

Os processos de formação da criança-ator

Tiago de Brito Cruvinel*

Resumo:

Este artigo sugere que a formação do ator deva ser pensada desde a infância. Trata-se de um estudo para aprofundar as questões que envolvem os processos de criação das cenas realizadas por crianças-atores em contextos universais. O objetivo é refletir sobre o que é singular na formação de uma criança e quais são os pontos de contato com a formação de um ator adulto. Utiliza-se como exemplo e estímulo visual o espetáculo *Les Éphémères* de Ariane Mnouchkine, do Théâtre du Soleil, e o curta-metragem *O Menino e o Mendigo*, filmado em Brasília-DF, linguagens completamente diferentes, mas que auxiliam a discussão sobre os processos que envolvem a formação artística das crianças no teatro profissional e no cinema.

Palavras-Chave:

Criança. Atuação. Formação. Preparação.

Abstract

This article suggests that the education of an actor should be thought since his childhood. It is a study to deepen the issues surrounding the processes of creation of scenes performed by children-actors in universal contexts. The aim is to reflect on what is unique in the education of a child and what points of contact are related to the education of an adult actor. It is used as an example and visual stimulus the spectacle *Les Éphémères* by Ariane Mnouchkine of Théâtre du Soleil, and the short film *O Menino e o Mendigo*, filmed in Brasília-DF. They are languages completely different but that help the discussion on processes which involve the children artistic training in the professional theater and cinema.

Key words:

Child. Acting. Education. Preparation.

* Mestrando em Artes pela Universidade de Brasília – UnB. Linha de pesquisa: Processos composicionais para a cena. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes. Orientador: Dr. Jorge das Graças Veloso. tiagocruvinel@yahoo.com.br

Introdução

Muito já se falou e se escreveu sobre a formação do ator adulto e ainda há muitas dúvidas sobre os processos que envolvem essa formação, contudo o problema fica ainda mais acentuado quando se trata da atuação das crianças no teatro profissional.

Grotowski, por exemplo, é categórico ao afirmar que

o ator começa a aprender esta profissão muito tarde, quando ele já está psiquicamente formado e, pior ainda, moldado moralmente e imediatamente começa a sofrer de tendências arrivistas, características de um grande número de alunos das escolas de teatro (2002, p. 50, tradução nossa).

Onde estão as escolas e os laboratórios de experimentações cênicas no Brasil que consigam suprir esta demanda? Por que o ator brasileiro começa a fazer teatro muito tarde? Por que não se tem o hábito de inserir as crianças na arte da atuação, desde a mais tenra idade, a exemplo de outras culturas, como o Nô (Japão), na qual as crianças aprendem, desde os 7 anos, as tradições transmitidas por pais e mestres?

Na maioria das vezes, observam-se crianças no chamado “teatro infantil” ou “teatro para crianças”, no entanto há de se questionar os gêneros infantis mercantilistas que se instauraram nos grandes centros urbanos e que não conseguem aproveitar o potencial criativo da criança. Para o professor Flávio Desgranges, da Universidade de São Paulo-USP, a baixa qualidade artística das produções teatrais destinadas às crianças está, em grande parte, fundada na própria necessidade de adequar a linguagem do espetáculo ao pretense “gosto da criança”, ou melhor, na necessidade de agradar aos adultos, [...] Tudo isso acaba por definir um padrão estético para o tido “teatro infantil”, levando os produtores a não se contraporem ao conceito de infância estabelecido, construindo espetáculos que não incomodem ou choquem, adequando seus trabalhos ao consenso estético em vigor, que determina o que é “bom para a criança” (2010, p. 84-85).

Por isso, decidi focar apenas no teatro profissional adulto com crianças, acreditando que esse teatro é possuidor de características que vão além de estéticas e conceitos mais elaborados, como o estudo mais aprofundado da escrita, da percepção, da expressão, dos sentidos e da crítica, mas também do respeito e do exercício pela criatividade presente nas obras teatrais. Vejo que não basta somente inserir as crianças no contexto teatral, é de suma importância contrapor as concepções de infância. Tudo isso para se (re)pensar que sujeito criança é esse, quando se fala na criança-ator inserida no teatro profissional adulto.

O aprofundamento sobre as concepções de infância na contemporaneidade é essencial para, a partir dele, iniciar um processo criativo em que não só as crianças de hoje possam se identificar como atores ou espectadores, condizendo com suas realidades, mas também os adultos possam enxergar no trabalho cênico o respeito e a valorização do potencial criativo da criança. As crianças podem ser vistas como seres humanos completos, dotado de todas as capacidades que um adulto possa ter.

Percebe-se que o treinamento – o laboratório – para crianças deva ser pensado como nova metodologia para o teatro, tanto pensando na preservação da arte de interpretar, quanto no aperfeiçoamento de atores. Esses atores, por terem experiências em teatro desde criança, exercitando o seu “músculo da imaginação”, estariam mais disponíveis e com um corpo sensível e estimulado. Para Grotowski,

a idade é tão importante na educação de um ator quanto ela é para um pianista ou um dançarino, ou seja, não se deve ter mais de 14, quando se inicia. Se fosse possível, eu gostaria de sugerir partir de uma idade ainda mais cedo, comum curso técnico de quatro anos concentrado em exercícios práticos (2002, p. 50, tradução nossa).

Criança-ator

Venho desenvolvendo a noção de criança-ator¹ baseado na ideia de que nem todas as crianças são atores.

Maurice Durozier, um dos atores mais antigos do Théâtre du Soleil, em uma entrevista

¹ Esta noção de criança-ator trata-se de uma versão revista e ampliada da comunicação apresentada no VII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2012, em Porto Alegre.

exclusiva, ao falar sobre o processo de criação do espetáculo *Les Éphémères*, disse que

Houve audições para as crianças. Ariane diz que todas as crianças não são necessariamente atores, mas isso não significa que não serão mais tarde. O inverso é verdade também, um menino ou uma menina, excelente ator não será obrigatoriamente quando for maior².

Ariane Mnouchkine, que já trabalhou com crianças tanto no cinema, em *Molière* (1978) quanto no teatro, nos espetáculos *La ville parjure* (1994), *Et soudain des nuits d'éveil* (1997), *Le dernier caravansérail* (2003) e *Les Éphémères* (2006), corrobora a noção que trago de criança-ator.

Esta noção refere-se às crianças que passaram por um processo de seleção e que foram escolhidas para um trabalho, seja no teatro profissional, seja no cinema. E, ainda, são aquelas que apresentam características e posturas de um ator. Mas o que seria isso? Em que medida uma criança torna-se uma criança-ator?

Vamos primeiro definir o que é ser ator. Fazer esta definição não é uma tarefa fácil. Para isso, utilizo o exemplo do mestre Peter Brook, que em 1963 dirigiu um filme somente com crianças, *O senhor das moscas*.

Peçam a um voluntário para caminhar de um lado para outro de um espaço. Qualquer pessoa consegue. Até um perfeito idiota é capaz de fazê-lo, só tem que andar. Não precisa fazer esforço, nem merece recompensa. Agora peçam-lhe para imaginar que está carregando nas mãos um jarro precioso e tem que caminhar com cuidado para não derramar uma só gota de seu conteúdo. Qualquer um também pode realizar este exercício de imaginação e locomover-se de um modo mais ou menos convincente. Mas, como nosso voluntário já fez um esforço maior, talvez mereça agradecimentos e até uns trocados como recompensa pela tentativa. Em seguida, peçam-lhe para imaginar que durante a caminhada o jarro escorrega de suas mãos e se espatifa no chão, derramando o conteúdo. Aí ele vai se complicar. Tentará interpretar a cena e seu corpo possuído pela pior espécie de atuação artificial, amadorística, tornando a expressão de seu rosto "teatral" - ou seja, horrivelmente falsa. Realizar esta ação aparentemente simples de modo que pareça tão natural como uma simples caminhada requer toda a competência de um artista altamente profissional (BROOK, 2008, p. 7-8).

Percebo, com este exemplo de Peter Brook, que um artista altamente profissional, um ator, diferencia-se de um voluntário, para não dizer amador, na medida em que o primeiro é capaz de ir além da imitação, de modo que não se possa distinguir se sua ação foi real ou "inventada". O ator portanto é aquele que cria uma vida paralela.

Já no que condiz à noção de criança-ator, existem algumas características que são importantes na seleção de uma criança e que justificam a noção apresentada. Essas características foram feitas a partir das crianças dos meus estudos e experimento: espetáculo *Les Éphémères* (2007), de Ariane Mnouchkine, *Inferno e Tragedia Endogonia* (2009) de Romeo Castellucci e os curtas-metragem *O Menino e o Mendigo* (2012), de Renata Diniz, e *O Pé de Bico* (2013), de Tiago Cruvinel.

É claro que uma criança pode ser genial, do ponto de vista da criatividade, nas suas brincadeiras cotidianas, mas diante de uma seleção, da câmera, ou de estímulos externos de um diretor, ou um preparador, elas podem não conseguir executar as atividades propostas de maneira satisfatória. Lembrando que o satisfatório é relativo, cada diretor ou preparador irá ver esse ponto de acordo com seus critérios e do tipo de trabalho que deseja executar.

A primeira característica é a imaginação: as crianças que não conseguem se colocar no lugar de um "outro", de um personagem, em qualquer tipo de brincadeira, terão muita dificuldade de se adequar a um processo criativo no teatro profissional e no cinema. Principalmente, aquelas que não conseguem ser dirigidas o tempo todo por meio dos jogos. Novamente, entra-se na questão de que não basta ser uma criança extremamente imaginativa se na hora da seleção ela não consegue seguir as indicações dos preparadores e dos diretores.

A segunda característica é disciplina e paciência: os trabalhos realizados, tanto no teatro profissional, quanto no cinema exigem muita repetição. Uma cena é feita sob diversos ângulos ou repetida muitas vezes. Segundo Fernanda Rocha, preparadora de elenco, "uma criança precisa ter a paciência, a disciplina e o comprometimento necessário para o bom andamento de

² Entrevista realizada no dia 2 de abril de 2012 por e-mail com Maurice Durozier, ator do Théâtre du Soleil, tradução nossa.

qualquer projeto. Esse tipo de característica pode ser vista no momento da seleção³.” (ROCHA, 2012)

A terceira característica é a criatividade: ela é entendida aqui como o momento em que a criança consegue atuar de maneira lúdica⁴. Eu diria ainda, que as crianças-atores são aquelas que conseguem entrar e sair do espaço potencial de Winnicott, de criar esta vida paralela, proposta por Brook, por meio da ludicidade.

As crianças-atores são aquelas que conseguem entrar e sair do espaço potencial de Winnicott, de criar esta vida paralela proposta por Brook.

Para Winnicott, o espaço intermediário ou espaço potencial, vai sendo construído na própria relação da mãe com a criança, contudo, ele trabalha exatamente a capacidade da criança de entrar e sair desse espaço. Ele percebe o brincar como um dos espaços potenciais, e essa possibilidade de a criança entrar e sair desse espaço, de distinguir fantasia de realidade. “A brincadeira, na verdade, não é uma questão de realidade psíquica interna, nem tampouco de realidade externa” (WINNICOTT, 1975, p. 134). Ou seja, são crianças-atores aquelas que conseguem entrar e sair desse espaço sem dificuldades. É exatamente isso que um ator adulto faz. Ele consegue entrar e sair de um espaço imaginário e se colocar em situação de jogador⁵.

Les Éphémères do Théâtre du Soleil de Ariane Mnouchkine

Desde 1964, o Théâtre du Soleil, companhia francesa, dirigida por Ariane Mnouchkine, firma-se como uma companhia que ultrapassa os próprios limites. Quando se estuda este grupo, percebe-se claramente que não se trata de uma companhia baseada no comodismo e em apenas uma forma, que um dia deu certo, ou de formas rígidas do fazer teatral. O Théâtre du Soleil é um teatro único e fascinante. Em Les Ephémères, Ariane Mnouchkine conta que o espetáculo fala,

[...] de instantes. Do presente que já não é presente no momento em que digo a palavra “presente”. Talvez da beleza dos seres, da dificuldade que temos em aprender essa beleza, e quando, às vezes, nos damos conta do quanto esse instante era belo, ele já passou. É um espetáculo feito dos instantes que nos fizemos (apud TACKELS, 2007, p. 37).

Ao todo são quase 30 episódios, “vidas minúsculas”, que nos são apresentados como grandes aparições, rompendo com a linearidade de tudo que se conhece; das ações e do tempo, que é ora completamente dilatado, ora representado em segundos. O espetáculo é tecido com um grande fio.

– Onde se passa?
 – Na França. Isso também é espantoso! Passa-se na França, na nossa casa, hoje, ainda que inegavelmente haja relatos, lembranças, visões do passado. E é um espetáculo vivido por gente de hoje.
 – Quem são os efêmeros?
 – Os seres humanos! Somos nós “os efêmeros”.
 (Diálogo entre público e Ariane Mnouchkine no Théâtre du Soleil, em 20 de outubro de 2006, a propósito de Les Ephémères).

No que tange especificamente ao espetáculo Les Éphémères, pouco se falou ou escreveu na vinda ao Brasil, sobre a atuação das crianças no espetáculo. Para suprir essa carência, foi necessária a entrevista com um dos atores da companhia, Maurice Durozier, aqui já citado, e as irmãs Alba Gaïa Kraghede Bellugi e Galatea Kraghede Bellugi, que aos 7 e 8 anos foram uma das crianças-atores do espetáculo.

Les Éphémères contava aproximadamente com mais de 15 crianças, sendo a maioria delas provenientes da escola Primária de Montreuil, nos arredores de Paris. “A professora deles

3 Entrevista realizada no dia 26 de outubro de 2012 com a preparadora Fernanda Rocha.

4 O termo atuar aqui tem o mesmo sentido e conotação utilizado por Matteo Bonfitto ao analisar os processos de atuação no Teatro de Peter Brook (2009), para ele, “esta palavra [atuar] foi aqui ressignificada, passando a funcionar como um verbo que envolve as conotações produzidas ao mesmo tempo pelo verbo inglês to play e pelo verbo francês jouer” (BONFITTO, 2009, p. XXI). Estas palavras que designam tanto jogar, brincar, como atuação no campo das artes cênicas.

5 Em outra ocasião, publiquei um estudo que tratou exatamente dos princípios que são comuns entre os jogos e as brincadeiras das crianças com a arte de interpretar. “Para que se possa pensar, em termos metodológicos, no ensino do teatro como formação artística, com o olhar na infância, utilizando princípios que auxiliariam o ator na construção da personagem” (CRUVINEL, 2011, p. 34).

os trouxe para visitar o teatro e foi assim, que nós nos conhecemos. O teatro nasce sempre de um encontro” (entrevista com Maurice Durozier). As crianças trabalhavam no mesmo molde dos atores adultos? Seriam dados os mesmos estímulos para um ator adulto e uma criança-ator? O que é singular nas improvisações realizadas por elas? Para responder a esta questão, Ariane Mnouchkine relata que

elas improvisaram assim como os adultos, mas em condições de tempos diferentes, afinal elas ainda estão na escola. Os ensaios eram às quartas-feiras [dia que as crianças não tem aula na França]. Mas, às vezes, se durante o trabalho sobre uma visão [algo parecido com o surgimento de uma ideia ou percepção] que necessita a presença de uma criança, é um adulto que a substitui. A criança improvisa logo em seguida as falas. É lógico que uma criança não trabalha como um adulto. Tem que lhe proporcionar materiais para a imaginação, os relatos as sensações. Ela não pode se transformar num macaco que imita os adultos. É mais difícil no teatro, que no cinema, onde eu sei o que tirar das crianças o que pretendo, pois é realizado uma vez só. Mas no caso preciso dos Éphémères foi fácil e feliz. As crianças se sentiam livres no palco. As imposições eram feitas apenas nas entradas e saídas, além de umas poucas indicações no interior da cena. No resto tinham uma grande liberdade (MNOUCKHINE apud CABET, 2007, p. 7, tradução nossa).

A base do processo criativo do Théâtre du Soleil é a improvisação. A partir dela, é que se começa a criar os personagens e as futuras cenas dos espetáculos. Quando Ariane relata que as crianças improvisam assim como os adultos, mas em tempos diferentes, podemos visualizar nesta atitude de não “segregação” das crianças dentro do processo algo muito parecido com o que o filósofo Merleau-Ponty chama atenção. Para o filósofo, não existe o “mundo das crianças” e o “mundo dos adultos” como se fossem coisas separadas e distintas. Ele enxerga que existe apenas um único mundo compartilhado, visto, é claro, de perspectivas diferentes pela criança e pelo adulto. “Não se deve congelar a ‘condição de infância’ numa mentalidade infantil, nem considerar a criança como um não-participante da vida humana” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 466). Merleau-Ponty recusa a utilização de um conceito de “mentalidade infantil”. Isto nos faz pensar e refletir que a postura de todos os envolvidos na construção de Les Éphémères tendia a essa ideia proposta pelo filósofo. A medida que as crianças eram tratadas de igual para igual, é possível ver que não havia naquele processo uma ideia de “mentalidade infantil” como se as crianças soubessem menos, ou fossem inferiores, amorfos ou indefesos, contudo, devemos sempre estar atento ao que Maurice Durozier relata. As crianças, segundo ele,

devem ser tratadas com a mesma exigência que os outros atores. Devemos igualmente, respeitar o seu tempo de descanso. Existem leis rigorosas na França e isso é muito bom. Uma criança não pode atuar duas noites seguidas, sua educação é a prioridade (entrevista com Maurice Durozier).

No que tange à preocupação em resguardar a integridade da criança – isso não há questionamento –, o abuso das horas trabalhadas e o ritmo acelerado de trabalho podem ser extremamente prejudiciais. As crianças precisam ter o tempo dividido entre lazer e deveres. E sua prioridade deve ser sempre a educação, conforme nos coloca Durozier. É exatamente neste ponto que uma criança-ator se diferencia do ator adulto. O seu tempo é outro. Tempo este que deve ser respeitado. Além do mais, o pensamento da criança é “polimorfo”.

Para Merleau-Ponty, o ponto de vista da criança pequena será sempre não-representacional, onírico (nas palavras do adulto) e polimorfo – e, portanto, bem diverso do nosso. Isso nos leva ao encontro de uma criança que se mostra plástica, maleável, imaginativa; que convive conosco, mas transita por outra lógica, outros modos de pensar, sentir e agir (MACHADO, 2010a, p. 119).

Isso sugere que a lógica do pensamento da criança não é a mesma do adulto. Ela não entende as coisas de forma regrada ou até mesmo literal. Na medida em que seu pensamento é polimorfo, a criança pode fazer diversas associações que buscam a própria lógica.

Quando Merleau-Ponty afirma que o modo de ser e estar da criança é “não representacional”, o que isso significa?

Isso significa que, para Merleau-Ponty, nas brincadeiras, a criança não representa (ela não “faz de conta”), ela vivência aquela experiência (não há “representação” do ponto de vista do “fingimento”). Todo grande observador já percebeu o quão verdadeira são as narrativas, as

cenar do cotidiano, os dramas e os conflitos gerados pelas crianças. Não seria essa uma boa dica a ser seguida por um ator adulto em formação?

O jogo, a brincadeira, algumas vezes foi considerado um pré-exercício da vida adulta. Essa concepção supõe, na criança, uma espécie de subordinação do jogo à vida real. Tal distinção é coisa de adulto. Para a criança, brincadeira é coisa séria (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 229).

É exatamente isso que se procura em uma criança-ator, que ela leve a brincadeira a sério. Isso não é supor que a brincadeira deva perder seu tom de imaginação e criatividade, ao se tornar séria. Pelo contrário, o “músculo da imaginação”, enfatizado tanto por Ariane Mnouchkine, quanto por Peter Brook, deve permanecer sempre ativo. Pronto para brincar.

Impressão das criança-atores em Les Éphémères

Alba Gaïa Kraghede Bellugi, nascida na França em 1995, atuou no Théâtre du Soleil dos 7 aos 13 anos de idade. Seu pai é italiano [ator há mais 25 anos na companhia] e a mãe é dinamarquesa. Seguindo uma linha de raciocínio fenomenológica, acredito que é muito importante ver o ponto de vista das “ex-crianças” que atuaram no espetáculo. E mais do que isso, resgatar a memória destes sujeitos de modo que este registro não se perca na história. Contudo, reconheço que esse resgate da memória de algo que já aconteceu deixa de ser o ponto de vista da criança, passando a ser do ponto de vista do adolescente que foi uma criança-ator no espetáculo. Ainda assim, percebo que, até mesmo, essa memória “quase adulta” ajuda, na medida em que poderemos analisar as impressões que ficaram. O que foi reverberado e o que mais marcou no processo. Visto dessa maneira, transcrevo a parte da entrevista com Alba Bellugi, para observar o modo como as cenas, os personagens, os conflitos e a direção se colocavam perante o fazer artístico das crianças.

O espetáculo foi construído sob a base de improvisações, sendo assim, as cenas não eram definidas e as coisas mudavam muito durante os ensaios. Ariane modificava ou suprimia cenas e cada um podia tentar acrescentar alguma coisa. [...] Não construímos o(s) personagem(s) sozinhos, é por isso que, inicialmente, discutimos muito a respeito com os outros atores e com Ariane. [...] O fato de discutir com os outros atores e com Ariane ajuda muito para a construção do personagem. As cenas dos espetáculos são, por vezes, tiradas de histórias pessoais, ou de fatos diversos. Em seguida, encontramos as pessoas que chegam, lemos artigos, há um verdadeiro trabalho de documentação. [...] no começo, durante a construção do espetáculo, ensaiávamos cena por cena e, ou a Ariane cortava no meio da cena para modificar as coisas, ou ela esperava até o fim da cena para dizer o que pensava a respeito. [...] Mas, em especial, eu percebi que eu tive, muito cedo, consciência de certas coisas (graças, também, ao espetáculo “le dernier caravanserail”), isso me trouxe uma real maturidade pela minha idade (eu acho). [...] Eu me comovi muito com a história da Gael, a série de cenas sobre a história dela foi muito modificada durante os ensaios. [...] Eu não me lembro mais se fui eu ou uma outra menina que fez a improvisação pela primeira vez, mas eu sei que era uma das únicas cenas que eu tinha realmente necessidade, antes de entrar em cena, de tomar um tempo para recontextualizar, falar com Astrid (a atriz que fazia a mãe). Ela tinha no seu camarim um conjunto de textos sobre mulheres agredidas e nós líamos juntos⁶.

Como já dito, todos os espetáculos são construídos sob a base das improvisações. O que nos chama atenção nesse processo é que os personagens das crianças-atores não eram construídos sozinhos, sendo todas as questões discutidas com todos os atores e a direção envolvida. As crianças no espetáculo eram utilizadas tanto para contar uma história de um personagem, mostrando as fases da vida (criança, adolescente e adulto), quanto para contar alguns flashbacks, momentos que já passaram e que justificam as escolhas daquele personagem adulto. Esta maturidade colocada por Alba Bellugi pode ser muito bem exemplificada, quando ela relata a necessidade de recontextualizar determinada cena. Este tipo de atitude em uma criança-ator mostra não somente o comprometimento com o trabalho, mas a compreensão do papel do ator. Na medida em que ela sente a necessidade de buscar formas, caminhos, quase metodológicos, para acessar determinado personagem, percebo que existe a consciência do lugar e o espaço ocupado por ela como sujeito. E também como criança-ator que entrará em cena.

Já a atriz Galatea Kraghede Bellugi, nascida em 1997, segue ainda no Théâtre du Soleil, 6 Entrevista realizada no dia 8 de agosto de 2012 por e-mail com Alba Gaïa Kraghede Bellugi, que atuou quando criança no espetáculo Les Éphémères, do Théâtre du Soleil, tradução nossa.

diferentemente de sua irmã Alba Bellugi. Destaco dois pontos extremamente interessantes na entrevista realizada com Galatea Bellugi.

O primeiro deles diz respeito à seguinte fala,

Há uma cena que nunca foi realizada, mas que foi planejada: uma com Aline que fazia uma falsa Morgane. Eu não sei ao certo porque ela me marcou tanto, porque ela jamais foi encenada. Eu não poderia dizer que havia uma cena que eu preferisse atuar. Durante a distribuição (Isto é, quando Ariane nos dizia, no mesmo dia da apresentação, qual personagem nós iríamos fazer), eu ficava tão feliz de fazer Aline ou Gaël ou qualquer outro papel⁷.

O que chama atenção é o relato de que, no mesmo dia da apresentação, a diretora Ariane Mnouchkine escolhe qual o personagem determinada criança fará naquela apresentação. Este tipo de atitude é extremamente importante de ser destacada. Quando se analisa a atuação das crianças no teatro profissional adulto, percebo que muito pouco se discute sobre os processos pedagógicos que envolvem esse tipo de preparação e formação.

Quando Ariane decide no dia da apresentação escolher qual criança fará a personagem Aline ou Gaël, observo que existe nesse processo uma “pedagogia invisível”. Formas criadas pela diretora que buscam caminhos de trabalho com as crianças, visando à não mecanização, à surpresa – o presente, o aqui e o agora. E é justamente este o segundo ponto que destaco no relato da atriz Galatea Bellugi:

Há cenas muito difíceis de encontrar, que nós tivemos que repetir e repetir novamente, mas isso não era uma rotina, pois as cenas eram sempre melhoradas e diferentes. Em geral, nós não repetíamos muito a mesma cena para que não ela não se tornasse muito mecânica (entrevista com Galatea Bellugi).

Ou seja, os processos de trabalho tanto da criança-ator quanto dos atores adultos são muito parecidos e possuem muitos pontos de contato. A luta para não tornar as ações mecânicas, artificiais, “falsas” é uma luta de ambos.

Análise da Preparação de uma Criança-ator para o Curta Metragem O Menino e o Mendigo

MENDIGO:
Vou te dar um desafio. Três pessoas
vão pescar. Dois pais e dois
filhos. Como pode? (fragmento do roteiro O Menino e o Mendigo, de Renata
Diniz)

Mapeando os preparadores de elenco de Brasília que tivessem um trabalho específico com crianças, encontrei a atriz e preparadora Fernanda Rocha – dona da empresa “Menina dos olhos: atuação e preparação de elenco”, que há mais de 12 anos está no mercado de trabalho – uma grande aliada.

Na primeira entrevista com Fernanda Rocha, fui convidado para acompanhar o processo de preparação de uma criança-ator para um curta-metragem O Menino e o Mendigo, direção e roteiro de Renata Diniz.

A charada lançada pelo personagem Mendigo, ao Menino, no filme, é muito mais do que um simples desafio. No roteiro, o Mendigo pergunta se o Menino é bom de matemática e propõem um desafio, que adivinhe a charada. Ao longo do filme, vemos o Menino, com 7 ou 8 anos, tentando desvendar o mistério desse desafio. E, ao mesmo tempo, uma linda amizade começa a surgir entre um garoto de classe média, com um Mendigo que mora em uma parada de ônibus.

Transponho essa charada, ou melhor, as sensações e as inquietações dessa charada, para todo o processo em que ocorreu a preparação do curta-metragem. O Henrique⁸, a criança-ator do filme, passou a ser o grande desafio. É como se o sentimento de querer descobrir a resposta da charada, fosse equivalente à sensação de querer desvendar todas as respostas que envolvem a atuação das crianças no cinema, utilizando como estudo de caso o garoto Hen-

⁷ Entrevista realizada no dia 9 de maio de 2012 por e-mail com Galatea Kraghede Bellugi, que atuou quando criança no espetáculo *Les Éphémères*, do Théâtre du Soleil, tradução nossa.

⁸ Por questões éticas da pesquisa, utilizarei apenas o seu primeiro nome, ao me referir a essa criança-ator.

rique. É claro que isso, de certa forma, é impossível, visto que os estudos de caso não visam a generalizações, mas essa era a oportunidade de aprofundar as questões que instigam sobre as crianças em cena.

Os Ensaios

Como analisar os ensaios, que metodologia utilizar?

O método de abordagem que tenho utilizado, tanto para a análise de *Les Éphémères*, quanto para o curta-metragem, é a fenomenologia de Merleau-Ponty, focando nos cursos que o filósofo deu sobre a Psicologia e Pedagogia da criança na Universidade da Sorbonne, de 1949-1952. Merleau-Ponty tem alguns princípios que me ajudam a compreender a criança em cena.

Como ferramenta fenomenológica, também utilizo da construção de diários de bordo. “O Diário de Bordo é a compilação de todas as anotações que um encenador-criador faz durante a escritura, a montagem e a encenação do espetáculo sobre o qual, futuramente, sua dissertação ou tese vai tematizar e discutir” (MACHADO, 2002, p. 260).

Mais do que as anotações que um encenador-criador faz durante o processo de construção artística de algum tipo de espetáculo ou no ensaio de um filme, percebo que o diário de bordo serve principalmente como instrumento para o pesquisador que ali observa. Ainda mais, se esse pesquisador utiliza a fenomenologia como método de abordagem. Independentemente se a sua observação é participante ou não.

O mote do pensamento merleau-pontiano está em compreender a criança a partir dela mesma, não de teorias sobre ela. O importante aqui é estudar o ponto de vista da criança, não do pesquisador. Para isso, o diário de bordo torna-se uma grande ferramenta, justamente, porque com ele, o pesquisador passa a anotar tudo o que a criança produz em termos de opinião, ação, gesto ou de criação cênica.

Hoje o Henrique me perguntou o que eu tanto anotava. Respondi que eu estava ali para pesquisar tudo o que ele fazia. Antes mesmo da cara de surpresa e interrogação surgir em seu rosto, disse que minha pesquisa se tratava da atuação das crianças. E como ele era uma criança muito esperta e inteligente, estava ali para observá-lo. Neste momento, ele pegou no meu caderno e perguntou o que eu tinha escrito. Li ou melhor, ele passou a ler o que eu havia escrito. Mas como minha letra de médico não permitiu que ele lesse tudo, terminei algumas frases que ele não conseguia entender. Pois bem, o que isso se transformou? Ele passou a querer, todo dia, ver o que eu tinha escrito e, mais ainda, me corrigir ou acrescentar determinada informação que eu havia esquecido de escrever. Minha figura passou de invisível para visível, na medida em que o Henrique sabia e entendia o porquê da minha presença (Diário de bordo).

No segundo dia de gravação, o Henrique pediu o meu caderno emprestado para escrever o que a atriz Camila Guerra, a babá do filme, havia acabado de dizer. Este simples gesto me mostrou o quanto ele entendeu o que era o meu diário de bordo. Entendeu o que eu estava fazendo lá. Como um grande observador, que ele é, percebeu que a figura do pesquisador é estar presente e anotar todas as coisas interessantes que surgirem.

Já com relação à direção de atores, percebi uma característica da preparadora, Fernanda Rocha, que me chamou atenção. A forma como ela conduzia as cenas e as improvisações. Ela se dirige aos atores e fala em seus ouvidos aquilo que gostaria que eles fizessem ou prestassem mais atenção. A essa atitude, denominei “direção no ouvido”. Essa “direção no ouvido” que guiou todo o processo está muito relacionada ao que Marina Machado chama de atitude de “agachamento”, “modo de ir para perto do chão, onde a criança habita” (2010b, p. 13). Esta atitude nada mais é do que ouvir e acolher as crianças a partir do ponto de vista delas. Esta é uma noção reivindicada pelo Merleau-Ponty nos seus cursos da Sorbonne.

Percebo que falar diretamente para a criança-ator, em seu ouvido, sugerindo que pense ou reflita sobre o que está fazendo, ou ainda, chamando sua atenção para que “tente não rir”, ou que “é uma brincadeira séria”, é uma forma de não expor a todos os presentes os problemas com os quais aquela criança-ator está lidando. Quando o preparador fala em voz alta, pode inibir o processo criativo da criança, por ela achar que está sendo exposta demasiadamente. Travas podem surgir.

Uma característica muito forte do Henrique é que, durante toda a “direção no ouvido”, ele não se desconcentrava. Ele percebia aquela voz onipresente, reagia às indicações propostas

pela preparadora, mas não se desconcentrava, continuava na brincadeira, no espaço potencial.

É essa seriedade da brincadeira que aproxima essas crianças-atores do profissionalismo de um ator. Não que este profissionalismo deva estar vinculado à formação profissional daquela criança, mas, sim, na sua formação artística.

Não há como garantir que aquela criança irá seguir a carreira de ator. Por isso é mais importante pensar na sua formação artística. Porque será ela que lhe dará bons frutos no futuro. Essas crianças-atores passam a adquirir habilidades e desenvolvem sua criatividade que lhe ajudarão na sua formação como cidadão, como experiência de vida. Trabalhar o “músculo da imaginação”, a sensibilidade artística, na mais tenra idade é a chave para o desenvolvimento do ser humano.

Quando dizia que o Henrique era um profissional, estava seguindo essa linha de raciocínio. No momento em que ele consegue brincar, deixar ser conduzido pelo jogo, fazer aquilo que lhe é pedido, criar o espaço potencial, se concentrar, seguir as marcas, repetir, e tudo isso sem reclamar, acredito que estamos diante de uma criança-ator profissional. No sentido de levar a brincadeira a sério.

Um exemplo claro da seriedade do Henrique esteve no primeiro dia de gravação. Ele acorda às 6 horas da manhã e se prepara para ir gravar. Uma rotina que não lhe é estranha, afinal ele já fez o videoclipe da banda Fresno, alguns comerciais, mas no cinema era sua primeira experiência, contudo

lágrimas começam a escorrer dos olhos do Henrique. Começo a ficar assustado. A equipe de certa forma começa a ficar aflita. Será que ele está gripado? Será que é o sol? O que será que está acontecendo? Ele diz que é o sol. Não assume que está com algum problema. Não quer preocupar ninguém. A dinâmica do set começa a mudar. O Henrique espera na sombra, limpa as lágrimas com papel. Sou o guardador do papel. Mas o que me chamou atenção? Durante as gravações, lágrimas começam a cair e ele poderia muito bem parar a cena e dizer que o seu olho está irritado, que não daria para fazer as cenas. Ou que colocasse as mãos nos olhos. Mas não. Isso não ocorreu. Até o momento do “corta” ele permanece no “personagem”. Não se deixa levar pelas lágrimas que estão atrapalhando. Aliás, aquele olho irritado, o piscar constante, torna-se uma característica do personagem. Seria isso profissionalismo? Como uma criança de 7 anos consegue se concentrar de tal maneira que nem as lágrimas no seu rosto atrapalham a gravação da cena? (Diário de bordo).

A resposta está na seriedade da brincadeira. Quando a criança-ator percebe que existe uma equipe, uma produção, um contrato “moral” é assinado. Parece que ela entende, ou ao menos o Henrique entendeu, que deveria continuar o seu trabalho.

Considerações Finais

Meu objetivo neste artigo foi mostrar que a formação do ator deve ser pensada muito antes de ele se tornar adulto, de entrar em uma universidade, ou em curso técnico especializado. Acredito que o pensamento merleau-pontiano é um grande aliado aos estudiosos da criança, visto que, entre os filósofos da fenomenologia, ele foi o único que deixou uma contribuição sistematizada sobre o modo de ser e estar da criança.

Devemos utilizar como exemplo as companhias que conseguiram abarcar todo o potencial criativo das crianças, como o Théâtre du Soleil com o espetáculo Les Éphémères. Entender melhor estas “pedagogias invisíveis” que auxiliam as crianças nos processos de composição da cena certamente ajudariam um ator adulto.

Por outro lado, quando se fala em processos pedagógicos que envolvem a preparação de um filme, percebo, utilizando o curta-metragem, que as crianças são capazes de muito mais do que acreditamos, desde que elas entendam o que é preciso ser feito. A interação com os atores é de fundamental importância. Esse tipo de sintonia e de aproximação é a melhor forma de a criança-ator entrar em jogo, por meio da confiança.

Além disso, essa experiência confirma os pontos de contato entre o teatro e o cinema, no que tange à preparação de elenco. Na preparação das crianças-atores, jogos de Augusto Boal, de Viola Spolin, entre outros, são claramente identificados nos ensaios. Percebo, ainda, que estudar as “metodologias invisíveis” destes preparadores ajudará a entender melhor a singularidade das crianças em cena. Afinal, o cinema está à frente do teatro, ao

inserir crianças em diversos contextos, que não somente o infantilizante. O teatro caminha a passos largos neste quesito. Temos que aprender muito com o cinema sobre os processos pedagógicos de preparação das crianças-atores. Eis o nosso desafio, eis a nossa charada.

Isto porque acredito que existam, nos jogos e nas brincadeiras cotidianas das crianças, princípios que são comuns à arte de interpretar, como espontaneidade, imaginação, improvisação, entre outros. Podemos aprender muito mais com as crianças que “brincam”, que atuam no palco profissional.

Entendo ainda que estudar a atuação da criança é uma forma de aprofundar um tema muito pouco estudado nas artes cênicas, visto que este é um campo muito grande. As pesquisas com crianças se atém muito ao teatro infantil e ao teatro na escola, no entanto, cada vez mais, vemos crianças querendo atuar, procurando seu espaço, seja no teatro, seja no cinema, seja na televisão. Como trabalhar com essas crianças? Que tipo de formação artística podemos sugerir para elas? Iniciar essa discussão é uma forma de agregar conhecimento e auxiliar diretores, atores, professores e pedagogos que trabalham com crianças.

Finalizo este estudo com a sugestão dada por Maurice Durozier, para ele,

os atores aprendizes deveriam fazer estágios em creches ou em parques, observando, olhando realmente, tudo está lá. A violência, a luta pelo poder, os dramas de amor, a humilhação, mas também a alegria, a esperança, a coragem sem medida, a lealdade, o espírito do sacrifício, a compaixão [...]⁹.

Referências

CABET, Jean-Louis. Pièce (dé) montée – Dossier pédagogi que du spectacle Les Éphémères. Paris: CRSP/Académie de Paris, n. 26, jan. 2007. Disponível em: <http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/piece/index.php?id=les-ephemeres>.

BONFITTO, M. A cinética do invisível: processos de atuação no teatro de Peter Brook. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009.

BROOK, P. A porta aberta. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CRUVINEL, T. A criança do ator: princípios comuns entre os jogos e as brincadeiras das crianças com a arte de interpretar. Lamparina: revista de ensino de teatro, Belo Horizonte, Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), v.1, n. 1º maio 2011.

DESGRANGES, F. A pedagogia do espectador. São Paulo: Hucitec, 2010.

GROTOWSKI, J.; FLASZEN, L. O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. São Paulo: Perspectiva; Sesc; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

_____. Towards a poor theatre. New York: Routledge A Theatre Arts Book, 2002.

MACHADO, M. A Criança é Performer. Educação e Realidade, v. 35, p. 115-137, 2010a.

_____. Merleau-Ponty & a Educação. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2010b.

_____. O “Diário de Bordo” como ferramenta fenomenológica para o pesquisador em Artes Cênicas. Sala Preta (USP), v. 2, p. 260-263, 2002.

MERLEAU-PONTY, M. Psicologia e pedagogia da criança: Curso da Sorbonne 1949-1952. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

TACKELS, B. As forças motrizes do Soleil. In: Les Éphémères – Os Efêmeros/Organização SESC São Paulo. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2007. 68p.

WINNICOTT, D. O Brincar & a Realidade. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1975.

⁹ Fragmentos disponibilizados por, Maurice Durozier, de seu espetáculo-conferência Palavra de ator.