

Pedagogias perdidas – Rastros para um ator do século XXI

Autora: Patricia Leonardelli - Universidade Estadual de Campinas

Resumo

O artigo apresenta alguns pontos da problemática sobre a recriação da especificidade da arte do ator no século XXI, no contexto de crise de representação nas linguagens da cena deflagrada desde as vanguardas históricas, que deriva na performance e no debate sobre o performativo contemporâneos. Em tal contexto, é possível ainda investir em pressupostos pedagógicos estruturados pela noção de transmissão de um saber ou cada processo de criação instaura e esgota a experiência de aprendizado?

Palavras-chave: Saber; Ator; Método; Pós-modernidade.

Abstract

The article introduces some questions about the problematic in recreating the specificity of the actor's work in the XXI century, in the context of crisis of representation in the performative languages since the historical avant-gardes. In such a context, is it possible to invest in pedagogical assumptions structured in a perspective of "knowledge transmission", or each creation process establishes and exhausts the learning experience itself?

Keywords: Knowledge; Actor; Method; Postmodernity.

Este artigo parte de minha experiência como atriz e professora de Interpretação Teatral há quinze anos em diversas instituições acadêmicas e profissionalizantes, dentre as quais a Universidade de São Paulo (USP), a Unicamp, a SP Escola de Teatro, o Teatro-Escola Célia-Helena, entre outras. Neste período, as questões sobre o trabalho do ator se transfiguraram de tal forma que as pedagogias modernas parecem não mais dar conta de refletir sobre a complexidade dos estados de produção, em que os corpos que já não se reconhecem mais por perspectivas instrumentais. Na cena contemporânea, o ator interpretativo convive com outros corpos atuantes cuja relação com o texto escrito escapa aos expedientes técnicos e pedagógicos do drama, e mesmo do Teatro Épico, e a linguagem surge de imbricamentos difusos entre os estados corpóreos e os materiais de pesquisa, em fluxos que escapam à noção de "técnica" como historicamente vinha sendo delimitada nos estudos de interpretação.

A própria expressão "interpretação" acabou por se ligar mais à linhagem dos procedimentos de matriz stanislavskiana. Para processos que não organizam o trabalho a partir do texto escrito, a palavra "atuação" surge mais recorrente, fazendo rever os modos de fabulação do ator, sua relação com a personagem e com as formas discursivas (dramática, épica, performativa). É forçoso estabelecer fronteiras muito demarcadas nesse sentido, ao mesmo passo que tal movimento se torna indispensável para a sobrevivência da disciplina, e neste paradoxo opera o pensamento sobre ensino de trabalho de ator no século XXI.

Em um território, segue sólida a tradição do sistema interpretativo clássico, oriundo das pesquisas do Teatro de Arte de Moscou no início do século passado, cujos desdobramentos

tanto no que diz respeito aos seus seguidores quanto dissidentes formam, ainda hoje, um dos troncos mais determinantes daquilo que nos esforçamos para delimitar como "arte do ator". Localizo como tradição também as pedagogias de Jerzy Grotowski (em suas muitas e distintas etapas de investigação), a Antropologia Teatral e os grupos que pesquisam a perspectiva do treinamento expressivo a partir destes referenciais, pois seu legado, extremamente consistente tanto no volume de produção técnica, quanto de registro, configura a segunda grande matriz técnico-pedagógica do ator moderno.

Em campo contíguo, o debate sobre a arte do ator se desenvolve sobre toda a problemática trazida pela pleora de linguagens disparada pelas vanguardas históricas e que derivam no atual pensamento sobre o pós-dramático e o performativo. Não é possível recuar diante de tais questões, pois o corpo em cena, em tal contexto, experimentou estados altamente diferenciados de produção. Tampouco se consegue restaurar a organização de sistemas técnicos gerais para a disciplina, pelo menos não tem acontecido até agora.

Seguimos em um intenso exercício coletivo de re-delimitação de conceitos, cujos sentidos foram profundamente desestabilizados em tal processo, e ainda muito longe de postular novos métodos globais para a formação do ator, como fizeram brilhantemente os pedagogos históricos, caso isso ainda seja necessário.

Recordo-me de uma palestra de meu orientador de doutorado, Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos, quando na aula inaugural do curso de pós-graduação do PPGADC/Unicamp em 2014. Devo já me desculpar pelas possíveis infidelidades na reprodução de sua fala, posto que toda memória é recriação, então é possível que se trate menos do que ele falou e mais do que eu ouvi. Ele teria dito: " 'Como podemos considerar um 'bom ator' hoje? O bom ator contemporâneo seria menos um bom atuador (no sentido de virtuoso em uma técnica específica) e mais um bom pensador". Esta é precisamente a crise que envolve a arte do ator hoje: como reencontrar suas especificidades quando os atravessamentos do performativo pressionaram o território para o transbordamento dos quadros técnicos de referência? Não é mais possível permanecer assentado nos modelos históricos, por isso a afirmação nos soa tão provocadora.

Se analisarmos os sistemas históricos, reconhecemos o alinhamento coerente dos conceitos de corpo, psiquismo e linguagem que sustenta o cabedal técnico e teórico de cada pedagogia. Ou seja, os pressupostos pedagógicos nascem de um conjunto reflexivo coeso de referências que se aglutinam para o qual a sistematização técnica é uma consequência. Corpo, psiquismo e linguagem forma um tripé de determinações claras no quadro de referência de cada tradição, cuja perspectiva é não só estruturalista, como essencialista, e é pela análise de funcionamento do corpo-espírito em situação de criação que as técnicas se singularizam.

No caso do sistema de Stanislavski, a orientação pedagógica do Teatro de Arte de Moscou (TAM) nasce comprometida com o realismo de forte teor psicológico. Alimentadas pela dramaturgia de Anton Tchekov, as investigações do TAM se desenvolveram no sentido de desvendar as implicações na construção da *verdade* cênica. A verdade como reflexo da essência atravessou o iluminismo, o romantismo e chegou com força nas primeiras décadas da modernidade, e está na base da noção da performance como comunhão. A verdade/essência se apresenta, geralmente, como o domínio do *humano* por trás das

individualidades, o que unifica a experiência e remete ora aos conscientes e imaginários coletivos, ora a questões comuns da humanidade, ora ainda às catarses que a exposição de um sujeito pode promover por seus atos performativos.

Aqui, ela surge amparada, prioritariamente, pelo estudo da memória das afecções de Théodule Ribot, pela psicanálise emergente, pela reflexologia e pela psicologia experimental do início do século XX para orientar um projeto de ator que alinhasse a construção artificial com a vida natural pelo entendimento e reprodução dos processos psicofísicos que determinam seu funcionamento, à luz das teorias citadas. Tais diretrizes de trabalho se organizam na primeira etapa da produção pedagógica de Stanislavski, o período da Linha das Forças Motivadas, e atravessam toda sua trajetória de pesquisa, ainda que a abordagem técnica viesse a mudar consideravelmente. Nesse processo, a memória e a imaginação estão na base do sistema. As técnicas se orientam no sentido de criar um acervo de experiências emocionais e de encontrar os operadores que permitam uma fabulação tão eficiente para o ator que ele consiga se projetar inteiramente nas situações da personagem.

O sistema de Stanislavski já reconhecia, desde sua gênese, que uma construção "humanizada" da personagem precisa acontecer em etapas que permitam identificar seus graus de individuação, e não como um bloco monotípico. O despertar dos processos internos é apenas o início da estruturação do material expressivo, cujo tratamento mais requintado será dado pela segmentação das unidades e pelo esclarecimento dos objetivos da personagem. Os elementos constitutivos da vida interior formam o quadro técnico pelo qual Stanislavski estruturou a primeira fase de seu treinamento interpretativo. Esse período é marcado até a morte de Tchekov, que redirecionou profundamente o andamento das pesquisas do TAM. A documentação desse período, ainda que seja permanente objeto de debate dado a precariedade de algumas traduções, têm servido de alicerce técnico e teórico para muitas escolas de interpretação.

Da mesma forma com os materiais das fases posteriores, quando, a partir de 1918, Stanislavski desenvolve um projeto que seria de grande contribuição para a consolidação da etapa seguinte de suas pesquisas. Trata-se dos trabalhos no Estúdio de Ópera do Bolshoi com os cantores, a partir da estrutura rítmica das partituras musicais, que despertou a pesquisa para a importância do ritmo interno na criação da personagem, e fez produzir o conceito de *ação rítmica*. Em relação aos procedimentos desenvolvidos até então, Stanislavski identificou que, por mais eficientes que fossem os exercícios, a manifestação de um estado interno muitas vezes encontrava formas irrepetíveis no corpo, o que se tornava um problema para o trabalho do ator que precisa apresentar a mesma performance inúmeras vezes durante uma temporada. Portanto, o eixo de abordagem deveria se deslocar para o material que pode ser codificado: a ação física, e não mais os estados internos.

É importante ressaltar que a abordagem sobre a criação das ações físicas seguiria os preceitos já desenvolvidos pelos estudos até então, ou seja, toda ação física é coerente ao comportamento psicológico: uma ação psicofísica alinhada à lógica interna de funcionamento da personagem. Portanto, esse redirecionamento das suas pesquisas não significa de modo algum uma ruptura com a fase anterior. Ele é um passo adiante na sistematização dos procedimentos que pressupõe um domínio avançado dos exercícios da

Linha das Forças Motivas, base de toda a atitude viva do ator. A fase ulterior de seus trabalhos ficou conhecida como *Método das Ações Físicas*, e foi interrompida com a morte do pesquisador. Os exercícios visavam a direcionar a concentração do ator sobre o *como* fazer, sobre a qualidade e o ritmo na realização das ações.

É este alinhamento conceitual e coesão de matrizes que marca as pedagogias modernas que vemos na produção de Stanislavski e da mesma forma naquela de Grotowski, provavelmente, o maior pesquisador das artes do ator da segunda metade do século passado. Embora sua trajetória no ensino de teatro tenha mudado radicalmente quanto às estratégias, alguns princípios permaneceram essenciais à sua pesquisa, e se afirmaram como referências fundamentais para o trabalho do ator. Dentre as quais, talvez a mais determinante seja a perspectiva de que a instrumentalização do ator não se dá pelo acúmulo de conhecimentos e virtudes expressivas, senão o contrário, pelo despojamento de tudo que impede o fluxo dos impulsos internos e sua manifestação no corpo, a verdadeira fonte de expressividade cênica. Este princípio marca uma profunda revisão no campo da técnica atoral, e redefine radicalmente a noção de treinamento.

O primeiro momento de suas pesquisas, comumente nomeado de Período dos Espetáculos, ou da Arte como Espetáculo, o performer aparece como o ator não-representante, livre-depoente, de forte presença física, que se insere no fluxo de imagens e intuições pela potenciação dos estados subconscientes levada ao limite da linguagem, e que é melhor representado na figura de Ryzsárd Cieslak, grande colaborador de Grotowski (Cieslak permaneceu com Grotowski em quase toda sua carreira, e vivenciou a evolução dos experimentos que configuraram as bases dos treinamentos técnico, plástico, vocal e energético.)

Grotowski parte do princípio de que o corpo do homem moderno é "podado" por práticas de educação coibitivas e coercitivas e máscaras sociais deformadoras. Funciona muito aquém de suas potencialidades expressivas, e nessa negação de si mesmo se encaminha cada vez mais para a morte. A esse sujeito em devir morte pela pressão das forças conservadoras que organizam o cotidiano, Grotowski denomina o "eu apreendido", cuja função do artista de teatro é superar e desmentir.

O conceito de *impulso interior* é bastante importante para sua pesquisa, e vem da análise freudiana, retomada por Jung em sua teoria do inconsciente, mas que sugere a Grotowski sua própria revisão do conceito a serviço da criação performática, que ele re-denomina *morfema*. O morfema são as informações genuínas e expressivas de nossa estrutura psíquica que vêm mais diretamente do subconsciente e driblam o filtro autocrítico e castrador do superego para atingir o exterior. São informações/sensações pré-linguísticas, que compõem o material profundo e autêntico do depoimento pessoal do performer. Porém, tais informações já são corpo, se apresentam imediatamente à atualização da matéria quando se agenciam a um estrato orgânico livre de condicionamentos, em zona com os impulsos.

A atuação, no sentido da autonomia de criação, caminha para a superação radical do ator interpretativo, cuja criação se articula a serviço do papel e condicionado aos discursos dramáticos e estéticos do dramaturgo e do diretor. A personagem não ocupa o espaço de uma essência ficcional que serve como estímulo, pretexto e álibi para a exposição do autor,

do diretor e do ator, mas o performer (termo pelo qual Grotowski prefere definir os seus atores, já que eles são os artistas da ação, não mais da representação do discurso do outro) tem status para assumir seu depoimento/fluxo como linguagem pessoal, cuja sistematização não obedece à semiótica do espectador.

Nesse processo, Grotowski repensou a rotina de trabalho do performer em termos verdadeiramente distintos dentro do quadro histórico de procedimentos do teatro moderno, criando um sistema com consistência pedagógica suficiente para se apresentar como alternativa àquele de Stanislavski. O *treinamento* é a rotina de atividades pelas quais o performer pesquisa e organiza o trabalho sobre seus morfemas, em outras palavras, encontra a técnica pessoal que serve de caminho para o ultrapassamento do eu aprendido.

Há um paradoxo determinante no trabalho de Grotowski que o aproxima, de certa forma, ao teatro humanista de Stanislavski: o desejo por um mergulho na singularidade do sujeito para fazer desvelar a humanidade supra individual que envolve e faz comungar atores e público em experiência partilhada. Os procedimentos de treinamento e criação pretendem aparentemente conduzir a um mergulho cada vez mais "vertical" no repertório subconsciente, e permitir a atualização das memórias para além das questões da dramaturgia, revelando os impulsos mais interiores. Mas essa verticalização provoca imediatamente uma contra força complementar horizontal. Em que termos? O desnudamento do ator se apresenta como a qualidade performativa que revelaria a humanidade por trás das particularidades do sujeito e movimentaria os fluxos para a comunhão reflexiva e afetiva entre os participantes da performance. O performer mergulha cada vez mais na sua "essência" para encontrar os impulsos que remetem ao imaginário e à memória comuns, uma essência coletiva e ancestral.

Temos neste princípio (a comunhão do ator e do público e o teatro como local de partilha de experiência), um forte encaminhamento para se pensar o ensino de teatro. Em outra tendência, certamente inaugurado pelo Teatro Épico de Bertolt Brecht, abre-se a perspectiva de outros jogos de crítica e distanciamento entre atores e plateia como dispositivos operadores e outras qualidades de experiência, e desde então muitas são as pesquisas que tentam organizar propedêuticas para a atuação. Mas, uma pedagogia consistente e modelar como aquela desenvolvida na modernidade pelos autores citados (minha escolha por Stanislavski e Grotowski, para que a lista não se estenda em demasia, certamente já carrega injustiças, mas me parece suficiente na medida em que resume o princípio da comunhão da experiência pelo drama, organizador a tradição do trabalho do ator do século XX) nunca mais surgiu.

Então, de que se trata o ensino da arte do ator hoje? No que consiste? Em quais princípios? É possível investir ainda em uma ideia de formação? Em que termos?

A crise do corpo quanto aos sistemas de representação que definiram por décadas as especificidades das Artes da Cena certamente trouxe uma problemática interessante, e igualmente irreversível. Mas, me perdoem o tom conservador, não acredito que ainda tenhamos produzido respostas teóricas e técnicas à altura. Se é certo que não podemos mais recorrer às tradições do trabalho do ator para explicar todos os complexos processos de atuação contemporâneos, também parece um tanto inconsistente acomodar cada

processo de criação como um conjunto de experiências únicas e intransferíveis, esgotando, assim, seu potencial pedagógico e de transmissão. Também pouco ajuda a ideia de que cabe ao professor de Teatro “produzir experiências”, “potencializar afetos e atravessamentos” e outras generalizações baseadas em apropriações apressadas de conceitos importados da filosofia, ainda que o diálogo com outras disciplinas afins tenha se mostrado fundamental para apontar alguma luz para o pensamento sobre o ator contemporâneo.

Em linhas gerais, me pergunto se ainda é possível uma reflexão sobre a especificidade do trabalho do ator hoje que escape ao discurso sobre “o corpo”; para além da problemática da representação. Diante da dificuldade (impossibilidade, talvez) de se reunificar as linguagens da cena como historicamente se determinaram até a performance, os esforços se concentram em redefinir os conceitos de trabalho: memória, treinamento, ação, impulso, presença. Mas, por exemplo, se tomarmos apenas o último, há tantas diferenças entre, por exemplo, a abordagem sobre o conceito desenvolvida pela Antropologia Teatral e pelos Estudos da Presença que caminha quase para sentidos opostos. Então, em tal contexto, é ainda possível pensar em se produzir uma pedagogia para o ator do século XXI?

Nosso objetivo com tais provocações é menos de envolver o leitor em um relato nostálgico e saudosista sobre o trabalho do ator, mas de sugerir um caminho de trabalho. A desestruturação, ampliação de fronteiras e hibridização que marca as linguagens da cena na pós-modernidade trouxeram questões das quais os professores de Teatro não podem se esquivar. Entregar-se a generalizações pedagógicamente inconsistentes também não parece um caminho potente para o avanço da disciplina.

Se o plano de consistência da Arte é composto por múltiplas velocidades, adensamentos e desestratificações, me pergunto se a arte do ator no século XXI não está à beira da dissolução pedagógica, para qual o esforço, talvez, seja precisamente de reinventar as especificidades da nossa produção.

Referências

- GOLDBERG, Rose Lee. *Performance: Live Art from 1909 to present*. Londres: Cox and Wylman, 1979.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- _____. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- GUINSBURG, Jacó. *Stanislávski, Méierhold e Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- FÉRAL, Josette. *Performance and Theatricality: The Subject Demystified*. Modern Drama. New York, v.25, n.1, p.170-181. mar.1982.
- KURTEN, Martin. *La terminologia de Stanislavski*. Máscara, Ciudad del México, n.15 p.34-37, out.1993.