



# O ESPELHO NO PROCESSO DE INTERPRETAÇÃO DO ATOR

*Renato Gomes de Carvalho*

*Mestre em Linguística e Semiótica pela Universidade de São Paulo, Professor da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM).*

**RESUMO:**

o artigo faz um levantamento de mecanismos de identificação e reprodução de ideias e fatos no processo de levantamento do ator.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Ator; Stanislavski; Espelho; Personagem; Memória emotiva.

**ABSTRACT:**

The article surveys the mechanisms of identification and reproduction of ideas and facts in the actor's survey process.

**KEYWORDS:**

Actor; Stanislavski; Mirror; Character; Emotive memory.

## INTRODUÇÃO

O objetivo de estudo deste trabalho é um levantamento de mecanismos de identificação e reprodução de ideias e fatos no processo de interpretação do ator; para a realização desta tarefa foram escolhidas algumas técnicas de interpretação que servissem de modelo à compreensão do fenômeno do espelho (termo fenomenológico para designar os mecanismos acima citados).

Além do campo de atuação do ator, o universo ficcional do teatro, fez-se necessária uma análise da recepção e das mensagens que o mundo exterior pode fornecer para o conjunto da atividade artística: seja, o espelho não se limita à esfera do artístico, é um fenômeno contido no real, e é do real que o artista se alimenta para reproduzir sua arte. Nada mais lógico, portanto, que estabelecermos uma ligação com a memória humana, o subconsciente e com tudo aquilo que pode implicar no refletir de mensagens.

Por se tratar de um estudo sobre a produção de uma arte, no caso a interpretação, não será difícil o leitor inferir as conclusões aqui tiradas em outras áreas da atividade artística; na verdade, determinadas ocorrências são comuns a uma boa gama de pessoas que têm como ferramenta de trabalho a arte. Feitas estas considerações, gostaria de iniciar o trabalho expondo alguns conceitos relativos ao ato de refletir e à palavra espelho.

## CONCEITUAÇÃO: O ESPELHO E O REFLEXO

Retiramos alguns significados que julgamos mais condizentes com o objeto de estudo aqui proposto: ficam, por conseguinte, descartados alguns conceitos relativos à esfera do conceito, tal como o objeto espelho e seus significados, que escapam ao que se pretende analisar.

- espelho. 1. objeto que serve para refletir as imagens das pessoas ou das coisas; 2. Fig. Modelo, exemplo: espelho de virtudes; 3. Fig. Imagem, representação, reflexo: Os olhos são o espelho da alma.

**espelhar.** 1. refletir como um espelho; deixar ver; refletir: **E teu futuro espelha essa grandeza.**

**reflexo.** 1. Que se volta sobre si mesmo; 2. Que não atua diretamente; indireto; 3. Cópia, reprodução, imitação; 4. Aquilo que evoca a realidade de maneira imprecisa ou incompleta; 5. Manifestação indireta de uma circunstância, de fato; 6. Aquilo que manifesta, que revela um sentimento, uma ideia. 7. Atividade involuntária de um órgão, como respostas a uma estimulação deste.

**refletir.** 1. reproduzir a imagem de; espelhar, retratar; 2. Deixar ver; revelar, traduzir; 3. Transmitir-se, repercutir-se, comunicar-se.

Alguns trechos pertencentes **Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa**. Reproduzo abaixo alguns trechos pertencentes ao livro *Introdução à Reflexologia de Pavlov*: Define o reflexo como um elemento de adaptação constante do organismo em relação ao meio que o circunda: adaptação esta que permite a este organismo um estado de equilíbrio; (p. 18).

- Reflexos são todos os atos do organismo que surgem em resposta a estímulos dos receptores e que se realizam com participação do sistema central, incluindo no estado normal sua seção superior: córtex cerebral.

- [...] todos os fenômenos psíquicos, por complexos que sejam, têm por base material o sistema de conexões temporárias do córtex cerebral.

A formação e o funcionamento destas conexões temporárias permitem que as funções psíquicas possam influir sobre a atividade humana, regular, dirigir os atos do homem e influir sobre a forma como ele reflete a realidade objetiva.

## II – DEDUÇÕES A RESPEITO DA CONCEITUAÇÃO

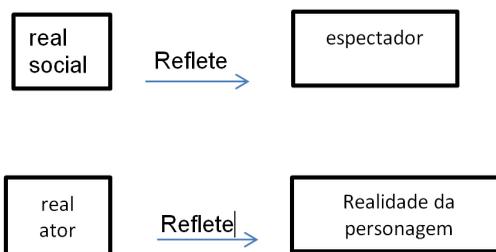
O espelho e sua ação, o reflexo, só são possíveis em relação a um outro, algo que se possa retratar, representar, reagir ou comunicar; para o teatro, especialmente para o ator, este algo pode ser o real-abrangendo a vida do ator, o momento histórico, a circunstância real da apresentação (incluindo aqui o público) – ou o próprio ficcional – neste caso temos a arte refletindo o estilo, a criação (resultante do próprio momento ficcional), composição consciente de um papel (resultante do trabalho de laboratório e preparação para a peça). De qualquer maneira, seja qual for a origem do reflexo, o fato é que a representação do ator no espaço cênico se utiliza dos elementos reais e ficcionais, e a maneira como ele os trabalha será, doravante, nossa preocupação. Vejamos, então, como os processos se desencadeiam.

## III – O ESPELHO REAL

A razão da existência do teatro é exatamente sua comunicação com o espectador (Cf. KUSNET, 1987); a afirmação interior nos remete a uma segunda proposição: se o receptor, o decodificador do código e o intérprete da mensagem, pertencem ao universo real, logo o que for passado a ele terá que necessariamente se revestir de elementos reais para que haja de fato a comunicação; e deduz-se, então, que o ator deverá buscar e selecionar estes elementos em algum lugar e tempo da realidade humana.

Em O método da ação física, Stanislavski sugere ao ator que, antes mesmo de estabelecer e criar as diferenças e oposições que existem entre ele e a personagem, identifique o que há de semelhante os dois; numa etapa posterior, no trabalho de laboratório, a observação dos tipos semelhantes e a pesquisa histórica deverão trazer informações complementares. A observação do ator em relação a tipos parecidos obedece a uma análise signica do que é, por exemplo, mais significativo num catador de papel ou num empresário; tais signos extra-

ídos são incorporados na personagem e identificados pelo receptor. Vejamos como se dá o espelho nesta integração de reais para outro real-o espectador:



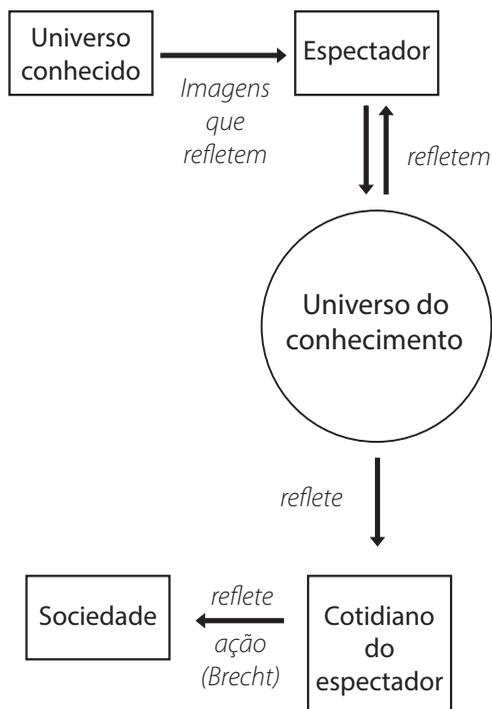
No entanto, há ainda outros elementos do universo real que podem interferir na condução da personagem; estes elementos ora são esperados, ora são imprevisíveis; um bom ator deverá assimilá-los de forma criativa e coerente. O espaço cênico é composto pela cenografia, iluminação e sonoplastia; em uma primeira apresentação, por exemplo, os atores terão que se adaptar às condições do palco, da luz e som (inclusive a acústica); esta dificuldade se dá principalmente se o grupo viaja e apresenta o trabalho em lugares diferentes: para este tipo de ocorrência o ator já esta preparado, porém a mudança acarretará uma maior atenção e por conseguinte aguçará os reflexos.

O acaso pode partir de um erro do operador de luz, de um adereço que cai, ou ainda de uma reação inesperada do público; aliás este é sempre uma incógnita para o ator. Um ator criativo saberá contornar a situação em poucos segundos; basta que no momento do ocorrido o círculo de atenção esteja presente na mente do ator. Observe como acontece:



Sabemos que no momento da apresentação há a consciência histriônica, que consiste numa dualidade entre ator e personagem. Ao mesmo tempo que ele encarna a personagem, o ator está atento aos aspectos técnicos, como a marcação de palco, luz, etc.. este comportamento do ator é chamado de círculo da atenção.

Até o momento decodificamos uma série de reflexos, cujo ponto terminal é o receptor; a comunicação realmente se destina a ele, contudo a reprodução de imagens não se interrompe, vai além. Das imagens captadas pelo espectador muitas se refletirão em sua mente, fazendo com que ele conscientemente (o subconsciente será tratado posteriormente) as relacione com o universo de conhecimento que possui; seja de modo a identificar ou ainda de racionalizá-las, chegando a algumas conclusões. A recepção depende outrossim dos objetivos que a peça procura alcançar; para um teatro Brechtiano, a decodificação das ideias é de suma importância e assume um caráter prático e político: o ator se utiliza do distanciamento para uma maior clareza na recepção. Veja a ilustração abaixo:



#### IV – O ESPELHO DO SUBCONSCIENTE

O consciente ordena os fenômenos do mundo exterior e não há uma linha demarcatória entre a experiência consciente e subconsciente. Na elaboração consciente de um papel, num determinado momento, o ator atinge a região do subconsciente, dando um novo significado ao trabalho. O modo pelo qual o subconsciente o atinge está diretamente ligado ao fator emocional.

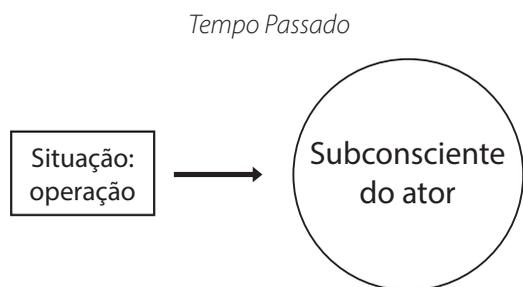
O subconsciente age na emoção e não na razão do ator, segundo o professor, dramaturgo e ator Eugênio Kusnet: sua ação no momento cênico varia, pode haver uma certa durabilidade, como pode desaparecer rapidamente. Parte destas emoções é originária de lembranças emocionais de laboratórios; Stanislavski denominou este fenômeno Memória Emotiva.

A memória emotiva refletida no ator, no instante da interpretação, dá maior veracidade à cena. Sua utilização ajuda na elaboração do perfil psicológico da personagem e serve para tornar uma situação ficcional mais verossímil. Este recurso, quando obtido durante os ensaios, acaba sendo reproduzido nos espetáculos, pois é introduzido no que poderíamos chamar de subconsciente da personagem (uma espécie de memória emocional da personagem que o ator armazena em sua memória). Citemos um exemplo hipotético: tive que fazer uma cena de hospital, uma operação; como era o operado, durante os ensaios, a cena ativou minhas lembranças da última operação; e num belo dia, a emoção da operação passada brotou numa fração de segundos; eu as coloquei na memória e na repetição constante da cena, a emoção passou a pertencer à personagem.

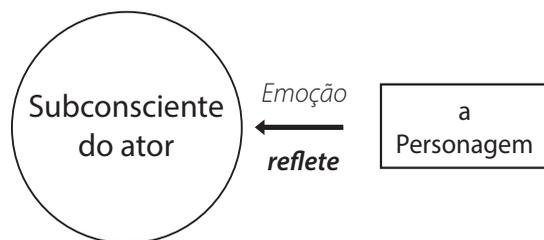
Este brotar quase espontâneo da memória emotiva não é o único caminho para dar vazão ao subconsciente; em Preparação do ator; o teórico russo Constantin Stanislavski nos ensina um método consciente para se chegar ao subconsciente. O processo requer, em primeiro lugar, uma contração corporal, eliminando todas as tensões, sejam físicas como psicológicas;

num segundo momento, o ator terá que efetuar um mergulho interior no universo ficcional; este último procedimento possibilitará a criação de imagens e fatos relativos à personagem e à cena; faz-se, por conseguinte, o despertar da criatividade do subconsciente.

## A – MEMÓRIA EMOTIVA

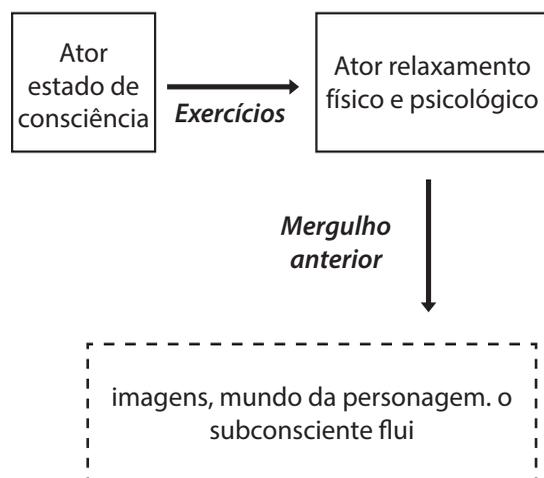


A emoção permanece no tempo



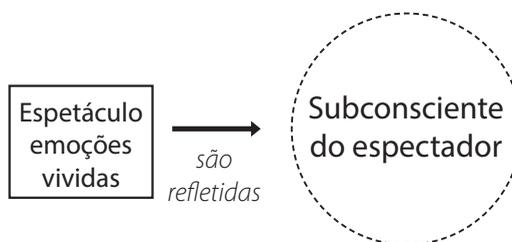
Tempo Presente (ação dramática)

## B- MÉTODO CONSCIENTE

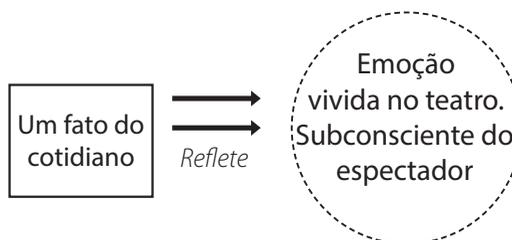


A memória emotiva não é um privilégio do ator; o espectador ao receber e captar as emoções vividas no palco, pode reter parte destas emoções no subconsciente e colocá-las à tona num período posterior de sua vida, em um momento do cotidiano, em que as circunstâncias reais lembrem, de alguma maneira, a emoção vivida nos palcos.

tempo passado (ação dramática)



tempo presente (posterior ao espetáculo)



## V – O ESPELHO FICCIONAL

O público capta o que lhe é comunicado através de meios físicos e mentais: denominam-se meios físicos o gesto, a palavra, a atitude corporal e a mímica: o pensamento e a emoção estão na esfera do mental. O efeito que a vida interior de uma personagem produz no espectador foi conceituado por Stanislavski como *irradiação*. A irradiação só é possível quando o ator consegue fazer o que chamamos de *ação instaladora*, que segue o seguinte esquema:

Situação: sou ator do teatro tal, estou fazendo o tal papel etc.;

Necessidade: conseguir o melhor resultado possível com o meu trabalho;

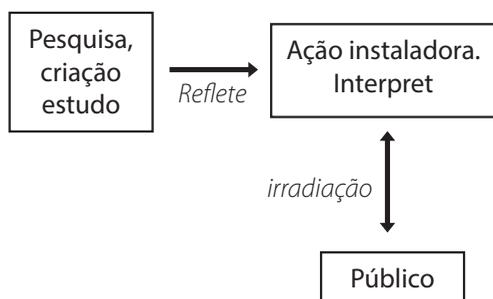
Estabelecer a situação da personagem;

Fixar as necessidades da personagem;

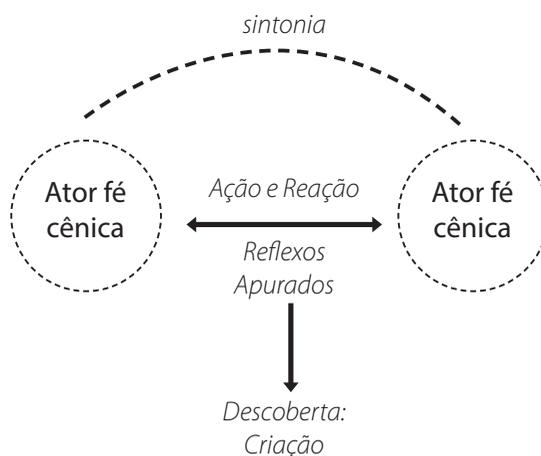
Tomar atitude ativa, isto é, agir no lugar da personagem como se fosse real (a atitude deverá se valer da nitidez das visualizações e da atividade motora para culminar na atividade integral-ação psicofísica-deste modo estará feita a instalação e a ação cênica se concretizará).

O esquema descrito é sintético e não pode abranger, evidentemente, todo o trabalho de composição de personagem; por esta razão escolhi um exemplo típico em que o trabalho de criação reflete no instante dramático. O exemplo foi retirado do livro *Ator Método*, de Eugênio Kusnet. O ator russo I. M. Smoktunovski em conversa mantida com Kusnet nos revelou o inconsciente da personagem. No processo de construção de um papel, o ator se vê obrigado a pesquisar e a elaborar o seu passado; este passado absorvido racionalmente repercute durante a cena provocando um estado de alma, uma imagem, e um comportamento físico. Smoktunovski, certa vez, interpretou Tchaikovski; a personagem estava de costas regendo a orquestra e o público detectou uma impressão de morte; morte esta que deveria ocorrer oito dias depois. A explicação do ator em relação à reação do público foi muito simples: *Foi um resultado natural da síntese da vida e da morte; Tchaikovski adorava a vida, mas sabia que ele estava muito doente*. Kusnet lhe indagou se a personagem estava pensando na morte; a que o ator respondeu: *Não, ele estava pensando na vida*.

A irradiação passada por Smoktunovski é algo muito difícil de ocorrer, porquanto é necessário uma compreensão profunda dos conflitos vividos pela personagem aliada a uma instalação perfeita; a criação, pois, brotou do trabalho de criação anterior executada pelo ator. Observe o esquema abaixo:



Outros fatores também estimulam a criação no espaço cênico; um deles tem sua origem no coletivo; quando os atores estão em sintonia perfeita é comum os mesmos fazerem determinadas descobertas; em outras palavras, quando a ação, e reação (na esfera física e psicológica) e a fé cênica dos atores se encontram num mesmo estágio, a cena ganha um algo / mais que possibilita novos achados cênicos.



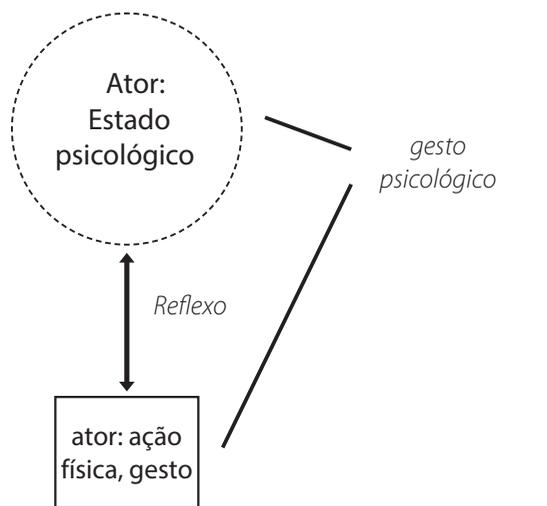
## VI – O ESPELHO NA TÉCNICA DE INTERPRETAÇÃO

No processo de interpretação do ator há uma série de movimentos físicos-gestos-que retratam, refletem estados psíquicos. Esta técnica ora é elaborada conscientemente pelo ator, ora surge espontaneamente num ato de criação dramática.

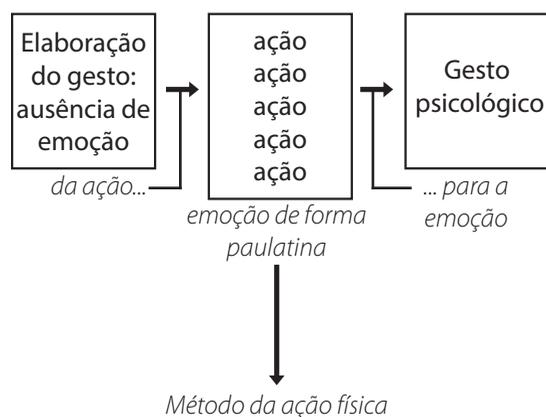
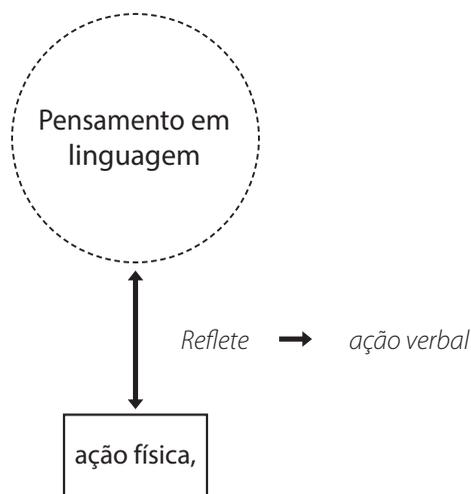
A teoria da interpretação denominou como gesto psicológico a ação física que traduz um específico estado psicológico: um soco na mesa, por exemplo, pode refletir uma irritação da personagem.

A plateia capta a ação concomitante com a irradiação emocional; numa interpretação menos interiorizada – uma personagem farsesca, por exemplo-o gesto assume a condição de signo que informa mais a comicidade da ação e da cena do que propriamente o estado de alma; numa interpretação surrealista o gesto pode ser signo de outra coisa que não o psicológico: uma pedra, uma cruz etc..

No início de sua obra Stanislavski sugeria que o ator só poderia interpretar de fato quando obtivesse a emoção; esta, por assim dizer, deveria ocorrer para que a ação fosse a ela; no final de sua obra o professor russo teorizou o método da ação física, que consistia na obtenção da emoção por meio da repetição de um gesto ou ação. Este último estudo possibilitou ao ator uma criação mais racional do gesto sem se preocupar com o aparecimento da emoção-esta viria com a repetição e o tempo. Sintetizamos, portanto, o que foi abordado:



Outra conduta cênica utilizada pelos atores é a chamada *ação verbal*. Neste caso, a ação reflete uma expressão linguística que seria dita pela personagem; exemplifiquemos: a personagem está no salão conversando com uma pessoa conhecida; esta, num determinado momento, se desloca rumo ao banheiro; mas nossa personagem, observando que há uma figura mal encarada na porta, com um movimento dos olhos, a retém. O movimento significa, na realidade, um não vá, há perigo. Deste modo a ação reflete um pensamento verbal:



Creio que estes exemplos sejam suficientes para demonstrar como um gesto pode refletir um pensamento (ou estado emocional), ou ainda o seu contrário; poderíamos analisar inúmeras outras técnicas citadas em livros de interpretação, mas acredito que acabariamos sendo por demais prolixos.

## VII - CONCLUSÃO

Seja como elemento de adaptação, como resposta a estímulos, ou adquirindo o significado de imagem, representação, reprodução, revelação etc., a análise do espelho facilita ao espectador (ao teórico, ao aluno) a decodificação dos signos e

a aprendizagem das artes de um modo geral. Este trabalho, apesar de ter uma temática específica, pretendeu ser o mais genérico possível a fim de que o leitor pudesse associar as análises com seu objeto de estudo preferido.

## REFERÊNCIAS

- KUSNET, Eugênio. **Ator e método**. S. Paulo: Minc INACEN, 1987.

- STANISLAVSKI, Constanti. **A construção da personagem**. S. Paulo: Civilização Brasileira, 1986.

- ----- . **A preparação do ator**. S. Paulo: Civilização Brasileira, 1976.

