

## Matização de Personagens

Débora Zamarioli  
Pesquisadora  
Mestre  
Atriz – Teatro de Senhoritas

Resumo: Este artigo reflete sobre propostas de se pensar e praticar a construção de personagens. Apontamos processos de formação em atuação que priorizam o jogo, o improvável e o risco na elaboração de procedimentos metodológicos e suas possíveis implicações no conceito de personagem. Deste modo, sinalizamos a abordagem do prof. Dr. Armando Sérgio da Silva, que tenta estabelecer princípios ancorados na tradição teatral, ao mesmo tempo em que, cria espaços vazios para o jogo e para a descoberta pessoal. De forma análoga, o prof. Dr. Matteo Bonfitto, potencializa o inconstante e a abertura perceptiva mediante fricções de objetos. Mediante a esses processos e nossa tentativa de refletir sobre suas implicações na criação de personagens, nossa atenção estará focalizada nos conceitos de material e treinamento desenvolvidos pelos pesquisadores.

Palavras-chave: Material, treinamento, personagem.

### 1. Material

Instigado pelo ato de compor, Bonfitto desenvolve o conceito de material: “qualquer elemento que adquire uma função no processo de construção da identidade do próprio objeto” (BONFITTO, 2002, 17). De acordo com o pesquisador, a composição, manejada pelo ator, é uma combinação de materiais de diferentes naturezas que conferem identidade à expressão artística. Ou seja, os materiais são e estão intimamente relacionados às qualidades, à ética e aos conteúdos do objeto expressivo. Podemos dizer que, em primeira instância, eles são o “o quê” do ator: a primeira escolha no processo de criação.

Encontramos eco desse conceito no método de ensino de interpretação proposto pelo Prof. Silva. Seus esforços convergem para a criação de procedimentos que funcionem como “técnica libertária para a criatividade” (SILVA, 2010, 32). E, para tornar os alunos-atores conscientes de que a criação implica em atos opcionais, a primeira pergunta que faz a eles é: representar o quê? E complementa, dizendo que os estímulos podem ser textos dramáticos, literários, imagens, músicas, gestos, entre outros.

Logo, podemos inferir que, em concordância com esses pesquisadores, os primeiros passos para a criação cênica estão na escolha dos materiais. Entretanto, de que maneira o ator os escolhe? Seguindo a didática de ambos, encontramos o prazer teatral ou o desejo como lanterna guia. Eles sugerem, em suas práticas, que o ator tente se aproximar de seus materiais por qualidades de afeto e de atenção. Então, será através da

intenção e da vontade de investigação que o ator modulará seus sentidos e suas percepções. E, de tal modo (in)consciente, o trabalho começa.

Digo isto porque ao investir sua atenção sobre um objetivo, que pode ser, simplesmente, encontrar materiais através da tensão entre desejo e vontade, o ator coloca seu pensamento em um fluxo criativo, buscando lampejos de sentido ou significado. Com isso, o criador expande sua percepção e a disponibiliza para novas experiências, ampliando seu leque de ações e intervenções no mundo, já que consideramos a percepção como ação motora e a ação como percepção. E, aqui, creio que vale a pena fazer uma breve explanação sobre o jogo entre percepção e ação.

Para tal, considero os estudos sobre o sistema sensório-motor realizados pela terapeuta corporal Bonnie Bainbridge Cohen, elucidativos e provocadores para a prática do ator. Para Cohen, “a percepção é a forma individual de se relacionar com a informação que chega pelos sentidos. (...) A percepção é sobre o *como* o indivíduo se relaciona com o que sente. É sobre o relacionamento consigo mesmo, o outro, a Terra e o universo” (COHEN, 2008, 114).

A percepção é um processo sensório-motor. Tradicionalmente, depois da recepção da informação (aspecto sensório), há o processo perceptivo que compara a nova informação com todas as experiências anteriores, interpretando o estímulo. Logo após, tem-se o plano motor, que organiza uma resposta motora. Em seguida, existe a ação motora. Finalmente, acontece um *feedback* sensório, que fornece a informação sobre o que aconteceu durante a resposta, e depois, a interpretação e sentimentos sobre o que se realizou.

Assim, no modelo tradicional, o ciclo sensório-motor possui as seguintes fases: Informação sensorial - Interpretação perceptual - Plano motor - Resposta motora - Informação sensorial - Interpretação perceptual (2008, 115. Trad. nossa)

Todavia, Cohen revisita esse modelo e acrescenta a ele duas novas fases, que reconhecem que tanto as entradas e as saídas (receber estímulo/dar resposta) do ciclo sensório-motor possuem aspectos motores e perceptivos. Para ela, nosso primeiro aprendizado acontece através da percepção proveniente do movimento. Isso não significa, somente, que o movimento é percepção, mas que é a primeira experiência de conhecimento. Ela ficará retida na memória e dará a estabilidade para todo nosso processo posterior de percepção. Ou seja, a terapeuta acrescenta à lista dos cinco sentidos, o movimento.

Dessa forma, o ciclo perceptual, sob seu ponto de vista, inicia-se através das **expectativas pré-concebidas**, que se desenvolvem a partir de experiências anteriores de movimento, ou seja, do **como** se percebeu e interpretou as informações similares das experiências de movimento anteriores.

A segunda fase é uma atividade motora, normalmente, inconsciente que direciona os órgãos dos sentidos e escolhe o estímulo a ser recebido, o **pré-foco motor**.

Ele é uma ação motora baseado nas experiências prévias. É o componente motor da percepção. Isto seleciona os aspectos do estímulo que iremos atender ou absorver. “Podemos entender nosso pré-foco motor como motivação, desejo, atenção e consciência discriminadora”. (2008, 117) Em seguida, o plano motor organiza a resposta ao que foi observado, e a resposta motora faz algo em relação a isso.

Dessa maneira, o ciclo sensório-motor se reorganiza em:

Expectativas pré-concebidas - Pré-foco motor - Informação sensorial - Interpretação perceptual - Plano motor - Resposta motora - Informação sensorial - Interpretação perceptual Expectativas Futuras (estabelece expectativas pré-concebidas futuras) (2008, 117. Trad. nossa)

Assim, podemos dizer que o ator dá início ao processo criativo, inconscientemente, ao se colocar em uma zona de desconforto e busca pelos primeiros materiais. Seus sentidos já estarão à procura. Eles passarão a direcionar a percepção para qualquer coisa ainda indefinida, desejando encontrar algo que apenas tenha a capacidade de afetá-los de tal forma que os desestabilize.

Encontramos um exemplo disso na aventura de Kóstia, ator fictício dos livros de Stanislavski, em busca de uma “caracterização exterior” ou “uma mascarada” (STANISLAVSKI, 1976, 22) pedida por seu diretor. No capítulo Vestir a Personagem, Kóstia não sabia o que vestir e “esperava dar com um traje que sugerisse uma imagem atraente”. (1976, 22) E, em suas palavras,

(...) um simples fraque velho chamou-me a atenção. Era de um tecido notável, que eu nunca vira antes – uma espécie de pano cor-de-areia, esverdeado, acinzentado, parecendo desbotado, coberto de manchas de pó misturado com cinza. Tive a impressão de que um homem com aquele fraque pareceria um fantasma. Uma sensação quase imperceptível de asco, mas ao mesmo tempo, um senso de fatalidade aterrador apossou-se de mim ao fitar a velha roupa. (...) Emocionado, perturbado, saí da rouparia, levando comigo este enigma: que personalidade deveria assumir quando envergasse aquele velho fraque estragado? (1976, 24).

Desse modo, confiando em sua intuição e em seus sentidos, ele encontra algo que o afetou, entretanto como transformá-lo?

## 2. Treinamento

Avancemos com o percurso do ator que acaba de encontrar seu primeiro material, um fraque.

A partir daquele instante e até a hora da mascarada, que se fixara para dali a três dias, algo pôs-se a agir dentro de mim: eu não era eu, no sentido da minha visão habitual de mim mesmo. Ou, para ser mais preciso, não estava sozinho, mas com alguém que procurava em mim mesmo sem poder encontrar. (...) Finalmente, à noite, acordei de repente e tudo estava claro. Aquela segunda vida que eu vivera paralelamente à minha vida habitual era secreta, subconsciente. Nela prosseguia

o trabalho da busca daquele homem mofado cujas roupas eu achara por acaso. (1976, 24)

E prossegue,

E à noite, como não pudesse dormir, comecei a esfregar as mãos de modo peculiar. 'Quem é que esfrega as mãos deste jeito?', perguntei-me, mas não consegui lembrar. Só sei que quem quer que o faça tem mãos pequenas, estreitas, frias, suadas, mas com palmas vermelhas, vermelhas. É desagradabilíssimo apertar uma mão dessa espécie, toda pegajosa e sem ossos... Quem é ele, quem é ele? (1976, 26)

Através desse fragmento, vemos que o material é a primeira isca desencadeadora do imaginário e do processo de preparação da personagem. O fraque foi capaz de tirar os pensamentos dos eixos habituais e abriu a percepção para uma vida secreta e ativa. O ator, por meio de sua percepção começa a agir de forma diferente e, por sua vez, percebe o mundo de outra maneira. Ou seja, as propriedades do material têm a capacidade de sugerir procedimentos de trabalho ou treinamentos.

Para Richard Schechner, o treinamento pode assumir cinco funções: interpretar textos dramáticos; transmitir um "texto de representação", onde componentes não verbais são dominantes durante partes da representação (exemplo Nô, Kathakali, balé clássico); preservação do conhecimento secreto; adquirir auto-expressão; e formar grupos. (BARBA, 1995, 247 e 248).

Arriscamos dizer que, talvez, a quarta modalidade de treinamento, adquirir auto-expressão, é a mais difundida entre atores brasileiros, pois envolve procedimentos relacionados ao trabalho do ator sobre si mesmo e possui raízes em Stanislavski e Grotowski que são, na maioria dos casos, estudados durante a formação em artes cênicas. Nesse caso, os atores treinam suas potencialidades e tentam ampliar seus repertórios de movimento, de imaginação e de pensamento. Ainda de acordo com Schechner, nesse tipo de treinamento "o ator atravessa o papel. (...) A expressão pessoal do ator é torcida e misturada na interpretação do texto escrito." (1995, 248) Sendo assim, o treinamento depende do percurso individual de cada ator e não está atrelado diretamente à produção do espetáculo.

Entretanto, Bonfitto, ao analisar o treinamento do ator no trabalho de Peter Brook, identifica duas vertentes: treinamento como práxis e como *poiesis*. E explica que,

Práxis e *poiesis* são conceitos que remetem a atividades humanas, a modos de atuação. Contudo, enquanto práxis (do grego *prattein*, fazer) está associado com praticar ações, *poiesis* (do grego *poiein*, fabricar) está relacionado com a atividade de construir ações. Dentre as implicações geradas por tais diferenças, é importante ressaltar que práxis envolve, a partir de seus pressupostos, ações intencionais, ações que são um meio para um fim. Diferentemente, *poiesis* remete a 'ações não intencionais', a ações através das quais algo é gerado e passa assim a existir (BONFITTO, 2009, 37).

Se tomarmos esses conceitos para analisar o treinamento de Kóstia, compreenderemos que seus anseios têm um fim específico. Todas as suas ações possuem a priori uma pergunta: como criar um personagem? Todos os procedimentos empregados tentam respondê-la e, por ela, são pré-determinados, caracterizando um treinamento como práxis. A relação entre o ator fictício e o fraque é guiada pela luz da construção da personagem.

Contudo, esse material poderia levá-lo à invenção de novos materiais ou mesmo a outras formas de atuação. Ele poderia assumir diferentes funções no percurso criativo, estabelecendo práticas e dramaturgias, pois como vimos, o material possui qualidades específicas que geram afetos. E é essa relação não-estruturada, aberta e dinâmica que caracteriza o treinamento como *poiesis*.

Ao assumir esse último caminho, o ator tem a tarefa de construir suas ações e procedimentos, já que “o treinamento como *poiesis* pode ser relacionado com a exploração de princípios”. (2009, 39) Mas não podemos deixar de ponderar que é tênue a fronteira entre uma abordagem e outra de treinamento, uma vez que, apenas, a subjetividade do ator pode delimitá-la.

Entretanto, acreditamos que existe a adoção, por parte do ator, de uma postura ou atitude performática frente ao treinamento como *poiesis*. Visto que seu processo será baseado nas experiências entre materiais, expectativas pré-concebidas e expectativas futuras. Cabe a ele, como ao *performer*, valorizar o instante da atuação, convivendo com as ambivalências tempo/espaço real x tempo/espaço ficcional e gerar procedimentos “em que o processo, o risco, a permeação, o entremeio criador-obra, a iteratividade de construção e a possibilidade de incorporação de acontecimentos de percurso são as ontologias de linguagem”. (COHEN, R., 1998, 1) Logo, o resultado final é dependente do processo, sendo permeado pelas “vicissitudes do percurso”. (1998, 18).

### 3. Personagem

Nesse caminho, torna-se difícil delinear a personagem, pois suas margens são borradas e informes. Mesmo Pavis, em seu dicionário, termina a elucubração sobre o verbete com a pergunta, “morte ou sobrevivência das personagens”? E responde “a personagem não morreu; simplesmente tornou-se polimorfa e de difícil apreensão. Esta era sua única chance de sobrevivência” (PAVIS, 1999, 289).

Silva nos orienta a pensar a personagem como mais um estímulo para o ator, uma provocação. Ele a coloca como um objeto que deve ser desvendado, incorporado e exposto como signo articulado. Seu ponto de vista, alude à personagem como finalidade, entretanto sugere sua elaboração através do jogo e da escolha de materiais. É como se o

ator fosse o diretor de si mesmo. E seu espetáculo girasse em torno do tema personagem. Ela é a delimitação do campo investigativo. Então, o ator seleciona materiais a partir dela, de suas situações ou ações. A preparação começa a partir dos jogos entre materiais ou, nas palavras do professor, entre anteparos. Por isso, não significa que se deve construir uma personagem-indivíduo ou personagem-tipo, pois ela é um objeto que será desmembrado e rearticulado pela lógica da prática.

Segundo Bonfitto, a personagem-indivíduo e a personagem-tipo caracterizam-se por sua funcionalidade, temporalização e referencialidade. E, ao destemporalizá-las, as personagens se tornam não funcionais, espacializando-as e criando o “actante-estado”. No “actante-estado não encontramos ações passíveis de serem definidas do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da intriga, nem é possível identificar em tal ser ficcional uma estrutura lógico-temporal”. (BONFITTO, 2002, 132). Desta forma, o actante-estado estaria sujeito às leis dos materiais e de suas relações.

À medida que o trabalho do ator é contaminado pelas incertezas, pela alteridade e pelo risco a coerência e a unidade psicológica se transformam em mais uma maneira de existência dos seres ficcionais. A personagem ganha outros nomes e outras formas de abordagem, sendo matizadas pelo percurso que elas mesmas traçam.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*: Dicionário de Antropologia Teatral. Trad. Luis Otavio Burnier (supervisão), Carlos Roberto Simioni, Ricardo Puccetti, Hitoshi Nomura, Márcia Strazzacappa, Waleska Silverberg. Campinas: Editora Hucitec e Editora da Unicamp, 1995.

BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor*. as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. *A cinética do invisível*: processos de atuação no teatro de Peter Brook. São Paulo: Perspectiva, 2009.

COHEN, Bonnie Bainbridge. *The experiential anatomy of body-mind centering*. Northampton: Contact Editions, 2008.

COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea*: Criação, Encenação e Recepção. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SILVA, Armando Sérgio. *Cepeca*: uma oficina de pesquisadores. São Paulo: Associação amigos da praça, 2010.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1976.