Orientação profissional para o teatro. Quais os critérios? *

ATHAYDE RIBEIRO DA SILVA **

A Associação Internacional de Psicologia Aplicada completa 50 anos e em nenhum campo de orientação profissional há maior incerteza do que no aconselhamento para a arte dramática.

Jovens de ambos os sexos em número cada vez maior procuram a carreira teatral e consultam os psicólogos se podem abraçar a profissão. As escolas de teatro debatem-se com o volume de pretendentes, pedem auxílio à psicologia aplicada, mas esta vacila em estabelecer critérios seguros.

Curioso que a psicologia, enquanto orientação profissional, seja cautelosa em relação a uma atividade em que é tão fácil verificar-se a excelência de atuação, de capacidade. Precisamos, às vezes, observar durante cinco anos um médico ou engenheiro para sabermos se é compe-

* Trabalho apresentado no XVII Congresso Internacional de Psicologia Aplicada (Liège, 1971).

** Psicólogo do ISOP.

tente ou não. Todavia, numa noite, podemos ajuizar se um ator ou atriz tem, ou não, a chama sagrada.

Talvez seja a arte de representar a única não contestada em nossos dias. A literatura, mormente o romance, está em crise; a poesia idem. A dramaturgia mais do que nunca debate-se na procura de nova expressão. Igualmente a direção em teatro busca novos rumos, abalada que foi pelas idéias de Artaud. A pintura e a escultura são as mais atingidas pela crise, pois cada indivíduo, cada facção, cada grupo social tem a sua. A arquitetura não tem padrões certos. Mas, a arte de representar ocidental, embora mutável, no suceder do tempo, não está sob o fogo da onda contestatória.

As idéias de Stanislavski, um diretor-psicólogo que se antecipou ao tempo, estão vivas, e os norte-americanos endeusaram a sua técnica que chamam não apenas de um dos métodos, mas O Método. As teses proféticas de Gordon Craig, formuladas há mais de 60 anos, não necessitam purificação. Copeau continua sendo cultivado por seus epígonos. Bom intérprete hoje é o mesmo que foi teoricamente esboçado há 50 anos atrás. Brecht revolucionou a dramaturgia, mas suas idéias sobre a técnica de "distanciamento" não prosperaram. Grotowski, gênio atual do teatro, foi aluno de Stanislavski e seus ricos ensinamentos, férteis e originais, dão mais vigor e técnica àquilo que aprendeu com seu mestre.

Apesar de tudo isto, os psicólogos encontram dificuldade em estabelecer meios específicos para segura orientação profissional para os jovens que sonham com o teatro.

Por que?

Em primeiro lugar, porque a criatividade, a gestação do fenômeno estético, este dom divino do homem, ainda não está, em sua totalidade, desvendado pela psicologia, e provavelmente jamais o será. Em segundo lugar, porque a aptidão fundamental do ator, a expressão corporal, mímica, etc. não são verificáveis pelas provas psicológicas. Em terceiro lugar, porque a arte de representar é a única forma artística em que o ser humano é, ao mesmo tempo, o sujeito e o objeto estético.

Problema metodológico dos mais importantes é o da dinâmica da estética de representar. A técnica muda no tempo e no espaço, embora as razões psicológicas do ator sejam sempre as mesmas. O teatro grego exigia e exige uma arte de representar estática, retórica, aristocrática, de grandes recursos vocálicos. O teatro romano, com sua irradiação maior em Plauto já pedia estilo completamente diferente: movimento, expressão corporal, o estilo popular. Esses dois pólos — o grego e o romano — norteiam até hoje a arte de representar. Há atores clássicos e atores populares.

Nos dias de hoje, podemos falar em escolas ou estilo de representar nacionais. A escola francesa, com raízes em Corneille e Racine, predomina na arte de dizer bem, de valorizar a expressão verbal. A escola italiana continua fiel às raízes plautinas e sobretudo à Commedia dell'Arte: capacidade de expressão corporal muito grande, subordinação da palavra à mímica. Poucos povos têm tantos atores natos como os italianos. Não é

sem razão que o diretor de cinema francês René Clair dizia que o neo-realismo não podia existir em outro país que não a Itália. A escola alemã, russa, polonesa, tcheca são muito parecidas: de extraordinária perfeição, mas pesadas, de ritmo lento e arrastado. A escola inglesa, talvez a mais perfeita, com uma riqueza de inflexões vocálicas ainda não encontrada em outro país. A americana, muito diferente de sua congênere de língua, é a de simplicidade, sem artifícios, muito influenciada pelo método de Stanislavski.

O Brasil entrosa-se com o estilo italiano, sendo predominantemente uma técnica que muito valoriza a expressão corporal.

Quais são as aptidões do ator?

Ela não está ligada nem à idade, nem ao sexo, nem à raça. Todos os povos têm tido grandes intérpretes: crianças, mulheres, homens.

Podemos dizer que há dois requisitos *fundamentais* e vários *gerais* para a arte de representar.

Os *gerais* são: imaginação, emotividade, controle emocional, hipersensibilidade, empatia vocal, capacidade de detalhes, memória emocional, agressividade, introversão e extroversão dilatadas (isto é: capacidade de criar formas estéticas que expressem verdades externas e internas).

As duas dimensões *fundamentais* são motivação e, *sobretudo,* expressão corporal, pois, numa palavra, o talento do intérprete começa nos músculos. É neles que está a fonte principal de sua linguagem e comunicação. Nisso o ator aproxima-se dos animais e é, por isso, que nos deleitamos com um espetáculo, mesmo ignorando a língua materna do intérprete.

Por expressão corporal estamos falando em postura, mímica facial, despersonalização, expressividade em geral, ou seja, disposição histeróide, capacidade de converter emoções em movimento corpóreo. O indivíduo fala, exprime-se, sem usar palavras; apenas o corpo, os músculos.

A motivação específica para o teatro pode estar ligada ao desejo de imitação, à necessidade de satisfação narcisística, à carência de afeto, a impulsos catárticos para aliviar sentimentos de culpa, ao desejo de afirmação social, à supercompensação por sentimentos de inferioridade, etc.

Dr. Philip Weissman (1), psicanalista americano, parece ter feito uma descoberta de imenso valor para explicar as necessidades profundas da arte de representar.

Diz ele: "A arte de representar atrai aqueles que têm excessivas necessidades interiores de urgentes e insaciáveis recompensas (*gratifications*) de exibirem a si mesmos. As investigações psicanalíticas revelam que se trata de indivíduos que não desenvolveram senso normal de identidade e de imagem corpórea durante as primeiras fases infantis de amadurecimento. Tal é a semente e a fiança do ator.

O papel que representa dá-lhe repetidas oportunidades de conseguir temporariamente uma auto-imagem. Durante os ensaios e as representações,

ele fica seguro e obtém a oportunidade cotidiana de criar e recriar aqueles papéis."

Aqui vem a propósito a frase lapidar de Otto Rank de que o narcisismo do ator está ligado a sua constante, quase obsessiva necessidade de revelação. Como alguém que precisa, através de uma reencarnação, dizer a si mesmo: "Eu existo". Saber que um público, numa maneira paternal e maternal, aplaude esta criação é a prova inequívoca de que a carcaça corpórea foi preenchida e a identificação pessoal foi alcançada. Daí essa síntese de Weissman (1): "O ator é repetitivamente compelido a realizar, a desempenhar outra identidade que produz temporária redução de sua ansiedade."

O depoimento da famosa estrela do teatro e cinema americano Ethel Waters (2) elucida a tese de Weissman: "Nunca fui criança. Nunca fui acariciada, afagada, ou estimada, ou compreendida por minha família. Nunca me senti integrada, participante de qualquer coisa. Sempre fui alguém de fora. Nasci de pais não casados, mas isto nada tem a ver com tudo isto. Para pessoas como eu tais coisas nada significam. Ninguém me criou. Apenas cresci e perambulava solta, como uma menina selvagem."

Comenta Norman Kiell (2): "Com uma infância tão despersonalizada e carente de afeto como a sua, não pode haver surpresa de que, quando a adolescente Ethel Waters trabalhava como camareira num hotel em Filadélfia, ela passasse grande parte do seu tempo em pé defronte de um grande espelho, sonhando acordada, em ser adorada por multidões, em suas magníficas atuações no palco."

Outros reforços a essa teoria: eis o extrato da carta que o Diretor Gaston Baty (3) escreveu a uma jovem, amiga da família, que lhe pediu conselho sobre se devia ingressar no teatro ("Além do exibicionismo... e da cultura"...) "É contudo um terceiro motivo que a solicita, o mais autêntico e o maior de todos. Você sente-se demasiado *fora do invólucro* da sua pele e tem necessidade de a preencher com personagens imaginários."

E Louis Jouvet (3), que, com Gaston Baty, formou o famoso Cartel, de tanto significado no teatro francês do século XX diz: "Uma pessoa faz teatro porque tem a impressão de nunca ter sido e nunca ter podido ser ela mesma e que, finalmente, vai conseguir isto. Há muitas vocações entre este *descontentamento de si mesma* e essa vontade orgulhosa de ser ela mesma."

Outra vez o Dr. Philip Weissman (1), para a síntese geral: "A arte de representar envolve dois componentes psicológicos: a capacidade de transformar a si mesmo em personagem criado e a habilidade de exibir esta transformação... Não obstante o ator ser medido por sua habilidade em transformar a si mesmo 'física e espiritualmente' há forte indicação de que sua defeituosa imagem corpórea torna tal artística autotransformação mais possível e necessária."

Desta forma, as aptidões para representar estão ligadas muito mais a fatores de personalidade do que aos de inteligência, embora esta seja obviamente necessária em todos os ramos de criatividade artística.

Como detetar toda essa constelação de fatores nos jovens que indagam se podem seguir o caminho do teatro?

Penso que a psicologia tem no teste de Rorschach o melhor instrumento para avaliar os fatores gerais aqui enumerados, embora outros testes de personalidade possam ser usados. Já a avaliação dos fatores específicos — motivação e expressão corporal — exige a colaboração de outros profissionais.

Pensamos que o aconselhamento para o palco só pode ser feito em equipe, mediante o seguinte critério:

a) o psicólogo verificará os aspectos de personalidade, pelo teste de Rorschach e outros testes que julgar necessários;

b) três pessoas, no mínimo, um diretor, um ator e um psicólogo avaliariam a motivação, pela entrevista coletiva;

c) um ou mais diretores submeteriam o pretendente a uma cena de improvisação, muda, para medir a expressão corporal.

Nossas conclusões sobre as aptidões do intérprete, formuladas linhas atrás, resultam não só de nossa experiência pessoal no palco, como de observações e, sobretudo, foram completadas pela pesquisa com o teste de Rorschach.

Os dados colhidos por intermédio da investigação com essa técnica projetiva podem ser assim sumariados:

a) *Tipo de percepção* — *G*, tendendo para alto nos atores e tendendo para baixo nas atrizes; *D*, tendendo para baixo nos dois grupos de artistas, e *Dd*, alto na massa de examinados.

Eis os dados:

	N.º de *R*	Tipo de percepção	Média %	Observação
Atores	435	141 *G* 164 *D* 130 *Dd*	32,41 37,70 29,89	86 *R* entre *Gs*, *Ds* e *Dds*
Atrizes	586	150 *G* 249 *D* 187 *Dd*	25,60 42,49 31,91	65 *R* entre *Ds* *Dds* e poucos *Gs*

b) *Tipo de vivência* — Os intérpretes de ambos os sexos são ambiguais dilatados, tanto na fórmula de Rorschach como na secundária de Klopfer.

Os atores acusam leve predomínio na introversão; as atrizes registram leve aumento da extratensão.

Eis os dados:

	M	Somatório de *C*	Média *per capita*	
			M	*C* (Som.)
Atores	92	41,5	15,3	6,9
Atrizes	76	91,5	12,6	15,2

c) Levantamento de outras determinantes significativas para a compreensão da personalidade do intérprete.

Especificação	NÚMERO					Média *per capita*				
	m	*FM*	*CF*	*Fc*	*FK*	*m*	*FM*	*CF*	*Fc*	*FK*
Atores	30	40	54	49	22	5,0	6,7	9,0	8,2	3.6
Atrizes	34	54	67	86	52	5,7	9,0	11,0	14,3	8,6

d) *Conteúdo* — Interesses predominantes nas duas classes de artistas pesquisados por coisas objetivas e humanas. Foi pequena a referência a assuntos de teatro; aliás, nos aspectos de conteúdo, os de arte em geral suplantaram os de teatro, especificamente.

Referências bibliográficas

1. WEISSMAN, Philip. *Creativity in the theatre.* New York, London, Basic Books, inc. 1965.
2. In: KIELL, Norman. *The universal experience of adolescence.* New York, International Universities Press, inc. 1964.
3. In: *O teatro e sua estética.* Notas de Redondo Júnior. Lisboa, Editora Arcadia, 1963.

lei do ensaio e do erro

muito cara para ser obedecida

Você não precisa perder tempo para atingir seus objetivos. A Conjuntura Econômica oferece mensalmente análises completas e objetivas do comportamento da economia nacional.
A situação de sua empresa fica clara. As surpresas são eliminadas, através de prospecções baseadas em dados fidedignos e análises seguras. Você fica sabendo qual o caminho a seguir, sem perder tempo e sem perder dinheiro. Leia Conjuntura Econômica e deixe os passatempos para os fins de semana.