os princípios fundadores de sua metodologia encontram-se na Antropologia teatral, de Eugenio Barba, e no treinamento de Bufão. Na junção dessas duas vertentes, aliada à análise ativa, busca criar um novo código a partir do texto. Dentro dos treinamentos e práticas importados da Antropologia teatral, Beth Lopes interessa-se pelas dinâmicas físicas energéticas e pela elaboração de partituras, a fim de que o ator transforme-se em outro corpo, vista outro ser, transite entre ele mesmo e o personagem. O treino com a bufonaria vem somar-se às técnicas advindas da Antropologia teatral, no que se refere à prática com o exagero, o desagradável, a paródia. A abordagem de personagens, do ponto de vista do Bufão, é centrada nos aspectos humanos e não nos psicológicos. Beth Lopes diz-se mutante em sua atuação como transmissora de metodologias, além de incluir, como elementos importantes do processo expressivo, a fragilidade e a complexidade humanas, os defeitos, as falhas e os erros manifestos. É a partir deles que quer “dar forma ao sem forma”, fazendo com que o público sinta o absoluto e a plenitude, pela presença do ator ativo, criador imediato, antenado, servidor e autor de nosso tempo. O ator é, para ela, o núcleo responsável pela criação de um novo público, de um novo olhar, tornando-se, então, um educador.

O ator em estado de depoimento

Absolutamente rigorosa com a “tomada de posição do ator” frente ao que realiza, a atriz e diretora CRISTIANE PAOLI-QUITO propaga um teatro no qual aquele que o faz busca o autoconhecimento, o re-conhecimento pelo encontro com seus maiores questionamentos. Os parâmetros provenientes do encontro com o jogo, com a improvisação e com o *clown* nortearam a metodologia de Cristiane Paoli-Quito. Para quem o teatro é “festa, alegria, magia, intensidade, rompimento, subversão”, nada mais coerente do que encontrar nesses universos os parâmetros para o trabalho do ator. O treino com a menor máscara teatral, o nariz vermelho do *clown*, desenvolve no ator a pureza, a

inocência, a inadequação, a revelação pelo olhar, a consciência do presente, a disponibilidade, a simplicidade, o riso pelo ridículo, pelo prazer, pela diversão. Quito quer revelar o ser humano em exposição pura e, por isso, a improvisação é uma das características mais marcantes em sua prática. Centrando seus exercícios na busca de consciência dos atores em relação ao seu estado de atuação, trabalha sempre com a prática de jogos, a fim de levar o ator a investigar sua alma, as coisas ocultas, o silêncio, o “estar” em lugar do “fazer”. “Aquietar a mente”, por meio do contato com a respiração, eis uma de suas metas. Cristiane insiste na evolução técnica praticada em sua metodologia, que começa por levar o ator a se conhecer, passando pela relação dele com o personagem e, mais tarde, pela relação desse ator/personagem com o texto e, finalmente, com o espetáculo. Porém, o ator deve estar sempre atuando em estado de depoimento pessoal, revelando suas opções para o outro de forma direta, sem intermediários.

O homem no limiar

FRANCISCO MEDEIROS, diretor e professor, busca trabalhar o homem no limiar. Sua paixão por montanhas-russas revela a intensa preocupação e atenção com o trabalho focado no risco e desafio do ator em relação a suas descobertas pessoais. O contato com o desconhecido, por meio de exercícios que objetivam a inconseqüência – não temática, mas meio para o ator ou aluno –, deve levar ao exercício da liberdade, à prática do “não-controle”. Medeiros idealiza uma escola de formação de atores como o “lugar do risco”, na qual o indivíduo seja capaz de estabelecer relações, conexões, tomando profundo contato com seu pensamento organizado e autoral. A primeira pergunta comumente realizada diante dos alunos é: “o que você quer?”. A busca aqui é a expressão genuína do ator, de sua pulsão e autoria máximas. Fala no “cultivo do ócio” como treino respiratório do ator em busca da relação consigo mesmo e com o mundo. Revela que a atmosfera no espaço de trabalho deve ser de confiança mútua para que

estados alterados de consciência sejam atingidos e para que o medo, proveniente da exposição, do risco, da prática em limiar, seja acolhido e ultrapassado. Três etapas conseqüentes determinam sua orientação aos atores: a parceria do ator com ele mesmo e com “o abstrato”, a parceria com o outro ator e, finalmente, a parceria com o personagem. A presença definitiva da avó fisioterapeuta, que ensinou a Francisco tudo sobre corpo, além da prática da meditação, possibilita o entendimento de sua ligação com o “osso”, com a respiração, com as essências. Conta-nos que a avó terminou a vida trabalhando com um cabo de vassoura, um tapete e um tamborzinho, que, segundo ela, cumpriam a mesma função dos aparelhos. Nota-se que a eliminação de artifícios e a busca do “sumo”, em seu método, vêm de muito cedo.

A partir desses princípios fundadores, duas vertentes norteiam sua prática: uma delas parte da *pessoa*, do encontro entre professor/diretor e a pessoa do ator/aluno/dançarino; a outra, parte de exercícios com a *coluna vertebral*. Sempre em sua tentativa desesperada de traduzir sinteticamente a expressão, a essência, “chegar no osso”, como ele mesmo diz. Para isso, é imprescindível uma “faxina geral do ser”, um experimento com o incomum, com o que não é usual, além da prática constante da “boa irresponsabilidade”. A disciplina é associada ao prazer, e Medeiros tem uma visão de si mesmo como “vitamina” para os alunos. As referências da mitologia e do conhecimento do pensamento mítico para o homem relacionado à sua vida, a seus passos cotidianos, juntamente com o pensamento do psiquiatra Carl Jung, no que se refere ao conhecimento arquetípico, são fundamentais nessa metodologia.

O jogo maior

O ator e professor HÉLIO CÍCERO reforça, ao descrever sua prática, o significado de “fingir” dentro do conceito amplo de jogo, “o ator joga no sentido maior, dos deuses; ele exercita a reflexão na ação”. Seu ensinamento quer levar o ator – livrando-se do medo e dos blo-

queios – a ser capaz de “estabelecer relações”. Tendo como fundamento o exercício respiratório, suas técnicas encontram-se distribuídas, para efeito didático, em três etapas evolutivas: o ator com ele mesmo, num trabalho de autoconhecimento (“eu-eu”), para o qual Cícero utiliza a meditação ativa; a segunda etapa, na qual o ator trabalha “junto com mais um ator” (“eu com você”), e a última, quando o ator encontra um terceiro (“nós”), num constante movimento de transformação e busca do novo.

A metodologia transmitida por Hélio Cícero e seu trabalho pessoal como ator têm forte influência da mitologia e dos arquétipos junguianos, sendo sempre um percurso para recuperar o humano, resgatando o tempo interno do ator, a sua essência. O ato de representar, aqui, deve ser contaminado de felicidade, prazer e êxtase. O humor, a busca de estados alterados de consciência, o trabalho com a observação, a imitação, a imagem poética, as práticas orientais meditativas e de treinamento físico, todos são princípios praticados em suas técnicas, objetivando, “sempre permeado pela sensibilidade” a criação de repertório pessoal para cada ator.

Perseguindo o surpreendente

“O que mais me toca são as pessoas que quebram a mesmice do cotidiano, que arriscam o impossível, e eliminam o óbvio esperado. Para mim, vida e arte são inseparáveis”. A metodologia de trabalho de LUIZ DAMASCENO com o ator caminha na busca do surpreendente, do “estranho”. Quer levar o aluno a experimentar sempre, rompendo conceitos dogmáticos e padrões estabelecidos. Respeitando as diferenças pessoais, sua prática tem como preparação a sensibilização por meio da conscientização das primeiras impressões não-intelectuais do ator. Começa-se a trabalhar o físico – desenvolvendo o vocabulário muscular do aluno –, prosseguindo com o trabalho com o texto e, posteriormente, com a cena. Damasceno busca colaborar para que o ator torne-se, cada vez mais, auto-suficiente. Exige a máxima

diversificação de suas experiências, informações, atualização, a fim de que encontre e expresse suas autênticas opiniões sempre que estiver em cena, compactuando com a integração do grupo, onde, permanentemente, um dá apoio ao outro.

O exercício do ócio, do “não-fazer nada”, em sua prática, objetiva o contato com o espaço do vazio, “porque é nesse estado que podemos elaborar e entrar em contato com as coisas que já são nossas desde sempre. É nesse estado que muitas associações e relações podem acontecer, sem que precisemos nos esforçar para tal”. As artes plásticas na formação de Luiz Damasceno são presença marcante em toda a prática desenvolvida com os atores. “Busco integrar, nos exercícios, as diversas linguagens, a dramática, a plástica, a sonora, etc., visando ao equilíbrio e à unidade estética”. Idealiza uma escola de formação de atores que persiga o devaneio, o lúdico, que seja específica no que se refere à disciplina do ator, mas inclua o erro como valor na aprendizagem, avaliando sempre o aluno, para que suas dificuldades sejam detectadas e seus limites, quando possível, ultrapassados. Todos esses princípios são praticados em sua metodologia. A formação stanislavskiana e a forte influência do diretor Gerald Thomas¹ em sua formação determinam a rigorosa perseguição pela verdade na ação cênica.

O ator complexo

O ator, segundo o professor, diretor, cenógrafo, iluminador e figurinista MÁRCIO AURÉLIO, deve revelar seu próprio espírito e o espírito de seu tempo, deve ser sincrônico a seu momento histórico. O teatro como última possibilidade do “sensual” o atrai profundamente, pela exposição viva do intocável. Sua metodologia na formação de atores, desenvolvida principalmente durante o trabalho com o gru-

po Razões Inversas, é norteadora por rigor extremo na execução de exercícios preparatórios, treinamentos e criação de cenas e/ou espetáculos. Valorizando o diálogo entre as diversas áreas do teatro e as outras áreas do conhecimento, Márcio tem paixão pela erudição, característica que procura transmitir aos que inicia ou encontra profissionalmente. Explora o máximo das relações humanas em cena, estreitando o contato entre a natureza em si mesma e a natureza construída. O caminho do ator, por meio do encontro com a dimensão mítica da existência, deve dar espaço às vontades, onde diretor/professor e ator/aluno são cúmplices e convivem num espaço de absoluta confiança e generosidade: “A partir do momento em que entro em uma sala, fico lá. O tempo todo em que o ator tiver algo, eu fico lá”. Na tentativa de aproximar o ator brasileiro da formação mais “clássica”, Aurélio propõe que cada um experimente seu próprio fazer artístico, com a atenção voltada para o treinamento, a manutenção e o rigor em seu trabalho. Insistente em relação à coerência do artista com sua prática profissional, resalta os aspectos técnicos da formação do ator que necessita “elaborar a cena da forma mais simples”, devendo orientar-se pela crença absoluta na essência do jogo teatral. A escola de formação torna-se de fundamental importância, devendo ser o espaço movido pelo confronto entre professores e tendências, sendo o conhecimento processado para auxiliar efetivamente o artista na sua pesquisa formal.

O homem além da margem

A atriz MYRIAN MUNIZ é a principal norteadora de sua atuação como professora e formadora de atores. As experiências como atriz, entre as décadas de 1950 e 1970, com os principais diretores e grupos de teatro, determinaram a metodologia dionisíaca que tem na inter-

¹ Diretor da Cia. de Opera Seca, da qual Luiz Damasceno faz parte como ator desde 1986, dirigiu, entre outros, os espetáculos *Carmem com filtro*, *Electra concreta*, *Trilogia Kafka*, *MORTE* e outros. Atualmente também dirige espetáculos teatrais e óperas no exterior.

rogação seu ponto de partida. Ao começar seu depoimento com a afirmação “eu já nasci marginal”, Myrian revela atração especial pelo proibido, pela investigação dos aspectos obscuros do humano, que estão “além da margem”. Sua prática com alunos e atores compreende por marginal todas as dificuldades, os medos, as “doenças”. “Especialista em dificuldades”, busca conhecer ao máximo seus alunos para que possa colaborar, por meio de exercícios, com a “desmontagem”, com a revelação de seus lados ocultos, desconhecidos.

Sua observação do aluno é exaustiva, dedicação aprendida com o parceiro de mais longo tempo, Flávio Império², que sempre dizia “olhe pra fora!”. Para Myrian, a atuação deve ser visceral sempre. Por isso, no centro de sua metodologia está a possibilidade de ampliar nos alunos a capacidade de autoconhecimento, auto-observação. Trabalha com a ampliação dos cinco sentidos e sua atenção tem início sempre pela observação do corpo do aluno. Valoriza e possibilita o conhecimento e a prática do ator em todas as outras funções do teatro (cenografia, luz, sonoplastia, produção, contra-regragem, etc.) como complemento decisivo para a aprendizagem do ofício. Acredita em longos processos de aprendizagem, priorizando inicialmente o trabalho com a explosão, com os impulsos mais genuínos, para, mais tarde, introduzir o trabalho com a limpeza e o acabamento das ações expressivas. Sua metodologia dedica tempo considerável a exercícios de respiração, de dança e ao desenvolvimento da relação mediada pelo espírito religioso, sagrado, com o palco. O medo e a ansiedade são aspectos bastante destacados no contato com os alunos, por meio de exercícios que “acalmem”. Também se estimula a prática de meditação, canto, improvisações, relaxamentos. Os alunos trabalham orientados

pela evolução “ator sozinho, ator em relação com outro, ator no coletivo”.

O ator em estado limite

“O ator contemporâneo deve mostrar que o ser humano pode recuperar sua inteireza. Ele deve ser autor de sua obra, vivendo em estado muito dinâmico e sujeitando-se a experiências pouco confortáveis”. O ator, *clown*, pesquisador, professor e diretor RICARDO PUCCETTI persegue um teatro de relação. “É uma busca complexa, pois essa relação só pode ser conquistada se o ator tiver a necessidade de se trabalhar, e não quiser somente estar em cena; um ator que precisa dizer algo para si mesmo e para o outro, algo que está além do teatro.” A metodologia praticada por Ricardo Puccetti como ator, definitivamente influenciada por Luis Otavio Burnier³, determina sua prática com os atores, seja em oficinas e cursos, seja na formação da segunda geração de atores do LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp.

Os treinamentos praticados pelos atores visam a criar e codificar repertórios pessoais, além de buscar a eliminação de tempo e espaço entre impulso e ação cênica. Por isso, exercícios de exaustão física são bastante praticados. “O ator exausto abandona mais rapidamente seu impulso intelectual, deixando suas ações se concretizarem pelos impulsos físico e emocional. Graças à prática da exaustão física, os atores podem corporificar seus impulsos em ação imediatamente”. Todo e qualquer impulso deve levar a uma atuação sempre em estado limite, não preparada e expandida (seja no silêncio, seja na explosão). O ator deve ter espaço para as incertezas, para o desconhecido e para sua expressão cênica. Outra vertente dentro de sua metodologia é o trabalho com o *clown*. Em parceria

² Cenógrafo, artista plástico, co-fundador da escola de formação de atores Macunaíma.

³ Fundador do LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp, ator, diretor, professor e pesquisador; faleceu em 1995.

com o ator Carlos Simioni, tem trabalhado como iniciador de *clowns* em retiros de iniciação, além de coordenar diversas oficinas e consultorias de trabalho técnico, objetivando aprofundar a prática do *clown* e a criação de números de clownaria.

A metodologia de Puccetti busca aprofundar, de maneiras distintas, a relação com o público e o conhecimento do corpo trágico e do corpo cômico do ator, mas ainda não trabalha com texto dramaturgício. O ator deve ser aquele que transforma o que existe de intangível no humano em algo concreto, com forma e consequência, responsabilidade e consciência, tentando levar suas ações com total seriedade. “Ao mesmo tempo, deve exercitar a ‘desencanação’, sempre tomando cuidado para que a responsabilidade e a técnica não fechem o ator nele mesmo, não o cristalizem”.

Resultados e publicação

A partir do desenvolvimento e aperfeiçoamento dos procedimentos utilizados durante a pesquisa *Procedimentos metodológicos do trabalho do ator de teatro em São Paulo: primeiras investigações*, estamos sistematizando a localização dos pesquisadores-práticos do trabalho do ator de todo o país, a investigação e o registro de suas metodologias. Trata-se de desenvolvermos uma

prática própria de investigação que já pode ser disponibilizada a outros estudiosos. Como uma das primeiras pesquisas desse porte desenvolvidas no Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, foi pioneira no âmbito nacional de registro – tão urgente e necessário – de metodologias contemporâneas de trabalho do ator. A América Latina ainda carece de levantamentos e divulgação mais completos de suas práticas.

O material integral da pesquisa e sua edição nos volumes de *Práticas do ator (uma ciência do corpo sutil): Brasil e América Latina* também são fonte de conhecimento vivo para o ensino médio, para a graduação e a pós-graduação de diversas áreas das ciências humanas, além de interessarem ao público em geral. Os livros pretendem fornecer subsídio para o teatro contemporâneo e ampliar a visão do processo da arte dramática, por meio da consciência da evolução histórica das técnicas, possibilitando larga discussão sobre seu futuro.

Na etapa em que nos encontramos – a árdua tarefa de selecionar dentre todo o conteúdo dos registros, aqueles que mais revelam o pulsar e a vida das metodologias e de seus autores –, buscamos ser guiados pelo equilíbrio entre a lucidez e a paixão, igual ao que moveu todos os encontros com esses generosos homens e mulheres que se dedicam ao ofício do ator como destino.

