

CONCEITO DE AÇÃO DRAMÁTICA

Roberto Mallet

Este texto não é um ensaio, e muito menos um estudo. Trata-se simplesmente de algumas anotações sobre a questão da ação dramática que redigi quando participei da 10ª Mostra Joseense de Teatro, em São José dos Campos, da qual participei como jurado e debatedor (ao lado de Antônio de Valle e Reynaldo Puebla). Seu objetivo é antes apontar direções para futuros estudos do que fazer uma reflexão completa e exaustiva sobre esse tema.

Muitos de nossos atores não compreendem adequadamente o que seja uma ação dramática. De fato, tenho constatado esse equívoco na maior parte dos espetáculos a que tenho assistido nos últimos anos, e até mesmo em escolas de arte dramática. E se na cena propriamente dita muitas vezes não encontramos sequer um vestígio de ação dramática, os debates realizados nos Festivais e Mostras indicam que o seu próprio conceito é freqüentemente confuso e indeterminado. É claro que se não temos nenhuma idéia do que seja ação, não há a menor possibilidade de encontrarmos sua realidade em cena.

Essa falta de clareza conceitual faz com que a palavra "ação" surja no discurso de muitos com uma certa atmosfera "mística", como se sua presença dependesse de outras realidades também mistificadas como "inspiração", "talento", "eleição", etc. É preciso descartar definitivamente a idéia romântica de que o artista é um favorito das musas, um escolhido dos deuses, tendo por tarefa e "missão" ofertar ao mundo os frutos de seu gênio. A obra de arte é resultado de muito esforço, trabalho e dedicação.

Esforço e trabalho, entretanto, por mais necessários e indispensáveis, não bastam. É preciso técnica, quer dizer, é preciso saber o quê e como fazer. No caso do ator: saber o que é ação e como agir em cena.

Diz Aristóteles que a tragédia (e podemos estender isto a todo gênero teatral) não é principalmente imitação de homens, mas de ações e de vida. "O mito (a trama dos acontecimentos e das diversas ações), continua o filósofo, é o princípio e como que a alma da tragédia." (1)

A ação portanto é a matéria básica do teatro e também do trabalho do ator. E podemos definir ação como todo e qualquer movimento (não necessariamente físico) que é fruto de uma vontade, e que visa um determinado objetivo (visualizado pela inteligência). Nem todo movimento realizado pelo homem é uma ação. Para que o seja, é necessário que esse

movimento resulte de um querer alcançar um determinado objetivo conhecido pelo sujeito.

A ação humana tem uma raiz imaterial; origina-se naquilo que há de mais alto e nobre no homem, no que tradicionalmente denomina-se de "espírito": vontade e inteligência. A vontade quer alcançar um bem que é conhecido pela inteligência. Notemos que esse bem é percebido pelo sujeito como algo que lhe falta, algo que, se possuído, lhe trará certa felicidade.

Assim, a ação tem um caráter transcendente. Não é realizada por si mesma, mas como um meio que visa alcançar determinado fim. Se não considerarmos essa transcendência, o conceito de ação torna-se incompreensível.

Como disse Hegel, falando especificamente de dramaturgia, a ação dramática "é a vontade humana que persegue seus objetivos, consciente do resultado final". (2) Romeu, apaixonado por Julieta, quer unir-se a ela, fazer dela sua esposa; Macbeth quer ser o rei da Escócia; Hamlet quer vingar o assassinato de seu pai, restabelecer a justiça no reino da Dinamarca. Tudo o que essas personagens fazem em sua trajetória dramática relaciona-se com seus respectivos objetivos (e, secundariamente, com seu caráter). Romeu, por exemplo, invade o jardim do palácio dos Capuleto, declara-se a Julieta, tem uma entrevista com Frei Lourenço pedindo sua intercessão, pede a Julieta (através de sua ama) que vá "confessar-se" com Frei Lourenço, etc.; Hamlet finge estar louco, utiliza-se da trupe de atores para confirmar o assassinato de seu pai, agride Ofélia (para livrar-se do impedimento que seu próprio amor representa), mata o espião que se esconde atrás da cortina do quarto de sua mãe...

Creio que o exposto acima basta para que se tenha uma idéia clara sobre o conceito de ação em dramaturgia. (3) Não é suficiente, entretanto, para que compreendamos o papel da ação como matéria para o trabalho do ator. É provável que muitos dos espetáculos daquela Mostra nos quais nós, debatedores, apontamos uma ausência de ação, sejam obra de atores e diretores que já têm, com maior ou menor clareza, esse conceito de ação. Acontece que tal compreensão intelectual, por mais indispensável que seja, não é suficiente para abordarmos a construção de uma cena. É preciso que saibamos também como essa mesma dialética entre vontade e finalidade encarna-se no trabalho do ator.

Ao falarmos da ação do ator em cena, o discurso torna-se necessariamente mais denso e mesmo mais obscuro, pois trata-se agora de uma realidade concreta, que não pode ser esgotada pela análise pura e simples, e exige do leitor a experiência dessa mesma realidade, tanto no teatro como na vida. Em virtude do caráter episódico deste texto, posso apenas indicar alguns pontos que deverão ser pesquisados, desenvolvidos e completados pelo leitor.

Em primeiro lugar, tudo o que o ator faz em cena deve ser ação, ou seja, em tudo que ele faz estão envolvidas as faculdades vontade e inteligência. O homem, porém, não possui apenas essas faculdades; ele também tem memória, imaginação, sentidos. Cada uma dessas operações corresponde a uma ordem de ser: o homem é espírito (vontade e inteligência), alma (memória/imaginação) e corpo (sentidos). Essas ordens entretanto não são compartimentos estanques, isolados, mas integram-se todas em uma totalidade. Quando eu digo, portanto, que tudo o que o ator faz em cena deve ser ação, quero dizer que em tudo o que ele faz deve haver uma integração dessas várias faculdades, com a particularidade de que o foco para onde elas convergem é o corpo do ator.

Isto é naturalmente assim. O que acontece na alma de um homem tem ressonâncias em seu corpo, de maneira que, quando vejo alguém faço intuitivamente uma leitura das tensões e moções que inscrevem-se em seu corpo e, assim, tenho uma idéia mais ou menos clara do que se passa em sua alma. Todos nós temos essa experiência, especialmente quanto às pessoas que nos são mais próximas.

Agora, no caso do ator, essas tensões e moções físicas devem ser visíveis, e portanto é preciso que sejam como que aumentadas, amplificadas, resultando em um nível de energia e de esforço bem maior do que os utilizados no nosso dia a dia.

Todo pensamento, todo movimento feito em cena que não seja uma ação dramática interfere na escritura cênica e é lido pelo público, mesmo que este não tenha consciência clara dessa leitura. Todo pensamento e todo ato inscrevem-se no corpo do ator; se, ao lado da seqüência de ações dramáticas desenvolvida pelo ator, houver uma variedade de pensamentos e movimentos que nada têm a ver com a cena, o resultado disto assemelha-se a um desenho cheio de borrões e de linhas absurdas e inúteis, a ponto de o espectador ficar completamente confuso, sem saber o quê deve ser lido e muitas vezes sem ter nenhuma indicação de para onde deve dirigir sua atenção.

Esta é uma descrição paroxística, porque de fato o que geralmente acontece é um desenho bastante incompleto, uma linha aqui, uma mancha acolá, sem unidade e integridade. Acontece uma ação agora, outra mais tarde, e entre elas alguns momentos de simples atividade, de movimentos gratuitos, de tentativas de "expressar sentimentos", ou mesmo de pura ausência.

Um outro ponto a assinalar é a crença extremamente difundida entre os nossos atores de que a interpretação teatral é construída sobre os sentimentos, como se fosse possível manipular diretamente as nossas emoções. Isto é um engano e leva a uma interpretação mentirosa e cheia de clichês. Os

sentimentos e emoções são sempre resultado da ação do ator sobre seu próprio corpo, da manipulação da energia, da distribuição das tensões musculares, do movimento interno (muscular, nervoso) que resulta do foco da vontade sobre um determinado objetivo ficcional.

Essa idéia de que a matéria do ator são os seus sentimentos deve-se a uma leitura equivocada da obra de Stanislavski. Os capítulos 2 e 3 de A Preparação do Ator são uma obra-prima na descrição dos principais erros que os atores cometem em cena e na definição da ação física como matéria fundamental para o ator. Limito-me aqui a citar a passagem em que o mestre russo fala mais especificamente sobre a questão que vimos tratando (o sentimento).

"Em cena, diz o diretor Tórtsov depois de um mau sucedido teste de seus alunos, não corram por correr, nem sofram por sofrer. Não atuem de um modo geral, pela ação simplesmente, atuem sempre com um objetivo." E logo depois da explanação, numa cabriola pedagógica, ordena aos atores: "E agora subam ao palco e façam!"

Os alunos vão para o palco e imediatamente incorrem nos dois erros básicos cometidos pelos atores: buscam ou "ser a personagem" ou "sentir as emoções da personagem". Terminado o exercício, Tórtsov chama três atores: "Sentem-se aqui mesmo nestas cadeiras, onde posso vê-los melhor, e comecem: você vai sentir ciúmes, você vai sofrer e você entristecer-se, apenas expondo esses estados de alma, simplesmente por eles mesmos." E Kóstia, o aluno-narrador, conta: "Sentamo-nos e logo percebemos como era absurda a nossa situação. Enquanto eu andava de um lado para o outro, retorcendo-me como um selvagem, era possível acreditar que havia algum sentido naquilo que eu fazia, mas quando me sentaram numa cadeira, sem nenhum movimento exterior, patenteou-se o absurdo da minha interpretação."

"Bem, o que é que vocês acham? perguntou o Diretor. - é possível alguém sentar-se numa cadeira e, sem nenhum motivo, ter ciúmes? Ou ficar todo emocionado? Ou triste? Claro que é impossível. Fixem esta regra de uma vez por todas em suas memórias: em cena não pode haver, em circunstância alguma, qualquer ação cujo objetivo imediato seja o de despertar um sentimento qualquer por ele mesmo. (...) Quando escolherem algum tipo de ação, deixem em paz o sentimento e o conteúdo espiritual. Nunca procurem ficar ciumentados, amar ou sofrer, apenas por ter ciúme, amar ou sofrer." (4)

é bem verdade que algumas expressões usadas por Stanislavski podem dar lugar a equívocos. E isto não só em razão de uma formulação inadequada de seu pensamento, mas também porque o seu "sistema" estava em constante

evolução, e afirmações que lemos em *A Preparação do Ator* surgem reformuladas, ampliadas e algumas até mesmo negadas em obras posteriores.

Em resumo, podemos aplicar uma regra fundamental da escritura dramaturgica ao trabalho do ator: "a personagem não deve dizer quem e como ela é; isto é revelado através do que ela faz e das situações que ela vive em cena." Se há uma ação concreta e adequada em cena, o público saberá decodificar e compreender o que se passa nas almas das personagens.

Muitas vezes, ao invés de agir, queremos "significar", fingimos que estamos sentindo ou fazendo alguma coisa, e para tanto usamos movimentos aleatórios, esgares, respirações, quando não chegamos aos clichês e às micagens mais óbvias; em outras palavras, em vez de fazer, mostramos que estamos fazendo. Nos dois capítulos acima citados vocês poderão encontrar vários exemplos desse erro.

Para finalizar, vejamos um exemplo de uma sequência de ações em "*Romeu e Julieta*". Tomemos o início da cena II do segundo ato (a famosa cena do Balcão). Na mesma noite em que conheceu Julieta, Romeu dirige-se ao palácio dos Capuleto e penetra em seu jardim. Quer rever Julieta e, se possível, falar-lhe. Fiquemos apenas com esse momento, a entrada de Romeu e seu deslocamento até as proximidades do palácio, e imaginemos algumas formas de abordar essa cena.

1. Raciocinemos em termos realistas. Dissemos mais acima que Romeu quer unir-se a Julieta; poderíamos denominar este objetivo da personagem de "objetivo final". Ela entretanto precisará realizar outros objetivos mais específicos, que representam meios que conduzem ao objetivo final. Para abordar a cena que estudamos, portanto, não basta ter em vista apenas o objetivo final. Isto fatalmente falsearia a interpretação. Um ator que entrasse em cena querendo "unir-se a Julieta" simplesmente não saberia o que fazer, e provavelmente deslizaria para um objetivo falso (mostrar-nos os sentimentos da personagem, por exemplo). Ele pode então escolher o objetivo específico "rever Julieta" (alcançado este, o novo objetivo poderá ser "falar com ela", e assim por diante). Agora, ao entrar em cena, Romeu não sabe onde está sua amada; para revê-la, é preciso antes localizá-la. E mais, ele encontra-se em terreno inimigo. Há um objetivo anterior a encontrar Julieta, que é não ser visto. Romeu não pode fazer nenhum ruído. O ator então entraria em cena tendo em mente o objetivo principal de rever Julieta, deslocando-se com todo o cuidado a fim de não ser visto (e também porque é noite, e o terreno lhe é desconhecido). Mesmo que o palco esteja vazio, ele precisa saber se o terreno em que pisa é gramado, areia, pedra, etc., pois as sensações que se tem ao pisar esses vários tipos de terreno são diferentes, bem como a maneira com que o corpo desloca-se aos percorrê-los. Ele também pode definir o que a personagem ouve ao longo do trajeto (seus próprios passos, um pássaro, vozes

no interior do palácio - de quem? -, um chafariz), que cheiros percebe... As possibilidades são inumeráveis. Note-se que todos esses detalhes imaginários servem para a construção da cena; não há nenhuma necessidade de que sejam percebidos e decodificados pelo público. O importante é que o ator esteja envolvido com uma seqüência definida de pequenas ações que o conduzirão até o momento em que verá Julieta sair ao balcão.

2. A seqüência poderá ser abordada de maneira não-realista; através de metáforas, por exemplo. Romeu está apaixonado; poderíamos dizer que ele "está nas nuvens". O ator poderá entrar imaginando que está andando sobre nuvens, e também aqui suas imagens terão que encarnar-se, ou seja, os pés têm que "sentir" a consistência e a temperatura da nuvem, a pele sentirá, digamos, o calor da luz do sol, ele ouvirá a certa altura o ruído distante de um trovão, etc.

3. O ator também poderá definir uma seqüência de tensões e micromovimentos musculares, como uma dança que é realizada no interior do corpo, sem deixar que o público perceba o desenho dessa dança.

Em todo caso, o fundamental é que o ator tenha uma seqüência de ações definida (e detalhada) que possa conduzi-lo; que ele saiba a cada momento o que a personagem quer e o que ela está fazendo para alcançar esse objetivo, de maneira que sua interpretação tenha uma unidade e flua ininterrupta do início ao fim do espetáculo.

Sugiro que estudem a segunda parte de A Criação de um Papel, de Stanislavski, onde o mestre russo estuda uma montagem da peça Oteló. Saliento que essa maneira de abordar a cena pode ser usada em qualquer linguagem, desde o naturalismo mais radical até o distanciamento brechtiano, ou uma cena clownesca (feitas as necessárias adaptações quanto à gramática da cena). Leiam também o texto de Grotowski sobre a ação dramática em Stanislavski.

Vejam também uma pequena bibliografia básica sobre o trabalho do ator. Em relação à temática da ação que, volto a insistir, é fundamental e arquitetônica para o trabalho do ator, aconselho particularmente a leitura de A Preparação do Ator, A Construção da Personagem e A Criação de um Papel, de C. Stanislavski, A Canoa de Papel, de E. Barba, Método ou loucura, de R. Lewis e Ator e Método, de E. Kusnet.

São Paulo, 22 de julho de 1998.