

Comunicação
SOBRE A IMPORTÂNCIA DOS ATOS DE “VER” E “OUVIR” NO TRABALHO DO
ATOR

SILVA, Joana Izabel da¹

Palavras-Chave: teatro; iniciação teatral; ver e ouvir no trabalho do ator.

RESUMO: Compreender a arte do ator é uma tarefa bastante complexa, por se tratar, o teatro, da arte do efêmero. Vislumbrar e analisar o funcionamento da arte do ator é tentar reconstituir algo que já se diluiu no tempo e no espaço. Se a partir do olhar do ator, a tarefa é árdua, sob o prisma do professor de teatro, ela amplia a sua complexidade. Numa aula de teatro, o professor depara-se com alguns aspectos relativos ao desenvolvimento dos fundamentos da improvisação e da interpretação teatrais e à escolha de caminhos dentre as diferentes abordagens de elementos e princípios do trabalho do ator. Neste sentido, cabe a ele entender e reconhecer que está diante de sujeitos diferentes entre si e com diversas experiências e maneiras de pensar o teatro, para poder oferecer meios que permitam aos seus alunos experimentar seus próprios caminhos no desenvolvimento da arte da interpretação. A partir de Constantin Stanislavski (1863 - 1938) encontramos pontos fundamentais da arte teatral. Foi ele quem iniciou estudos aprofundados a respeito do caminho do ator na busca por uma “atuação verdadeira”. Dentre alguns dos princípios levantados na sua obra, abordo a importância dos atos de “ver” e de “ouvir” no trabalho do ator, que dizem respeito à presença cênica, pois considero que estes são pontos capazes de ampliar esta presença. Ao caracterizar a importância destes atos no ofício da arte teatral, evidencio a necessidade do exercício destas qualidades nas aulas de teatro para iniciantes. A partir desta fundamentação, analiso dois exercícios que desenvolvo com alunos iniciantes: um deles, constante na obra de Viola Spolin, e o outro, na obra de Peter Brook. Desta maneira pretendo evidenciar a qualificação do olhar e da escuta como princípios importantes na iniciação teatral.

MISTÉRIOS DA ARTE DO ATOR

Na busca de compreensão sobre o trabalho do ator e sobre os princípios fundamentais da sua arte, cuja abordagem exige a transposição dos meus limites como pesquisadora, deparo-me com pontos complexos e, até certo ponto, misteriosos, porém, o reconhecimento da grandeza da empreitada só aguça ainda mais o meu interesse investigativo.

O fato de um ator entrar em cena, dizer um texto ou executar uma ação que seja coerente com o universo da peça que está representando, não significa que este ator esteja sendo “verdadeiro”. É a qualidade de seus atos e a capacidade de estar *presente* em cena que dará sustentação ao seu trabalho. Segundo a investigação feita pelo estudioso Patrice Pavis:

“Ter presença”, é, no jargão teatral, saber cativar a atenção do público e impor-se; é também, ser dotado de um “quê” que provoca imediatamente a *identificação* do espectador, dando-lhe a impressão de viver em outro lugar, num eterno presente. (...) Segundo a opinião corrente entre a gente de teatro,

¹ Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

a presença seria o bem supremo a ser possuído pelo ator e sentido pelo espectador. A presença estaria ligada a uma comunicação corporal “direta” com o ator que está sendo objeto de percepção.” (PAVIS. 2005, p.305).

Para buscar uma interpretação que torne a atuação presente e viva para o espectador, existem algumas possibilidades de caminho para o treinamento do ator. Na visão de Stanislavski é importante que o ator mergulhe no universo da peça, a fim de decifrar as camadas do universo em que está inserido.

“Os níveis conscientes de uma peça ou papel são como os níveis e camadas de terra, areia, argila, rochas, etc..., que compõem a crosta terrestre. À medida que as camadas vão se aprofundando em nossa alma, vão se tornando cada vez mais inconscientes, e lá nas profundezas finais, no âmago da terra, onde se acham a lava fundida e o fogo, lá se desencadeiam paixões e instintos humanos invisíveis. Esse é o reino do superconsciente, o centro vitalizante e o sacrossanto Eu do ator, o humano no artista, a fonte secreta da inspiração. Dessas coisas não temos consciência porém as sentimos com todo o nosso ser.” (STANISLAVSKI. 1984, p. 28).

É então, rumo a esta busca misteriosa e inconsciente, que se estabelece a jornada do ator em seu trabalho. Brook fala dos mistérios dessa arte, reconhecendo a capacidade de descobrirmos e desvendarmos o que qualifica a presença do ator.

“O ator precisa ter consciência de que qualquer movimento que execute pode continuar sendo uma casca vazia ou algo que ele preencha conscientemente com uma significação autêntica. Só depende dele. A qualidade reside no detalhe. A presença do ator, aquilo que dá qualidade ao seu ato de escutar ou de olhar, é uma coisa misteriosa, mas não indecifrável. Não é algo que esteja inteiramente acima de suas capacidades conscientes e voluntárias. Ele pode descobrir essa presença num certo silêncio em seu íntimo.” (BROOK. 2000, p. 63).

O autor nos diz que “o ato de escutar e de olhar” são elementos que dão qualidade à presença do ator. A partir disto, entendo que o reconhecimento da importância de tais atos, aliado ao exercício dos mesmos, só pode contribuir com a arte do ator.

Mas vejamos como esses dois atos se apresentam em alguns estudos sobre o teatro.

VER E OUVIR: DA OBSERVAÇÃO À CRIAÇÃO

O reconhecimento destas duas qualidades se apresentam sob dois aspectos também fundamentais para a interpretação: o desenvolvimento da observação do artista, e, o exercício de sua criatividade.

Começarei pelo exercício da capacidade de observação do ator e, mais adiante, tratarei do segundo aspecto fundamental de sua arte, sob o qual tentarei evidenciar a importância dos

atos de *ver* e *ouvir*, no que diz respeito ao exercício da criatividade do ator. Abordarei este aspecto a partir de um outro fundamento importante, a imaginação.

O ator é essencialmente um observador do mundo, ele observa a vida para recriá-la. A prática de *ver* e de *ouvir*, está intrinsecamente ligada à capacidade de observação. O ator deve ter um olhar e uma escuta atentos aos acontecimentos à sua volta. O ato de observar abrange a necessidade de olhar para si mesmo, o reconhecimento de suas próprias ações e o entendimento do funcionamento de seus próprios sentimentos fazem parte de seu ofício. Afinal, poderia o ator recriar algo que não conhece? Mesmo que não encontre respostas concretas, deve ser um incansável investigador dos sentimentos humanos.

Ao dissertar sobre o processo de criação de um papel, o autor assinala a importância do uso dos próprios sentimentos do ator:

“O ator pode submeter-se aos desejos e às indicações de um escritor ou de um diretor, e executa-los mecanicamente, mas, para sentir seu papel, é preciso que use os seus próprios desejos, engendrados e elaborados por ele mesmo, e deve exercer sua própria vontade, não a de outros.” (STANISLAVSKI. 1984, p.64).

Para Stanislavski, o trabalho do ator deve ser vivo. Ele deve ser capaz de criar em si mesmo uma outra vida, e isto acontece quando ele mergulha na busca de uma atuação verdadeira, em que utiliza seus próprios sentimentos a partir das circunstâncias dadas em que se encontram os personagens. Para o autor, “não pode haver arte verdadeira sem vida. Ela começa onde os sentimentos assumem os seus direitos” (Stanislavski, 1999, p. 52). Para criar essa vida, o ator deve estar atento para não confundir seu trabalho de criação com uma atuação mecanizada, fundamentada apenas em características exteriores, ou o que seria ainda pior na visão do autor, fazer uso de clichês que levam a uma atuação forçada.

Portanto, entendo que para ser capaz de dispor deste material retirado da vida, o ator deve desenvolver sua capacidade de observação. Ou seja, ampliar sua capacidade de *ver* e *ouvir*, no intuito de entender e apreender como acontece a vida ao seu redor, e, principalmente, observar como ele mesmo reage aos acontecimentos de sua própria vida.

Para Augusto Boal, o teatro no sentido mais arcaico do termo é:

“A capacidade dos seres humanos (ausente nos animais) de se observarem a si mesmos em ação. Os humanos são capazes de se ver no ato de ver, capazes de pensar suas emoções e de se emocionar com seus pensamentos. Podem se ver aqui e se imaginar adiante, podem se ver como são agora e se imaginar como serão amanhã .” (BOAL, 2000, p.xiv).

Sendo assim, o ator, sabendo da responsabilidade da tarefa de tornar sua interpretação viva, deve mergulhar num treinamento profundo. Baseando-se principalmente na relação de observador de si mesmo, da vida à sua volta e do universo da peça que está inserido.

O objetivo do ator, ao criar um papel, é tornar vivo uma vida imaginária. No que diz respeito ao papel da imaginação do ator na criação artística, Stanislavski (1984, p.35) considera:

“Essa vida imaginária é criada à vontade, com o auxílio do próprio desejo do ator, e proporcionalmente à intensidade criadora do material espiritual que ele possui ou que tenha acumulado em si. É portanto ligada a ele, e por ele prezada, porque não foi casualmente colhida no exterior. (...) Tudo isto faz com que esta vida imaginária seja muito mais atraente para o ator do que a realidade quotidiana. Assim, não é de surpreender que o seu sonho desperte uma ressonância genuinamente ardorosa em sua natureza criadora. O ator deve amar os sonhos e saber usa-los. Essa é uma das mais importantes faculdades criadoras. Sem imaginação não pode haver criatividade. Um papel que não passou pela esfera da imaginação artística nunca se tornará atraente. O ator precisa saber aplicar sua fantasia a toda espécie de temas. Deve saber como criar em sua imaginação uma vida verdadeira com qualquer material que lhe seja dado.” (STANISLAVSKI. 1984, p.35)

Ao caracterizar a importância da imaginação no trabalho do ator, Stanislavski nos ensina que “há vários aspectos da vida da imaginação e de seu funcionamento artístico” (Stanislavski, 1984, p.35), e, para a sua criação, o ator faz uso de sua visão e ouvido interiores. A visão interior é ativada para a criação de imagens visuais como rostos humanos, cenários, entre outras, e, com a audição interior, pode-se ouvir melodias, vozes e sons. Através dos atos de *ver* e *ouvir* “podemos sentir as coisas em nossa imaginação a partir do incitamento de nossa sensação e memória emocional” (Stanislavski, 1997, p. 108).

VER E OUVIR: exercitando

Apresento então, dois exercícios que realizo em sala de aula. A partir da explanação de cada um deles, exponho as possibilidades de abordar os atos de *ver* e *ouvir* como princípios fundamentais da sala de aula de teatro.

Dentre as atividades que desenvolvo nas aulas para iniciantes em teatro, utilizo um exercício da Spolin (2000, p. 37) que tem como objetivo exercitar a imaginação dos alunos a partir do ato de ver.

“A imaginação pertence ao intelecto. Quando pedimos a alguém para que imagine alguma coisa, estamos lhe pedindo que penetre em seu próprio quadro de referência, que pode ser limitado. Quando pedimos que *veja*, estamos colocando-o em uma situação objetiva, onde pode ocorrer a penetração no ambiente e na qual a consciência maior é possível.” (SPOLIN. 2000, p.37).

O método desenvolvido por Spolin dá-se a partir de jogos executados por um grupo de alunos a fim de solucionar alguns problemas de atuação. Sua abordagem consiste em “dar problemas para solucionar problemas” (Spolin, 2000, p. 18). É através do Ponto de Concentração (POC), que os jogadores devem solucionar estes problemas. A respeito do POC, a autora considera que:

“Ele propicia ao aluno o foco num ponto único (“olhe para a bola”) dentro do problema de atuação, e isto desenvolve a sua capacidade de envolvimento com o problema e relacionamento com os seus companheiros na solução do problema. Ambos são necessários para a improvisação da cena.” (SPOLIN, 2000, p.21).

O exercício “*Vendo um esporte*” (Spolin, 2000, p. 49), sugere que o grupo de *alunos atores* divida-se em dois. Um grupo assiste e o outro joga. O grupo jogador deve decidir um esporte que deverão assistir em conjunto. O POC da cena é “ver” o esporte escolhido. Enquanto os alunos realizam a tarefa, o professor dá algumas instruções como, “Veja com os pés! Veja com o pescoço, (...) Veja com os ouvidos! Use o corpo todo para mostrar o que você está vendo!” (Ibid). Após a finalização do exercício, o grupo que assistiu, através da conversa instruída e dirigida pelo professor, avalia a atuação dos jogadores, ou seja, analisa se conseguiram “tornar vivo” para a platéia o que viram.

Na execução deste exercício, costumo dedicar um tempo especial ao momento de avaliação final da proposta. Ainda sem entender os princípios da arte teatral, os alunos conseguem identificar aqueles jogadores que tiveram uma atuação verdadeira. Eles fazem isso apontando os colegas que fizeram com que “a platéia vibrasse junto” durante a apresentação da cena, como se estivessem também presentes assistindo ao esporte que o seu colega mostrou.

Quando este tipo de comentário acontece, peço que o aluno que executou a ação descreva como se sentiu quando estava em cena. Normalmente, os alunos descrevem com exatidão o tamanho da bola dos esportistas (quando é o caso de um jogo com bola) ou o placar final do jogo, alguns chegam a manifestar que conseguiam se sentir no meio da multidão de torcedores que presenciavam o esporte. Ou seja, nestas declarações, deixam claro que estavam realmente concentrado em “ver” o esporte, e não apenas em interpretar que estavam vendo. Este tipo de atuação dos *alunos atores* acaba contrastando com a interpretação de colegas que se “desviam” do ponto de concentração do exercício, ou seja, daqueles que atuam de maneira “não verdadeira”.

Esse “desvio” fica claro para quem assiste, a partir das atitudes dos próprios alunos que estavam em cena. Quando estes ficam mais preocupados em mexer a cabeça para um lado ou para outro, por exemplo, ou fingir que comem pipoca, ao invés de se dedicarem ao que foi pedido, neste caso, a “ver” o esporte. As diferenças entre a atuação do aluno que se concentrou no POC e o que não se concentrou são facilmente identificadas pelos *alunos atores* que assistem às cenas.

Neste sentido, a partir da própria constatação da diferença entre uma atuação verdadeira, realmente concentrada no POC, e uma atuação sem concentração é que discorro sobre a importância da qualificação de nossos atos de *ver* e de *ouvir* na execução do exercício.

O ato de *ver* é abordado, neste caso, a partir da própria problemática que o jogo sugere, enquanto que o ato de *ouvir* é destacado como importante desde o início da explicação do exercício. Estar atento à estrutura do jogo e às suas regras também é importante para o êxito da realização da cena proposta.

Além disso, o exercício da escuta ainda se faz importante durante a avaliação da cena, pois é essencial para cada *aluno ator* que realizou a tarefa, ouvir o que seus colegas que assistiram à cena têm a dizer sobre seu trabalho. Afinal, quem melhor que a platéia pode dar retorno ao ator sobre a sua execução? Portanto, a escuta e respeito sobre o que o colega tem a dizer sobre o seu trabalho, torna-se elemento principal nesta prática pedagógica.

Mais tarde, no decorrer do processo de iniciação teatral, esses dois atos continuam sendo trabalhados, porém, através de propostas mais complexas, como a construção de personagens e durante a aprendizagem da contracenação.

Saliento que, quando o aluno está dizendo seu texto, deve estar atento ao que está dizendo, deve ouvir e entender o que está falando, da mesma maneira em que deve estar atento ao colega com quem está dividindo a cena.

Stanislavski defende que o ator deve buscar um ato de comunhão com seu colega durante a contracenação e, para atingir este estado de atenção proposto pelo autor, as capacidades de *ver* e *ouvir* devem ser ampliadas.

“Se os atores realmente querem prender a atenção de um grande público, devem esforçar-se para manter, entre si, uma troca incessante de sentimentos, pensamentos e ações, e o material interior para essa troca deve ser suficientemente interessante para manter os espectadores atentos e interessados. Quando quiserem se comunicar, busquem primeiro a sua alma, seu mundo interior. (...) quando falarem com a pessoa que estão contracenando, aprendam a manter sua atenção fixa. (...) Por sua vez, vocês devem aprender a assimilar, a cada vez como se fosse a primeira, as palavras e os pensamentos de seu coadjuvante, a cujas falas devem estar muito atentos, mesmo que as tenham ouvido inúmeras vezes nos ensaios e nas representações diante do público. Esta relação deve estabelecer-se cada vez

que atuem juntos, e isto requer uma grande concentração de atenção, técnica e disciplina artística.” (STANISLAVSKI. 1997, p.50, 51).

Outra prática que pode auxiliar os alunos a desenvolverem a escuta é o *exercício dos números* apresentado por Brook. Quando a proponho solicito que os alunos fiquem em círculo e contem de um até 20 na ordem sucessiva em que se encontram. Depois, peço que contem novamente de um a vinte, seguindo os passos propostos por Brook (2002, p. 56): “agora tentem contar de um a vinte sem levar em conta sua posição no círculo. Ou seja; quem quiser pode começar. Mas há uma regra: temos que contar de um a vinte sem que duas pessoas falem ao mesmo tempo”. Ou seja, quando dois ou mais alunos falam ao mesmo tempo, o grupo deve reiniciar a contagem a partir do número um novamente.

Este jogo promove a escuta grupal ao mesmo tempo em que desenvolve a escuta individual. A concentração atingida na realização desta tarefa advém da atenção que o exercício requer e, sobretudo, da capacidade de ouvir. Conforme Brook (2002, p. 56):

“Observem com atenção o que está em jogo. Por um lado, a liberdade é total. Cada qual diz um número quando quiser. Por outro lado, há duas condições que requerem uma grande disciplina: a primeira é preservar a ordem ascendente dos números e a outra é não falar ao mesmo tempo. Isto exige uma concentração muito maior do que antes, quando só tinham que dizer seu número na ordem em que estavam no círculo. É um exemplo simples da relação entre concentração, atenção, capacidade de escutar e liberdade individual.” (BROOK. 2002, p. 56)

Após a realização deste jogo em sala de aula, procuro discutir a importância da atenção e da concentração na hora de ouvir o número dito pelos colegas, para que possam acrescentar a sua fala no decorrer do jogo, de maneira a não “atropelarem” a ordem dos números.

A reação dos alunos a esta proposta mostra-se de maneira bastante positiva no que diz respeito ao entendimento das regras do jogo. Eles declaram que é importante deixar o jogo acontecer a partir do exercício da paciência e da atenção em ouvir o grupo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Stanislavski, em seus estudos, tratou de delinear a trajetória do ator na busca de uma atuação verdadeira. A partir de alguns princípios abordados pelo autor, observo a importância dos atos de *ver* e de *ouvir* na minha própria sala de aula.

Quando o objetivo do ator é recriar no palco uma centelha de vida, sua tarefa deve se dirigir no sentido de ampliar sua presença, de estar realmente presente naquilo que faz. Neste caso, os atos de *ver* e de *ouvir*, bem como todas as capacidades sensoriais do ator se ampliam.

Entendo que o exercício da presença deve ser o objetivo permanente na arte teatral. Somente a partir de um estado de integridade com aquilo que faz é que o ator poderá realizar uma troca sincera com seu público.

Da mesma maneira, essa capacidade deve estender-se para o professor de teatro sob duas possibilidades que devem ser entendidas como complementares e interdependentes, primeiro, ao tratar das capacidades de *ver* e *ouvir* como princípios fundamentais da arte do ator, inserindo exercícios que ampliem e qualifiquem estas capacidades; a outra possibilidade é a de pontuar a escuta como fundamento da relação entre todos que realizam a atividade teatral em sala de aula, ou seja, como ponto fundamental da relação professor e alunos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BOAL, Augusto. Jogos para atores e não atores. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- BROOK, Peter. A porta aberta. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- STANISLAVSKI, Constantin. A criação de um papel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- __. A Preparação do Ator. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- __. Manual do Ator. São Paulo: Martins Fontes, 1997.