

Por uma teoria da atuação

Lúcia Regina Vieira Romano

Resumo: *Por uma teoria da atuação* apresenta alguns aspectos do fazer atoral no teatro ocidental e propõe uma “teoria do ator e da atriz”, na qual se desenha um campo de estudos destacado da teoria geral do teatro. Ainda sem contornos claros, esse território poderia ser definido como sendo relacionado à prática do ator e da atriz, seus procedimentos e saberes, com reflexos em uma história do ator e da atriz. Sua estruturação implica na pesquisa de poéticas atoriais, a partir de investigações bibliográfica e de campo; requerendo a constituição de modos de valoração crítica próprios, diversos dos constituídos a partir da dramaturgia e da encenação, ainda que em troca constante com as mesmas. A análise estende-se para a sugestão de metodologias de trabalho, em especial, a criação de um laboratório voltado para processos de criação, onde dialoguem a prática e a reflexão teórica, abrindo caminho para a investigação do ensino da interpretação, do treinamento atoral e da participação do(a) intérprete na criação espetacular.

Palavras-chave: Interpretação, Teoria do ator e da atriz, Processos de criação em teatro.

Abstract: *On a theory of acting* intends to consider some aspects of the acting practice in western theatre, proposing its organization on a “theory of the actor and the actress”, which draws a field of study differentiated from the general theatre theory. Still with no clear contours, this territory could be defined as being related to the practice of the actor and the actress, its procedures and knowledges, throwing lights towards a history of the actor and the actress. The building of this field implies in the examination of the actors poetics, from bibliographical and field research, and demands the constitution of appropriate criterion for critical appraisal, differently from the standards produced by the focus on the play-writing and staging, despite of the frequent exchanges with them. This analysis spread to the suggestion of some working methods, in particular concerning the creation of an experimental laboratory focused on the creative processes, where practice and theoretical reflexion should dialogue; opening ways for the

investigation of acting pedagogy, the actor's training and the performer's participation in the theatrical performance.

Keywords: Acting, Acting theory, Creation processes in theatre.

1. Quando é possível falar de uma teoria do ator?

Carlson (1997) inicia seu estudo histórico sobre as principais teorias do teatro enfatizando a enorme flexibilidade necessária para se descrever os “princípios gerais” que afloram do funcionamento dessa arte com características próprias, estabelecida a partir de métodos e finalidades particulares. No entorno desse território, oferecendo limites à teoria do teatro, estariam os campos da crítica teatral – cujo foco está nas produções, nas obras de arte teatrais – e da estética do teatro – interessada no fenômeno teatral em geral. Contudo, quanto mais esses limites se misturam, lembra Carlson, mais vivos se tornam os objetos da reflexão, visto que a separação entre o particular e o geral, assim como entre as artes, são recursos da atividade analítica, frequentemente desafiada pelos fenômenos concretos.

Roubine (2003) destaca que a teoria no teatro guarda, entre outras especificidades, o fato de nascer de uma heterogeneidade, uma vez que o fazer teatral é uma prática do ato da escrita e uma prática do ato de representação. A presença central do texto dramático, principalmente na cultura ocidental, fortemente assentada em seus valores racionalistas e literários, veio determinar que a maior parte das teorias teatrais sejam “poéticas”, quer dizer, tomem por principal objeto o texto dramático.

Enquanto no Oriente, *Tratados sobre a arte do ator Nô*, escritos por Zeami, datam do século XVII¹, considerando, portanto, aspectos da prática do ato da representação que Roubine diferencia daqueles relacionados à escrita dramática, no Ocidente a presença quase hegemônica das poéticas sobre o “drama” começa a ceder terreno aos estudos sobre a arte de interpretar apenas no século XVIII, quando a participação dos atores encontra destaque frente aos olhos da crítica. No entanto, do séc. XVII até cerca de 1880 – data que demarca o surgimento do diretor – mesmo os textos relativos à representação tratam, sobretudo da “tecnologia” da cena, ou da arte da declamação.

No século XVIII, quando imperam os atores e atrizes como “monstros sagrados” – como

¹ É importante ainda lembrar que os *Tratados* foram escritos mais de 200 anos antes de sua publicação, em 1665.

foi David Garrick, na Inglaterra –, os tratados e ensaios vão focar a arte da atuação com interesse particular no emprego das paixões. O espaço dado ao debate sobre as emoções, seus efeitos no corpo, a relação entre o tipo emocional do ator e a personagem, entre outros aspectos, contudo, ainda gerava enorme desconfiança dos teóricos, duvidosos sobre a propriedade de dispor num primeiro plano, questões aparentemente pouco racionalizáveis. Na França, por outro lado, o lugar oferecido à arte atoral não correspondia à alta estima dos ingleses por seus grandes atores. Na perspectiva do Iluminismo francês, a discussão sobre a arte da atuação ultrapassava os limites da cena, ecoando no debate de fundo moral, de tal forma que nos trechos da *Encyclopédie* que mencionam o fazer atoral, a técnica do ator e da atriz aparece subjugada aos seus papéis na regulação da vida social e na disseminação da virtude. Ainda assim, esse breve destaque colaborou para a supressão da *Encyclopédie*, em 1759.

Frequentemente mencionado como a primeira teoria moderna sobre a arte da atuação², o *Paradoxo sobre o comediante*, de Diderot, pode ser considerado um estudo pioneiro. Nele, Diderot logra diferenciar a verdade no teatro da verdade na realidade, o que abre caminho para a observação da arte dramática sem o jugo cerrado das “leis da religião”. Como parte da moralidade profana, ainda que destinado a espelhar a moral e os bons costumes, o teatro deveria respirar ares independentes, regidos pelas convenções da arte. Diderot, ciente do valor da técnica e da disciplina, submete a sensibilidade ao autocontrole, mas permite compreender o ator e a atriz como criadores da ilusão, vivida pelo espectador, e não mais meros imitadores.

As teorias totalizantes, que caracterizam a reflexão em teatro até o século XIX tornam-se mais raras a partir do século XX, num movimento de especialização que responde a mudanças mais amplas da cena teatral. Quando o diretor afirma-se como autor, buscando independência da dramaturgia, muitas teorias do teatro voltam-se para a discussão do espetáculo. Se dramaturgos escrevem sobre sua própria obra e diretores, sobre seu quinhão, como fica a reflexão sobre o fazer dos atores e atrizes?

O fato de o próprio encenador entender que na realização de seu projeto de revolução da cena será preciso criar meios de invenção de um novo intérprete favorece o florescimento das teorias teatrais voltadas para a arte atoral no século XX. Abre-se espaço para a discussão do espetáculo “em processo”, olhando para as etapas de ensaios e treinamento e analisando sua

² CARLSON (1997) cita outros textos, que podem ser considerados “poéticas do ator”, tais como os ensaios de Saint-Albine *Le Comédien*, Hill *Essay on the Art of Acting*, adaptado de Saint-Albine e Foote *Teatrise on the Passions*. O *Paradoxo* foi escrito em cerca de 9 anos e não publicado antes de 1830.

relação com a obra “finalizada” – até o ponto em que se pode considerar uma obra teatral finalizada quando estreia. O trabalho do encenador sobre o ator e a atriz torna-se um elemento diferenciador das teorias sobre interpretação a partir de então. Aquela “teoria das emoções”, que remonta ao século XVIII, adquire nova abordagem e ganha posição de “produção de sentido”: ela torna-se codificada e relacionada a uma “retórica” do corpo e do gesto – e não mais da dramaturgia –, legível no espetáculo (PAVIS, 2003). A partir dessa transformação, empurrada pelas necessidades da cena, a definição desse novo intérprete passa a ser um “objeto científico” e o ator e a atriz poderão ocupar eles mesmos o lugar de sujeito da reflexão processada em torno de seus procedimentos e experiências.

As teorias sobre interpretação que se disseminam no século XX nascem, de fato, em fins do século XIX, quando aparece a pesquisa prática de Stanislavski. Em suas investigações, ele irá rever a discussão sobre as emoções para oferecer ao ator e à atriz meios de rompimento com a mecanização e o formalismo da representação, através do cultivo de uma intensa vida interior e da imaginação criadora. Devedor do ideal naturalista, Stanislavski busca fugir do debate entre a “verdade da natureza” e as convenções do teatro, entender esse antagonismo constituinte da linguagem teatral e explorá-lo com vistas para trazer a vida para o palco.

O sistema que Stanislavski desenvolveu permitiu ao ator não somente “reviver”, em vez de “representar” um papel, mas reposicionar seu ofício, impulsionando a multiplicação das teorias atorais no novo século. O que sucedeu, então, foi uma transformação radical do lugar da reflexão sobre o fazer do intérprete, tão marcante que (ASLAN, 2003) acrescenta ser possível pensar as mudanças do teatro moderno por meio das diferenças entre as teorias do ator e da atriz que povoam o século XX.

Stanislavski teoriza a partir de sua prática como diretor, ator e pedagogo, fundindo esses diferentes olhares em uma abordagem constituída a partir de sua experiência plural – que uma curiosidade genial, aliada a uma atuação intensa da criação teatral o permitiram realizar. Compreendida dessa maneira, a teorização que engendra, revela algumas especificidades do campo que buscamos definir aqui. A arte atoral, embora possa ser descrita como um território onde acontece a “teorização” – uma atitude que envolve especulação e discurso –, é composta de objetos que escapam ao exame meramente especulativo. Contrariamente, o campo investigativo que estabelece demanda uma aproximação em que reflexão e prática estejam fortemente relacionadas. Ademais, em sua natureza polifônica, resiste a uma perspectiva unifocal, o que nos

força lembrar que na teoria atoral existe um sentido plural das “teorias do ator e da atriz”.

Em termos metodológicos, a análise dos discursos plurais sobre a prática do ator e da atriz com vistas à elaboração de um recorte da teoria atoral exigirá uma diversidade de ferramentas, cujo emprego visa atingir três objetivos: permitir a historicização; oferecer destaque aos elementos do processo criativo; e conduzir à reformulação de juízos críticos. Uma vez que a teoria atoral transforma-se segundo o contexto histórico-cultural, em continuidades e quebras no espaço-tempo, a historicização é fundamental. Ao mesmo tempo, a observação do processo de criação não pode ser negligenciada, visto que a teoria atoral trata de objetos efêmeros e de transformações graduais do corpo, em contaminação com o ambiente – elementos que podem ser iluminados, por exemplo, pela crítica genética e pelas teorias do conhecimento corporificado³ –, o que implica numa aproximação “a quente”. Por fim, é preciso operacionalizar juízos críticos diferenciados, que tomem o fazer atoral mais diretamente, ainda que considerando o *corpus* da teoria estética – porque as teorias de interpretação dialogam com as conquistas da encenação e da dramaturgia e com o repertório crítico da cultura teatral.

2. Qual a historicização que deriva desse enfoque e ajuda a descrever a teoria atoral?

O estudo da história do teatro costuma ter como foco central a produção teatral ocidental, englobando os autores dramáticos principais, os “tipos” de teatro – o teatro renascentista, o teatro da crueldade, o teatro político de Piscator e Brecht etc. – e os encenadores mais destacados. Completando o quadro, em especial quando se fala do teatro contemporâneo, são apreciadas tendências da cena, ainda que não organizadas em “períodos”: as comunidades de criação no teatro dos anos setenta; a encenação de textos literários; e o uso de espaços não-convencionais nos anos noventa do século XX, para citar alguns exemplos. E movimentos relevantes: os movimentos de teatro de grupo; e de teatro intercultural; entre outros.

A historicização no teatro tende a seguir um enfoque linear: a partir de divisão de “períodos” históricos e seus eventos principais exemplifica-se aspectos críticos e estéticos do fazer teatral em cada época. Segundo esse recorte, busca-se um momento inaugural e definem-se as continuidades e contrastes com acontecimentos anteriores e posteriores. Conforme a linha

³ As teorias do pensamento corporificado *embodiment*, permeadas pelo arcabouço teórico da co-evolução entre corpo e cultura, destacam a importância da corporeidade nos processos cognitivos humanos. Embora pouco usuais no território das artes cênicas, são úteis para a compreensão do processo no qual um corpo estrutura a si mesmo, enquanto organiza a semiose. Assim, ajudam a compreender como os conceitos e práticas no teatro são adquiridos e compartilhados.

temporal vai sendo construída novos marcos são sucessivamente pontuados e os limites entre períodos, definidos. Importante lembrar que, mesmo nesse caso, a divisão por períodos não deveria dedicar-se ao estabelecimento de fronteiras rígidas, mas a abordar as transformações da ideia de teatro no decorrer do processo histórico. O surgimento do diretor, por exemplo, não é apenas um fato em si, mas sim o reflexo de uma conjunção de fatores e da transformação gradual das relações criativas e dos meios materiais nos modos de fazer teatrais. Além disso, a abordagem deveria aproximar-se do cotidiano do fazer teatral, dimensão na qual criadores e criações projetam-se para além da exemplificação, constituindo fontes de investigação vivas e legítimas.

Na formulação de um discurso sobre a história do teatro que não seja fundamentalmente diacrônico, evidencia-se um olhar crítico mais livre de acepções endurecidas a cerca dos “grandes momentos do teatro”, determinando uma topografia menos rígida. Nesse outro tipo de abordagem, o evento é descrito em sua atualidade – em relação aos discursos que lhe são contemporâneos –, sem ignorar a “presença histórica”. Cria-se uma espécie de rede, na qual todo objeto dialoga, de certa forma, com outros objetos e problemas filosóficos anteriores – e posteriores! – a ele.

Para fazer jus ao desenrolar dos modos de pensamento sobre a arte do ator e da atriz, esmiuçando a relação entre seu fazer, a sociedade na qual se insere e seu tempo, a perspectiva histórica diacrônica deve receber “nuances” de uma análise sincrônica. A discussão assim estabelecida constitui a base para outros desenvolvimentos, dialogando com aspectos da estética e com a dimensão ideológica do fenômeno teatral.

A história do teatro, contudo, baseando-se prioritariamente na reflexão sobre o trabalho de dramaturgos e diretores, não costuma oferecer destaque para os demais criadores envolvidos no processo teatral. O discurso histórico dominante ainda esbarra na dificuldade em abordar aspectos menos perenes do fenômeno teatral, continuando a priorizar o “depoimento” extraído dos textos dramáticos e dos espetáculos – que, apesar de mais efêmero que o texto, impõe-se como objeto final, uma espécie de “quintessência” do processo criativo. Os atores e atrizes, quando mencionados, são tratados como elemento coadjuvante, mais um entre os vários actantes da cena. Essa escolha perpetua um olhar alheio aos novos papéis do ator e da atriz no processo criativo e às transformações da cena teatral – que atingem, inclusive, a dramaturgia e os modos de produção – e do campo crítico, entre elas, o destaque à corporeidade e ao aqui/agora do fenômeno teatral.

Na tentativa de, se não superá-las, dar relevâncias a essas questões, a teoria atoral

alimenta uma historiografia do ator e da atriz que, principalmente a partir do século XX – quando a perspectiva atoral particulariza-se cada vez mais –, não pode ser desconsiderada. A inserção do ponto de vista dos atores e de seus percursos singulares inaugura uma linha historiográfica onde análises topográficas e processuais estariam entremeadas.

3. Em que momento da práxis atoral podemos localizar a “obra artística” dos atores e atrizes? Como valorá-la?

No fazer artístico dos atores e atrizes, a prática – permeada por uma técnica fundamentada e reinventada no cotidiano do ato criativo – não se separa do seu pensamento sobre o teatro e o mundo. A arte da atuação, nesse sentido, aproxima-se da relação presente no termo grego *poiein* entre o ato de criar, a técnica empregada e seu “resultante”. Segundo Castro (1998, s.n.):

“Realizar diz-se em grego: *poiein*. De *poiein* se originaram as palavras poeta, poema e *poiésis*. Posteriormente, como reflexão em torno do que eclode em todo *poiein*, se fundou a Poética. (...). Ao lado da Poética filosófica, que pensa as obras poéticas por um paradigma que lhes é externo, podemos também pensar outra Poética, que se origina na dinâmica do próprio fazer poético. Há, portanto, duas Poéticas: a que nos advém na palavra do filósofo e a que nos advém na palavra do poeta, ou seja, nas obras como manifestação da *poiésis*.”

No mundo grego, a *poiésis* opõe-se à *physis* (natureza), que cria a si mesma; visto que a *poiésis* demanda a ação humana, através de técnicas e de artefatos. Ao mesmo tempo uma maneira de fazer, dada pelo objeto, e a responsável pela existência material desse objeto, a poética irmana-se à técnica (*techné*). Também no sentido do termo grego, esta técnica não nasce de um impulso lógico, mas da necessidade de desvelação do ser.

Considerada enquanto um fazer humano que gera a existência material de seu objeto e que é dada por esse mesmo objeto, a obra atoral não se encontra confinada e submetida à Poética filosófica, mas opera dentro dos paradigmas dados pela “palavra” dos atores e atrizes. Portanto, as maneiras como, nas obras atorais, o(a) intérprete manipula as técnicas informadas pela experiência prática dele(a) e de outros(as), solucionando os problemas de um processo criativo, podem ser compreendidas enquanto poéticas. A valoração dessas poéticas sugere uma outra configuração para as categorias da estética, capaz de abarcar o tecido de significados gerados pelo e no corpo do ator e da atriz.

A formulação dos aspectos materiais das poéticas atorais, antes mesmo de sua emergência

na cena, já é perceptível no processo de criação, onde se articulam no tempo os conhecimentos teóricos e as práticas que levam à transformação da corporeidade, das convenções da cena e da relação do(a) intérprete com a plateia. No caso do ator e da atriz, essa articulação traduz-se em “exercícios” – procedimentos passíveis de repetição e transmissão – e é nutrida pela ação investigativa presencial e pessoal do(a) intérprete.

Conforme ressalta Zular (2002), processos de criação são múltiplos: uma extensão da memória, inscrevem um objeto e, constituem, ao mesmo tempo, um objeto em si, apto a gerar relações entre objetos – as questões de fundo, os procedimentos e os conceitos dali derivados, por exemplo. Assim, embora geralmente encerrados numa dimensão não-pública, cuja finalidade parece estar projetada futuramente – seja um espetáculo teatral, ou uma aula –, os processos de criação teatral são “coisas em si”. Eles oferecem uma perspectiva de aproximação com modos de reconfiguração da realidade, quer dizer: envolvem um fazer e um saber, num sistema aberto, em diálogo permanente com impasses e incertezas. A observação da arte do ator na fase denominada pela crítica genética de “gênese formativa” desloca o eixo de análise da obra finalizada para a construção das significações no corpo do intérprete, no processo de coleta de elementos para sua criação.

4. A discussão em torno das poéticas sobre o fazer atoral pode favorecer a formulação de um (outro) juízo crítico?

A reformulação dos valores subjacentes à avaliação crítica em teatro depende do rompimento com uma série de concepções estabelecidas sobre o fazer atoral. Entre elas, a ideia de que a criação do ator e da atriz pertence ao conceito geral do texto, ou da direção. Semelhante juízo justifica a distância que veio a se estabelecer entre a teorização e a criação do ator e da atriz, assim como entre os intérpretes e o lugar de autoria das reflexões teóricas sobre sua obra. Disfarçada como senso comum, a conclusão de que o(a) intérprete não seria nunca o(a) verdadeiro(a) autor(a) de sua criação⁴ oculta sua natureza ideológica.

Outros pontos de vista são determinantes para o modo como a arte da atuação é considerada, influenciando o exame crítico da arte teatral e o valor do(a) intérprete. Entende-se que a definição de uma técnica atoral vai além da noção de ofício, porque resvala para “a vida inteira desse ator, a história de vida e origem de sua sensibilidade” (CARNOVSKY *apud*

⁴ Segundo MAGALDI (1985), a criação do ator é *sui generis*, porque depende de uma outra criação. In MAGALDI, Sabato. *Iniciação ao Teatro*, 2. ed., São Paulo, Ática. 1985.

ASLAN, 2003). Na mesma perspectiva, afirma-se que a reflexão sobre o ator e a atriz é pouco desenvolvida, visto que não haveria necessidade de tornar “ciência” algo que concerne ao campo da prática. Ou, ainda, que sua teorização, contaminada em demasia pela experiência individual – e refletindo a dimensão privada –, é quase impossível de ser realizada.

Esses pressupostos – que emergem do contexto cultural, mas não são exclusivos da obra teatral –, entretanto, não impediram a formulação pelos comediantes da *commedia dell’arte*, no século XVIII, de uma série de reflexões sobre as bases técnicas da expressão do ator. Exponencial entre os praticantes da *Commedia italiana*, Luigi Riccoboni, em *Dell’Arte rappresentativa*, irá concluir que os sentimentos evocados na cena tem que ser vivenciados. Na metade do mesmo século, Francesco Riccoboni, em *L’Art du Théâtre*, organiza uma defesa da importância da inteligência e da técnica na arte atoral.

É interessante ressaltar que os debates sobre o sentimento e a técnica, o natural e o artificial, presentes nos dois textos remetem ao “paradoxo” de Diderot. Por que, sendo posterior aos Riccoboni, o texto de Diderot tornou-se referência? Dois motivos somam-se aqui: primeiramente, a disposição hierárquica das funções criativas no teatro, onde os atores e atrizes apenas recentemente atingiram posição de sujeitos do conhecimento. O segundo, a presença reguladora do discurso oficial, investido na “consolidação do drama”, e o decorrente isolamento – para não dizer “domesticação” – das formas menos afeitas ao enquadramento da dramaturgia – e, por isso mesmo, designadas como “populares” e marginalizadas.

Se a *Commedia dell’arte* perverte exatamente o pensamento de que o texto teatral é o princípio e centro do teatro, em sua solidez “de biblioteca”, não é de se estranhar que os relatos inspirados por esse modo de fazer teatral encontrem resistência para “alçar” o estatuto de verdadeiras poéticas. Mas, quais os reflexos desse esquecimento institucionalizado?

O primeiro problema é que a desvalorização dos registros atorais – ou mesmo a supervalorização nas “teorias do ator” da retórica, em detrimento, por exemplo, dos aspectos da gestualidade e da improvisação – mantém a arte do ator como um objeto crítico movido e, portanto, dependente de outros mais “estáveis”, refletindo a maneira como são desconsiderados os saberes da experiência prática. Nesse partido, o texto teatral, os cenários, os figurinos e o próprio edifício teatral perduram como objetos materiais, enquanto a arte atoral parece desfazer-se logo após o encerramento do espetáculo. É digno de nota que, mesmo sendo publicadas, essas formulações escapam da lembrança até mesmo quando se fala de interpretação.

Outro aspecto problemático é que o desconhecimento desses saberes significa um empobrecimento da teoria teatral como um todo, nos campos da estética e da crítica teatral. Outro comediante de fins do século XVI, Flamínio Scala, inspirou Meyerhold na busca de um ator para seu teatro de convenção, comprovando que as teorias atorais extrapolam o âmbito pessoal, influenciando outros criadores. Ator, dramaturgo e “pesquisador” – emprestando um termo contemporâneo para designar o trabalho de organização de conhecimentos práticos, feito pelo italiano em *Il Teatro delle Favole Rappresentative* – Scala deixou registradas descrições pormenorizadas, a partir das improvisações dos atores da *commedia* e da sua cristalização em *cannovaci*, que indicam também os subsídios que uma teoria atoral poderia oferecer para a teoria da cena.

Rabetti (RABETTI, 1999), ao discutir o legado da atriz brasileira Dulcina de Moraes, elabora uma espécie de teoria do ator e desenha suas ressonâncias para a estética do teatro. Dulcina, segundo Rabetti, representa a atualização de um modo de interpretar, moldado na tradição de um “teatro familiar”, para outro, identificado com o teatro brasileiro moderno. Nascido e formado no palco das companhias nacionais, o teatro da tradição baseava-se em tipos de papéis – a ingênua, o centro-cômico, a dama galante, e assim por diante – e na expressividade construída com traços exteriores exagerados e elocução artificiosa. Quando encabeça a montagem de *Amor*, no Teatro Rival, no Rio de Janeiro, Dulcina experimenta uma composição mais detalhada e um jogo mais preocupado com a contenção formal. Depois, migra para uma interpretação de conjunto – mesmo que ainda centrada na figura da grande atriz – e, por fim, para a “modernidade”, preocupada, entre outras mudanças, com uma maior proximidade com o real – quando atua em *Chuva*, em 1945.

Visto desse modo, o campo do trabalho atoral ilumina o debate sobre a evolução de formas na construção de um “projeto moderno” na cena brasileira. Em análises fundadoras sobre o teatro nacional, a encenação de Ziembinski para *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943, define o início do teatro moderno⁵. Rabetti, entretanto, entende a modernização do nosso teatro não a partir do “choque estético” de um espetáculo “incrivelmente bem-sucedido”, conforme atesta Prado (PRADO, 2001, p.40), mas pela composição do percurso de uma intérprete, numa dinâmica de “persistências” e “atualizações” graduais e acumulativas. Dessa forma, a trajetória da atriz Dulcina de Moraes, além de configurar um “caso particular”, uma peça

5

5. Ver em MAGALDI (2004) e PRADO (2001).

no quebra-cabeças da trajetória da arte atoral no Brasil, exemplifica um ponto fundamental na constituição de uma estética teatral brasileira.

O percurso de outro ator, Eugênio Kusnet, concorre a *status* semelhante ao de Dulcina, se analisarmos sua trajetória nos palcos, ao lado de sua atuação como diretor de atores e pedagogo. Em paralelo aos livros *Ator e Método* e *Iniciação à Arte Dramática*, que são teorizações explícitas⁶, seu próprio caminho artístico – acessível em cartas, diários de trabalho e entrevistas – delinea uma teorização implícita. A trajetória de Kusnet exemplifica um processo de construção de si mesmo, em diálogo com o teatro de sua época e alimentando-se das transformações da realidade histórica “em fluxo”.

Uma vez que toda prática emana de um pensamento, o qual a prática irá também portar e transmitir – porque pensamento e prática não são localizados em tempos e espaços separados –, inexistente aspecto do fazer teatral que não possua sua teoria, mesmo que ela não conte com textos, ensaios e prefácios. A teoria atoral, marcadamente implícita – pelas inúmeras razões aqui expostas – não permanece em virtude de uma formulação discursiva, mas por razões diversas. Talvez, porque extrapola os limites do indivíduo e impõe-se pela lógica das trocas cotidianas; sobrevivendo ao esquecimento em outra sorte de relatos e registros – cartas, críticas etc. – A pesquisa das teorias atorais, mesmo as não explícitas, vai determinar um vasto campo ainda a ser explorado, indicando uma historiografia particular.

Em contraponto à história “oficial” do teatro, a historiografia do ator e da atriz precisa encontrar os tipos de arquivo – textuais, sonoros, visuais etc. – e as fontes documentais mais apropriados aos seus objetos. Para compô-la, os documentos escritos – que tradicionalmente povoam a arte teatral – devem somar-se às narrativas pessoais e outras formas de relatos biográficos – escritos ou orais –, aos testemunhos diretos – quando possível – e registros de memória que permitem o diálogo “entre experiência individual e as transformações da sociedade” (PORTELLI, 2001, p. 13). Ao mesmo tempo que resgata o passado, uma “história atoral” estabelece relações entre fatos e personagens anteriores a nós e nosso tempo, investigando os aspectos políticos da forma como hoje vemos os fenômenos. Da mesma forma, traz foco para os excluídos da historiografia teatral oficial e para os períodos mais recentes, onde o objeto histórico está vivo e em mutação.

Além de ser um objeto histórico, a experiência criativa dos atores e atrizes articula-se

⁶ Na terminação de ROUBINE (2003).

como uma espécie de “minha vida na arte” – parafraseando Stanislavski –, onde os ciclos da vida e a formação do indivíduo na arte teatral estão aderidos à sua obra criativa (Takeda, 2008). Compreendida dessa forma, enquanto um projeto de cunho poético e estético, essa experiência oferece uma abordagem singular; a qual carrega as marcas da prática e da teoria e dialoga com os outros objetos que constituem o universo da teoria teatral, tais como a encenação e a dramaturgia.

A observação do fazer atoral pede um espectro mais amplo do que o perceptível no espetáculo concluído. Isso requer o mergulho em trajetórias de vida e a reconstituição das maneiras singulares que, em contextos específicos, cada artista desenvolve para solucionar os problemas da cena mais relacionados ao ofício da interpretação. Para dar cabo dessa segunda tarefa, cumpre desenvolver uma crítica “de processo”, onde os atores e atrizes seriam examinados no período de ensaios e através da repetição, no tempo, de suas formas de intervenção no campo teatral.

Outra metodologia aponta para a constituição de um “lugar” determinado para a experimentação das ferramentas e temas de criação afeitos aos atores e atrizes, à maneira de um laboratório. Segundo Merisio (2009, p. 1):

Os laboratórios experimentais se configuram como recurso metodológico fundamental nas pesquisas (...). Sua premissa é de que parte da investigação teatral, centrada em perspectivas teóricas, se dá por meio de exercícios práticos, de cena ou de formação. No entanto – e esse dado é imprescindível para a compreensão do lugar que tais propostas ocupam – trata-se de experimentação laboratorial que propõe uma investigação específica, norteada por minucioso planejamento e que não resulta, necessariamente, em montagem ou exercício público.

No laboratório, a experimentação prática relaciona-se com a reflexão teórica, permitindo acessar questões relativas à formação do intérprete, seu treinamento e sua participação no espetáculo. Embora essas três facetas do largo espectro da presença atoral no teatro guardem especificidades em seus objetivos, duração e articulação de atividades, uma prática laboratorial poderia investigá-las a partir de três aspectos:

(1) Os “operadores” da cena, do ponto de vista do ator e da atriz, que envolvem os conceitos principais do seu modo de fazer. Relativos à expressividade do corpo e da voz e à manipulação desses recursos em formas convencionadas na cena, os operadores atravessam de maneira transversal estilos de atuação e poéticas cênicas. São eles presença e expressividade; jogo e relação; técnica e espontaneidade; personagem – e outros modos de “apresentação” na cena

–; texto dramático e texto da cena; relações entre corpo/movimento/ voz e formas de enunciação.

(2) Os “alimentos” do(a) ator(atriz), relativos aos espaços de investigação atorais (aula/ treinamento/ criação). Eles refletem as maneiras como as perguntas motrizes da investigação atoral desdobram-se em exercícios, elaborados para dinamizar as demandas da pesquisa, dentro dos objetivos de um procedimento de trabalho.

(3) A variação dos “valores e relações” que circundam o fazer atoral, no decorrer do tempo histórico, onde concorrem elementos diversos no que tange ao lugar do teatro na sociedade e à constante reinvenção da linguagem teatral (em diferentes modos de fazer teatral).

O laboratório experimental, na medida em que coloca em primeiro plano a atitude investigativa, também carrega um grande valor pedagógico. No processo de auto-educação que instaura, cada participante é gestor(a) de sua pesquisa particular, ainda que integre um coletivo. Visto como uma metodologia de investigação da teoria atoral, o laboratório experimental seria o espaço onde o participante cria com “mãos-cabeça”. Das suas experiências, podem emergir tanto processos artísticos quanto teorizações que revelem o processo de busca, povoado de tentativas e erros, no qual são elaboradas as soluções do fazer dos atores e atrizes nas artes cênicas.

Referências bibliográficas

- ASLAN, Odette. *O Ator do Século XX: Evolução da Técnica/Problema da Ética*. Trad. Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J.Guinsburg. São Paulo: Perspectiva. 2003.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*, Trad. de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Unesp. 1997.
- CASTRO, Manuel Antônio. *Poética e Poiesis: a Questão da Interpretação*, Concurso para Titular de Poética, Faculdade de Letras da UFRJ. 1998. Disponível em acd.ufrj.br/~travessiapoetic/livros/livro4.doc; acesso em 02/03/2011.
- GRÉSILLON, Almuth “Alguns pontos sobre a história da crítica genética”. In: *Estudos Avançados*, vol.V, n.11, Jan./Apr., São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. 1991. Disponível em <file:///Users/luciaromano/Desktop/unesp/Estudos%20Avançados%20-%20Alguns>

%20pontos%20sobre%20a%20história%20da%20cr%C3%ADtica
%20genética.webarchive, acesso em 05/05/2011.

KUSNET, Eugênio. *Iniciação à Arte Dramática*. São Paulo: Brasiliense. 1968.

_____. *Ator e Método*. Rio de Janeiro, Editora MEC-SNT. 1975.

MAGALDI, Sabato. *Iniciação ao Teatro*, 2. ed. São Paulo: Ática. 1985.

_____. *Teatro de Ruptura: Oswald de Andrade*. São Paulo: Global. 2004.

MERISIO, Paulo. “Laboratórios Experimentais Sobre a Interpretação Melodramática: Metodologia e Aspectos Pedagógicos”. In: *O Percevejo on Line*, Vol. I, n. 2, Rio de Janeiro: UNIRIO. 2009. Disponível em www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/529/473, acesso em 04/05/2011.

PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos – Teatro, Mímica, Dança-Teatro, Cinema*, Trad. Sergio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva. 2003.

PORTELLI, Alesandro. História Oral Como Gênero. In: *Revista Projeto História*, Trad. Maria Therezinha Janine Ribeiro, (22) jun 2001, São Paulo: Educ, p. 9 a 36.

PORTICH, Ana. *A Arte do Ator entre os Séculos XVI e XVIII – da Commedia dell’Arte ao Paradoxo Sobre o Comediante*. São Paulo: Perspectiva. 2008.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*, 2. ed., São Paulo: Perspectiva. 2001.

RABETTI, Elisabeth. “Subsídios para a história do ator no Brasil: pontuações em torno do lugar ocupado pelo modo de interpretar de Dulcina de Moraes entre tradição popular e projeto moderno”. In: *Revista do LUME*, n. 02, 1999. São Paulo: UNICAMP/COCEN. 1999. p. 31 – 55.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*, Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Eds. 2003.

TAKEDA, Cristiane Layher. *A Minha Vida na Arte de Konstantin Stanislavski: Os Caminhos de uma Poética Teatral*. Tese apresentada para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da ECA-USP. 2008.

ZULAR, Roberto. “A Pluralidade da Escrita”. In: *Criação em Processo: Ensaios de Crítica Genética*. Roberto Zular (org.). São Paulo: Iluminuras. 2002. p. 13-26.

Este texto foi recebido para avaliação em 15 de março de 2013

Data de publicação 30 de maio de 2013

Lucia Regina Vieira Romano: atriz e pesquisadora, é Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontífice Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e Doutora em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da USP (ECA – USP). Docente no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” - DACEFC, Campus de São Paulo, atua na Cia. Livre de Teatro e na Mundana Companhia, ambas sediadas em São Paulo. Contato: luciaaaaa@hotmail.com