

# I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE FORMAÇÃO E CAPACITAÇÃO EM CULTURA

## REALIZAÇÃO:



## PATROCÍNIO:



## CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONCEITO DE PREPARAÇÃO DO ATOR AO LONGO DA HISTÓRIA.

Sergio Nunes Melo<sup>1</sup>

### RESUMO

Este artigo expõe uma visão panorâmica da preparação do ator desde a civilização hindu aos dias atuais, tendo em vista o conseguimento de uma presença cênica modelar. Discute o treinamento sistemático do Oriente e os treinamentos assistemáticos e sistemáticos do Ocidente, construindo algumas suposições a partir das evidências disponíveis. Por fim, aborda a dissolução do próprio conceito de “presença”, identificando uma conseqüente crise na preparação do ator.

Palavras-chave: Interpretação; história; preparação atorial.

### RÉSUMÉ

L'article qui suit présente un aperçu de la préparation de l'acteur depuis la civilisation hindoue à l'heure actuelle en vue de l'obtention d'une présence scénique exemplaire. On y traite de l'entraînement systématique pratiqué en Orient ainsi que des entraînements asystématiques et systématiques pratiqués en Occident, en essayant d'établir quelque hypothèses à partir des évidences disponibles. Finalement, on s'y interroge sur la dissolution de la notion même de “presence”, en reconnaissant ce qui serait dans la preparation de l'acteur.

Mots-clés: Interpretación; historia; preparación de l'acteur.

<sup>1</sup> Escola de Teatro da UFBA – [sergio.nmelo@gmail.com](mailto:sergio.nmelo@gmail.com)

# I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE FORMAÇÃO E CAPACITAÇÃO EM CULTURA

## REALIZAÇÃO:



## PATROCÍNIO:



A presença cênica, ou simplesmente “presença”, enquanto produção de uma materialidade corporal e/ou vocal capaz de cativar o público e de suspender sua atenção acima do utilitarismo cotidiano, sempre foi percebida como uma habilidade específica independentemente do maior ou menor capital simbólico a ela atribuído. Em consequência, essa habilidade traz à tona a questão de seu cultivo em todos os tempos e culturas porque, ainda que a “presença” possa resultar de autodidatismo numa minoria de casos, é sobretudo pela iniciação que se adquire sua maestria. Apesar disso, a historiografia da preparação do ator é deficitária nas culturas teatrais do Ocidente, cujas tradições e documentações são efetuadas quase exclusivamente via encenação do texto dramático, com uma única exceção: a *Commedia dell’Arte*, essencialmente baseada no texto espetacular, fato que aproxima esse movimento teatral daquele do Oriente. Assim, a despeito da escassez de fontes e de uma discussão vigente sobre o tema, visto que a prática de aprendizagem da “presença” é uma constante na história mundial, a operação de desbravamento do tema através da montagem de um quebra-cabeça com muitas peças faltando merece atenção de modo que se possam compreender melhor as construções históricas dessa profissão.

Documentadamente, a primeira civilização a desenvolver uma prática pedagógica de “presença” como um treinamento sistemático é a hindu. Incluído em um tratado monumental escrito há mais de dois milênios sobre aspectos artísticos, técnicos e filosóficos da cena, esse sistema consiste em uma série de ensinamentos práticos a respeito de vários idiomas performativos limítrofes entre o teatro e a dança. O título desse tratado é *Natya Shastra*, cuja tradução do sânscrito poderia ser “escritura sagrada” (*Shastra*) sobre “as artes cênicas” (*Natya*). O primeiro capítulo narra que *Indra*, o rei dos deuses, atendendo a uma súplica humana, pede a *Brahma*, o criador do universo,

# I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE FORMAÇÃO E CAPACITAÇÃO EM CULTURA

## REALIZAÇÃO:



## PATROCÍNIO:



uma atividade recreativa acessível a todos de modo que a humanidade possa retornar a seu estado de iluminação. *Brahma* sugere a criação do quinto *Veda*, que deveria incluir ensinamentos extraídos dos quatro Vedas pré-existentes, fazendo, desse modo, convergir a palavra, a música, a mímica e o sentimento. Essa escritura sagrada se dirige a todos os letrados interessados; contudo, com relação aos potenciais aprendizes da presença cênica, enfoca explicitamente um alvo preciso: os habilidosos, instruídos e trabalhadores que não tenham medo do palco – um critério de seleção de habilidade específica que excluiria muitos profissionais do nosso tempo.

Na civilização hindu, o teatro – como fica claro por sua acessibilidade até mesmo à casta mais baixa de um sistema de extratificação social inflexível – desempenha um papel fundamental uma vez que tem como missão orientar o povo rumo à felicidade. O fato do ator figurar em uma escritura sagrada exclusivamente dedicada a ele, por si só já sugere a dimensão de elevado valor que a ele se dá na civilização hindu. Além disso, as qualidades exigidas do candidato à aprendizagem da “presença” não deixam dúvidas quanto ao perfil prestigioso desse profissional, que aprende, entre outros ensinamentos, posições minuciosas de pés e mãos bem como expressões faciais com diferenciações sutis, além de dicção e regras de prosódia – tudo de acordo com uma codificação semiológica precisa. Esses aprendizados levam o ator à maestria de uma materialidade sofisticadíssima, que não deixa margem de dúvida quanto à especificidade de seu ofício, pois somente alguém que tenha passado por um treinamento altamente especializado é capaz de criar uma materialidade sujeita a uma avaliação objetiva respaldada por atuações exemplares existentes desde tempos imemoriais.

# I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE FORMAÇÃO E CAPACITAÇÃO EM CULTURA

## REALIZAÇÃO:



## PATROCÍNIO:



Imbuído de um perfeccionismo ancestral, o ator da civilização hindu representa emoções (*bhava*) específicas. Combinadas na multidimensionalidade de um evento teatral, as emoções representadas tencionam suscitar um gama determinada de emoções (*rasa*) no público. Por sua vez, essa recepção emocional da encenação oferece à plateia a oportunidade de uma experiência cognitiva sobre a ordem do cosmos e sobre o papel do ser humano nessa ordem. Nesse horizonte, o treinamento se baseia numa continuidade entre ludicidade, rigor e transcendência; e essa continuidade, uma vez inscrita no corpo do ator, que se torna um autêntico virtuoso, deve conduzir a plateia a uma vivência espiritual análoga à degustação, como sugere o próprio tratado. A analogia com a atividade soberana do organismo humano, mais uma vez, eleva a profissão do ator, cuja preparação pode ser vista como o adentramento num processo de nutrição da vida espiritual coletiva.

O teatro grego também se destina a ser uma experiência espiritual e palatável. Entretanto, na Grécia – ou, mais precisamente, em Atenas, a cidade-estado que estabelece o padrão – essa experiência é simultaneamente cívica: trata-se de um modo pelo qual o estado (não à toa o principal patrocinador do evento teatral) põe à prova, reafirma e promulga a ideologia subjacente à sua própria razão de ser, utilizando-se dos valores morais, políticos e metafísicos compartilhados pelo público, sobretudo o debate, um dos mais importantes desses valores nos primórdios da democracia. Assim sendo, é possível estabelecermos mais contrastes do que semelhanças entre as culturas teatrais da Índia e da Grécia. Além disso, há somente três fontes para o estudo do teatro grego: a primeira é um conjunto de edições especiais das tragédias e comédias, com comentários sobre as montagens; a segunda, a iconografia de cenas teatrais pintadas em vasos; e a

## I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE FORMAÇÃO E CAPACITAÇÃO EM CULTURA

### REALIZAÇÃO:



### PATROCÍNIO:



terceira é tangencial: a literatura sobre a oratória, arte que antecede a gênese do teatro grego e o influencia substantivamente.

Durante as primeiras edições da Dionísia da Cidade, o segundo mais importante festival de Atenas, a arte do ator está muito próxima daquela do orador: os primeiros dramaturgos interpretam seus próprios textos nas montagens, diferenciando-se dos oradores propriamente ditos somente porque representam personagens dialogicamente, usando máscaras, figurinos e adereços. Nos teatros maiores, com a primeira fila de espectadores podendo estar a dezoito metros de distância da boca de cena e a última fila a noventa e um metros da primeira, pode-se concluir que o aprendizado da projeção de voz era tão fundamental como o era para o orador, que discursava em praça pública. Como interpretavam várias personagens, inclusive personagens femininas, é possível que alterassem o timbre de voz de um papel para o outro – característica que acabaria por diferenciar significativamente o aprendizado do ator daquele do orador ao longo da história dos festivais gregos. Visto que é quase certo que os atores não-dramaturgos (que surgem a partir de Sófocles) fossem analfabetos, eles deveriam aprender suas falas ouvindo-as declamadas pelos próprios dramaturgos – que, com toda a probabilidade, deixariam uma marca interpretativa indelével na interpretação do ator. Algum aprendizado de expressão corporal certamente existia porque os gestos com os braços, tanto dos atores principais quanto dos coreutas, deveriam ser suficientemente eloquentes e amplos a fim de serem vistos por toda a plateia, que poderia chegar a 15.000 espectadores nos teatros maiores.

Nesse espetáculo grandioso, os coreutas – membros do coro – eram amadores com alguma experiência em outros eventos teatrais e podiam facilmente ser escolhidos

## I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE FORMAÇÃO E CAPACITAÇÃO EM CULTURA

### REALIZAÇÃO:



### PATROCÍNIO:



entre os concorrentes dos concursos de ditirambos, que eram cerca de mil só na Dionísia da Cidade. Um mês depois da última competição, o dramaturgo dava início às tarefas de treinar e coreografar os coreutas selecionados para a próxima competição. Algum tempo depois, essas tarefas eram assumidas por um ensaiador profissional, uma espécie de mediador entre os coreutas e o dramaturgo. Extenuante, essa preparação consumia muitas horas por dia, exigia uma dieta alimentar específica e muita disciplina na execução de exercícios tanto de expressão corporal, que incluía dança, quanto de expressão vocal, que incluía canto e oratória.

Apesar do rigor que quaisquer dessas formas de treinamento obrigatoriamente tinham, a fim de darem resultados satisfatórios, é plausível concluir que eram assistemáticas na Grécia – no sentido que o aprendizado da presença cênica ocorria predominantemente como interdisciplinaridade de outras práticas. A oratória, de acordo com o costume da época, era aprendida diretamente com um mestre dessa arte. Ao procedermos por dedução lógica, podemos conjecturar que as técnicas de expressão corporal disponíveis estivessem associadas à própria rotina militar, o que não seria de todo um disparate em relação a um ofício exclusivamente para homens, ou bem jovens ou, pelo menos, suficientemente jovens, e que exigia o recrutamento de talentos estratégicos com uma disposição física extraordinária. Se eliminarmos essa hipótese quanto ao aprendizado da expressão corporal, só nos resta imaginar que o treinamento fosse imediatista e tivesse um caráter tendendo mais para o funcional do que para o formacional. Dada a diversidade e quantidade de eventos teatrais, esta hipótese é menos plausível que a primeira, pelo menos num sentido de evolução histórica – até porque, ao longo dos sete séculos em que dura o teatro grego, a elevação do capital simbólico atribuído ao ator nos conduz a crer que a profissão tenha se encaminhado decisivamente

# I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE FORMAÇÃO E CAPACITAÇÃO EM CULTURA

## REALIZAÇÃO:



## PATROCÍNIO:



rumo à especialização. Embora nossas duas únicas fontes intelectuais sobre o ator – Platão e Aristóteles – não sejam nem um pouco otimistas em relação ao teatro, o fato é que os atores alcançaram tanto prestígio quanto os autores e, mais tarde, chegaram mesmo a ter *status* de *superstars* – um aspecto da profissão ligado à dinâmica de poder da ilusoriedade, que Platão tanto abominava e que viria a se tornar a tônica do teatro romano.

Como o teatro em Roma é fortemente calcado no teatro grego e como não há muito mais informações sobre a cultura teatral do “pão e circo” do que aquela do debate cívico, no que tange ao treinamento do ator romano, só nos resta tecer hipóteses análogas àquelas sobre sua matriz. Depois de Roma, o teatro organizado entra em decadência no Ocidente. Na Idade Média, há certamente o teatro religioso, patrocinado e promovido pela Igreja, em que os atores eram o clero e os meninos dos coros das igrejas encenando histórias bíblicas com convenções bastante simples conforme as regras do decoro: as personagens do bem eram representadas com enlevo de modo que não se incorresse em blasfêmia, sem tendências ao naturalismo, enquanto as personagens do mal tinham direito a ações físicas com tendências naturalistas, tais como ataques de ira. Há também vários tipos de atores ambulantes, como os mímicos, os contadores de histórias, os comediantes e os domadores de animais. Finalmente, não se podem deixar de mencionar os menestréis. De todo o modo, é óbvio que, nessa época, tanto o aprendizado da presença cênica quanto os ensaios, mesmo quando o objetivo é a sobrevivência, são ainda mais assistemáticos do que nas culturas teatrais da Grécia e de Roma.

# I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE FORMAÇÃO E CAPACITAÇÃO EM CULTURA

## REALIZAÇÃO:



## PATROCÍNIO:



Para as artes cênicas, a Idade Média termina com uma crise de disputa interna entre duas facções papais durante quase todo o século XIV. Aproveitando-se dessa longa lacuna do poder religioso, de sua centralidade geográfica e de sua afluência financeira, as cidades-estado italianas passam a investir em acadêmicos, artistas e escritores, atraindo-os para suas cortes. Desse modo, a cultura teatral do Renascimento italiano passa a ser a mais influente da Europa.

No Renascimento, o aprendizado da presença cênica ainda está atrelado à arte da oratória, acrescentando, porém, algumas inovações significativas: a gestualidade é codificada de modo original – às vezes, tão explicitamente maniqueísta a ponto de um gesto positivo dever ser feito com a mão direita enquanto um gesto negativo, com a mão esquerda; e pela primeira vez na história, aparece o conceito de identificação do ator com a personagem, a técnica do *Personificatio*, abordado pelo professor jesuíta francês Louis Crésol em seu manual intitulado *Férias de Outono, ou a Ação e Pronúncia Completas para o Orador*, escrito em neo-latim e publicado em 1620. A busca da espontaneidade, que emerge pela primeira vez como uma alternativa contrastante a um tom solene no período medieval, se torna uma constante a partir do Renascimento.

Na Inglaterra, onde surge o conceito de teatro como negócio no sentido de uma organização profissional que visa lucro, a espontaneidade é um marcador da diferença entre um ator de teatro e todos os outros atuantes – embora não possamos saber como fosse interpretada essa espontaneidade. É, além disso, a primeira vez na história em que o público paga para ouvir poesia. Quando se usa o verbo “ouvir”, não se trata de retórica: os borderôs da época demonstram que os assentos mais caros ficavam atrás do palco, o melhor lugar para que se ouvissem os atores. Portanto, excelência na



## I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE FORMAÇÃO E CAPACITAÇÃO EM CULTURA

### REALIZAÇÃO:



### PATROCÍNIO:



articulação, na projeção de voz e no colorido da inflexão eram qualidades imprescindíveis no teatro renascentista inglês.

A despeito de todo o profissionalismo, a preparação do ator inglês na aurora da Idade Moderna era assistemática já que qualquer um poderia se tornar um profissional da cena desde que fizesse jus aos desafios inerentes à carreira. Em primeiro lugar, se aprendia fazendo: ensaiava-se por alguns dias e se apresentava diante de uma plateia cuja etiqueta diferia em muito daquela à qual a maioria dos espectadores se habituaram hoje em dia. Entediados diante de uma apresentação, os espectadores vaiariam, insultariam os atores a plenos pulmões, pediriam seu dinheiro de volta, arremessariam no palco o que estivesse às mãos... enfim, não perdoariam fiascos. A aprendizagem tinha de ser veloz, sem lugar algum para auto-indulgência. Em segundo lugar, num período histórico em que os textos eram ainda copiados à mão, havendo, no máximo três cópias por elenco, eles tinham que ter simultaneamente à memória um repertório de várias peças, que poderiam chegar perto de uma dezena.

Em termos de fôlego, só mesmo a *Commedia dell'Arte* é capaz de rivalizar o teatro inglês no Renascimento. Enquanto uma categoria identificada por uma linguagem em comum, os atores desse movimento originado nas cidades italianas são os mais especializados entre os profissionais do teatro ocidental até, talvez, os dias de hoje. O conhecimento de um ator da *Commedia dell'Arte*, normalmente, inclui alguns dialetos italianos e línguas estrangeiras, o domínio de, pelo menos, um instrumento musical, o canto, a acrobacia, a projeção de voz, a expressão corporal específica de uma máscara na qual ele se especializa e, finalmente um pendor extraordinário para a improvisação a partir de um roteiro flexível, o que implica talento para colaboração dramática.

## I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE FORMAÇÃO E CAPACITAÇÃO EM CULTURA

### REALIZAÇÃO:



### PATROCÍNIO:



Ainda com todo esse conhecimento multiplicado por algumas centenas de atores espalhados pela Europa, a aprendizagem da “presença” é assistemática – transmitida entre os membros de uma família de atores ou entre atores de uma mesma trupe.

O paradigma do treinamento assistemático do Ocidente só é quebrado na chamada contemporaneidade. As tradições de treinamento sistemático inspiradas nas culturas cênicas orientais só se desenvolvem no Ocidente a partir do início do século passado, quando os primeiros encenadores autorais começam a mirar o Oriente como a fonte de possível revitalização de um teatro moribundo. Ora busca-se a espontaneidade como um valor absoluto; ora busca-se a artificialidade explícita como tábua de salvação. De Stanislavsky a Brecht, quase toda a vanguarda europeia da primeira metade do século XX extrai do Oriente algum aprendizado útil para a elaboração de um treinamento sistemático: elemento afim entre todas essas propostas, o rigor da materialidade passa a ser um parâmetro irrenunciável.

Em contrapartida, rejeitando passionalmente qualquer tipo de teatro convencional, Artaud dá um primeiro golpe na cultura cênica predominantemente textocêntrica do Ocidente, abrindo caminho para a *performance*, em que tudo pode acontecer, apesar de sua inspiração para o treinamento atorial vir do Oriente. Segundo Artaud, a “presença” desejável equivale a um atletismo afetivo, cuja chave estaria num conhecimento profundo da respiração. Embora Artaud tenha deixado claro que crueldade não significa derramamento de sangue, há artistas performáticos pós-modernos que desafiam a fronteira estabelecida pelo visionário francês; para alguns deles, o treinamento seria até contra-producente. Marina Abramovic, por exemplo, já chegou a estilhaçar uma taça de vidro entre uma das mãos numa *performance* que

# I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE FORMAÇÃO E CAPACITAÇÃO EM CULTURA

## REALIZAÇÃO:



## PATROCÍNIO:



desafiou os limites das artes cênicas e que é irrepetível por instinto de sobrevivência. Sem dúvida, a pós-modernidade sacode as estruturas com sua auto-referencialidade e uma proposta do fim da definibilidade e da julgabilidade da obra de arte, justificando o que quer que seja feito em função de suas condições de produção. Porém, uma caixa de Pandora é aberta, e certamente, nesse lugar sem parâmetros, é indiferente se há ou não preparação.

Paralelamente a um teatro multifacetado como nunca, o cinema e a televisão, artes da era de comunicação de massa, alteram o próprio paradigma de “presença”. A partir do momento histórico em que um lavador de pratos imigrante passa a ganhar papéis em Hollywood principalmente por ser fotogênico, inaugura-se uma nova era da “presença”. A “presença” não é mais somente o produto de uma preparação exaustiva, sistemática ou assistemática, que patentiza a diferença de uma ocupação específica; agora a “presença” é também a fetichização do corpo fenomenal independentemente de um fazer próprio. O ofício do ator e o ofício do modelo são intercambiáveis. As fronteiras da “presença” transpassam até os limites biológicos: uma boneca cujas medidas são implausíveis para um ser humano estabelece um modelo de “presença” inercial a ser alcançada a custo até mesmo de vida; os *reality shows* sobrevivem da “presença” de jogadores cuja “espontaneidade” é observada sob o influxo da manipulação de um criador de regras para uma competição sem espaço para o debate cívico. A partir do momento em que a “presença” não é mais necessariamente uma conquista de auto-desenvolvimento, mas de mera resistência psicológica e/ou manutenção de empatia pública, estamos diante da maior crise de preparação do ator já vivida. Logo, muitos aspirantes à carreira desejam a glória sem suor nem lágrimas. *Personal trainers* substituem ensaiadores. Fica cada vez mais difícil conciliar a

# I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE FORMAÇÃO E CAPACITAÇÃO EM CULTURA

## REALIZAÇÃO:



## PATROCÍNIO:



preparação do ator com a missão estipulada por *Brahma*: a de orientar o povo rumo à felicidade e à iluminação. O perigo sobre o qual Platão nos alerta, a construção de mitos que tomem a liberdade sem que a massa perceba, nunca teve tanta presença.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASTINGTON, John H. *Actors and acting in Shakespeare's time: the art of stage playing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 252 p.

BROWN, John Russell (org.). *The Oxford Illustrated History of the Theatre*. Oxford: Oxford University Press, 1995. 592 p.

DUCHARTRE, Pierre Louis. *The Italian comedy: the improvisation scenarios lives attributes portraits and masks of the illustrious characters of the Commedia dell'Arte*. Trad. Randolph T. Weaver. London: Dover Publications, 1966. 367 p.

HARRIS, John Wesley. *Medieval theatre in context: an introduction*. Abingdon: Routledge, 1992. 213 p.

HODGE, Alison (ed.). *Actor Training*. Abingdon: Routledge, 2010. 336 p.

MEYER-DINKGRÄFF, Daniel. *Approaches to Acting: Past and Present*. London: Continuum, 2010. 225 p.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Enrico Corvisier. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1997. 352 p.

ZARILLI, Philip et al. *Theatre histories: an introduction*. Abingdon e New York: Routledge, 2010. 630 p.