

★ A FORMAÇÃO DO ATOR NO BRASIL

Paulo Marcos Falco de Brito

Ator, diretor, mestre em Educação pela USP, especialista em Arte Integrativa, dramaturgo, compositor e sonoplasta. Atua desde 1991 em coletivos como Grupo TAPA e Cia D'Alma. Dedicou-se desde 1999 à formação de atores e arte-educadores. Em 2012 funda a Cia. Ouro Velho. Atua na coordenação da Escola Superior de Artes Célia Helena. Seus trabalhos mais recentes incluem *Urinal, o musical* (Núcleo Experimental), *L'Illustre Molière* (Cia D'Alma), *A mandrágora* (Grupo TAPA) e *O lugar de onde se vê* (Cia. Ouro Velho).

Palavras-chave:

Formação profissional;
História do teatro;
Ensino médio;
Ensino superior.

Resumo: Uma breve história da formação do ator no Brasil. O ensino informal do ofício. A formalização do ensino moderno. O ensino superior em Artes Cênicas.

Existem, no Brasil, três caminhos diferentes para quem quer trilhar a profissão de ator: o nível superior, o nível médio e o nível da prática. Isso significa que, no Brasil, você pode ser ator profissional obtendo seu diploma em um dos cerca de trinta cursos superiores oferecidos por faculdades ou universidades espalhadas por todo o território nacional.¹ Você pode, também, exercer a profissão concluindo um curso técnico de nível médio em uma das muitas escolas existentes no país, especialmente no eixo Rio – São Paulo.² Mas, também existe a possibilidade de obter seu registro profissional (o famoso DRT) apresentando apenas um atestado de capacitação profissional fornecido pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões (SATED), bastando para isso comprovar alguma experiência na área.³

Isso quer dizer que tanto faz, para o ator brasileiro, ser autodidata, técnico ou bacharel? Aos olhos da lei, sim, tanto faz. Mas, do ponto de vista dos profissionais do teatro, da “classe teatral”, como é conhecida, a coisa não é bem assim. E é justamente por isso que a situação fica complicada. Pois não há, até hoje, um consenso na sociedade brasileira

sobre qual seria o modo de formação mais indicado para os nossos atores e atrizes.

De um lado, há muita gente que defende o aspecto prático do aprendizado teatral, considerando a escola absolutamente desnecessária, ou até mesmo nociva. Procópio Ferreira dizia que “essa coisa de Escola Dramática não dá resultado. Você sabe, sai de lá discutindo teatro e não sabendo fazer teatro”.⁴ Dercy Gonçalves expressava opinião semelhante: “Escola de teatro eu acho uma babaquice. Escola de teatro... Eu acho uma babaquice. Porque ninguém aprende a ser. Quem é, é!”⁵

Por outro lado, temos aqueles que defendem a importância da escola e, portanto, de um aprendizado formal e sistematizado. João Caetano, nosso primeiro grande ator, já afirmava, lá por 1860:

É forçoso convir que este estado de decadência é devido, sem dúvida, à falta de uma escola, porque está provado que sem alicerces se não levantam edifícios. Os atores que até hoje têm pisado a cena brasileira têm sido, sem exceção de um só, atores de inspiração, e portanto, sem método, sem conhecimentos teóricos da arte, sem escola enfim! (apud CARVALHO, 1989, p. 190).

1 Cf. Resolução CFE nº 32, de 9 de agosto de 1974, que dispõe sobre os cursos de bacharelado em Artes Cênicas.

2 Cf. Lei nº 4.641, de 27 de maio de 1965, que dispõe sobre os cursos de teatro e regulamenta as categorias profissionais correspondentes.

3 Cf. Lei nº 4.641, de 27 de maio de 1965, que dispõe sobre os cursos de teatro e regulamenta as categorias profissionais correspondentes.

4 Depoimento ao SNT em 23 de outubro de 1974. Ver: BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. *Depoimentos I*, Rio de Janeiro, 1976, p. 89-111.

5 Entrevista concedida a Eduardo Tolentino de Araújo para a série Grandes Damas, GNT, 2001.

Mesmo entre os que concordam com a necessidade da escola há uma discordância sobre qual o tipo de ensino mais indicado. Há quem defenda o *ensino profissionalizante de nível médio* como ideal, considerando-se o caráter técnico da interpretação teatral. Maria Clara Machado, por exemplo, argumentava que era justamente da carência técnica, de matérias práticas, que resultava, em sua época, a completa ineficiência do nosso ensino dramático, pois o aluno sai formado, talvez, mas desconhece

a coisa mais elementar, por exemplo, como andar em cena. Isto porque o programa está sobrecarregado com matéria teórica, que ele poderia aprender frequentando conferências ou bibliotecas. [...] Partindo da realidade brasileira, daquilo com que podemos contar em matéria de professores e dado o nível dos alunos, igualmente, é preciso não sonhar com escola universitária de artes dramáticas, pois ainda é cedo para isso (MACHADO, 1963, p. 6).

E há quem proponha exatamente o contrário, valorizando a possibilidade de uma formação mais abrangente, em nível superior, baseada no estudo sistemático da linguagem artística, tanto no plano conceitual como no nível prático:

A arte existe na universidade buscando propiciar ao indivíduo a oportunidade de aprender seu ofício através de uma formação que reúna a prática, a reflexão, a história, a teoria e a experiência. Independentemente de talento, cada um parte de si em busca da construção do fazer artístico. [...] [Pois a] universidade é o lugar do saber, da produção de conhecimento, da troca de ideias, da multiplicação de pensamentos (SPRITZER, 2003, p. 24-25).

Na verdade, o que esses depoimentos revelam é a coexistência, em nossos dias, de três pontos de vista muito diferentes sobre a arte teatral e seu principal elemento, o ator. O primeiro ponto de vista defende o que poderíamos chamar de *ator-artesão*; o segundo prefere um tipo de *ator-artista*; e o ter-

ceiro, um *ator-intelectual*. O que eu sugiro é que nos aprofundemos um pouco na história de cada um deles, o que talvez nos ajude a compreender melhor nossa situação atual.

O ator-artesão

A forma mais antiga de transmissão dos conhecimentos necessários à arte do palco é a *artesanal*, ou seja, aquela que acontece entre um mestre e seu aprendiz no dia a dia da prática do ofício. Era assim que acontecia, por exemplo, nas companhias de *commedia dell'arte*, lá no Renascimento italiano, onde a técnica de atuação era transmitida de pai para filho. Esse modelo costuma ser comparado às *corporações de ofício* medievais, ou guildas, pelas semelhanças existentes entre eles.

Mas o que importa perceber é que, nesse sistema, o aprendizado é realizado na prática. O aprendiz está na coxia vendo o mestre atuar. Está nos ensaios, observando e recebendo lições. Está mesmo no palco, em pequenas participações, testando seus conhecimentos técnicos recém-adquiridos. O aprendiz já vive, assim, de seu ofício, pois é remunerado (mesmo que pouco) enquanto aprende. E assim, aos poucos, o aprendiz vai se apossando dos segredos da atuação, podendo um dia se tornar, por sua vez, um mestre.

No século XIX, esse modelo fica um pouco mais complicado. É que, nessa época, tem início a popularização e o culto da vida pessoal e da personalidade do ator pelas críticas e crônicas teatrais que começam a ser publicadas em jornais e revistas. Ao mesmo tempo, inaugura-se uma forma de pensar muito influenciada pelo movimento romântico, que vai tratar a arte, em geral, e o ator, especificamente, de um modo muito idealizado. Como resultado, teremos a promoção do velho mestre de ofício ao posto de gênio criador. Os grandes atores passarão a ser considerados *monstros sagrados*, e o público irá ao teatro não mais para ver a peça, e sim para assistir a seus atores favoritos.

Vai ser justamente contra esse tipo de ator e essas práticas teatrais antigas que alguns artistas reno-

vadores irão se levantar a partir do final do século XIX, entre eles Stanislávski e Copeau. Mas, aqui no Brasil, esse modelo artesanal será dominante pelo menos até o final dos anos 1930.

Nas primeiras décadas do século XX, o teatro era uma forma de divertimento bastante popular no país, pois não havia ainda a televisão e o cinema estava apenas começando. As companhias teatrais, portanto, podiam ser um bom negócio, especialmente se vinculadas a um ator de sucesso, como Procópio Ferreira, Jaime Costa ou Leopoldo Fróes. O repertório dessas companhias era constituído basicamente por comédias e melodramas de apelo fácil e o esquema de produção era bem simples. No Teatro Trianon, por exemplo, considerado como o ápice da cena profissional do período,

não havia iluminação: luz branca, no palco, com lâmpadas normais, e só. Os figurinos, embora especificassem personagens, ficavam por conta dos atores, que deveriam ter seu próprio acervo. As grandes atrizes competiam em elegância e luxo. Os cenários retratavam, via de regra, ambientes internos e domésticos, e os teatros reutilizavam móveis, tapetes etc. Dessa forma, a função do cenógrafo estaria mais próxima à que hoje chamamos de cenotécnico (TROTTA, c. 1994, p. 118).

Outra característica importante do teatro dessa época é a presença do *ponto*,⁶ que sussurrava as falas aos atores que não lembrassem (ou mesmo não soubessem) seu texto. Mas o grande ator, o monstro sagrado, era aquele que não respeitava o ponto, e interpretava seus papéis ao sabor do improviso, apoiado apenas em sua personalidade própria. Ensaiar, inclusive, não era habitual. Ensaiava-se uma peça em três ou quatro dias, no máximo, e sem a presença do primeiro ator!

É claro que para esse tipo de teatro, a escola era um elemento absolutamente dispensável, pois o exercício da profissão dependia fundamentalmente das qualidades inatas do intérprete, que eram desenvolvidas na prática do ofício, em contato direto com o público. Tanto que a única escola de teatro que funcionou com regularidade nesse período, apesar das críticas constantes ao ensino ali ministrado e do descaso das autoridades, foi a *Escola Dramática Municipal* (atual Martins Pena), fundada por Coelho Neto em 1911, no Rio de Janeiro, e em atividade até os dias de hoje.

O ator-artista

Como vimos, é contra esse tipo de teatro personalista que Stanislávski, Copeau e outros encenadores modernos irão desenvolver suas pesquisas e ensinamentos. O que eles defendem é um novo posicionamento do artista teatral perante o seu ofício. Antes de tudo é preciso desenvolver o aprendizado da técnica. O ator deve seguir o exemplo da bailarina, que treina diariamente na barra, ou do pianista, que estuda suas escalas por horas a fio. O corpo, a voz, a imaginação, a memória, a emoção são os instrumentos de trabalho do profissional da cena e, portanto, devem ser treinados, desenvolvidos, cuidados pelo ator. Além disso, essa evolução técnica deve vir acompanhada de uma nova ética para o teatro, que leve em conta seu caráter coletivo: a ideia do *ensemble*, da realização da obra em conjunto. O verdadeiro artista, para Stanislávski, é aquele que está a serviço do teatro, e não o contrário.

Naturalmente, a formação desse novo ator exigirá uma sistematização inédita, que contemple os diversos conteúdos exigidos por essa nova configuração. Surgem assim as chamadas escolas modernas

6 O ponto era uma figura imprescindível nas companhias dramáticas brasileiras do século XIX e primeira metade do XX. Colocado na pequena caixa semicircular embutida na parte central do prosaetnio, fechada para o público, mas aberta para o palco, auxiliava os artistas soprando-lhes as falas nos casos de eventuais lapsos de memória ou pouca familiaridade com o texto. [...] Sua voz deveria ser colocada na justa medida para que, ouvida pelos intérpretes, não o fosse pelo público. Nem sempre isso ocorria, para irritação dos espectadores colocados nas primeiras fileiras (Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva; SESC, 2006).

de teatro. No Brasil, esse processo de modernização do teatro e de seu ensino irá começar com um pouquinho de atraso, no final dos anos 1930.

Na realidade, desde a década anterior, alguns artistas pioneiros como Renato Viana, Álvaro Moreyra e Flávio de Carvalho já vinham propondo novos caminhos para o teatro brasileiro, sem, porém, serem ouvidos. Mas o eco de suas ações acabou influenciando toda uma geração de jovens artistas amadores, que serão os responsáveis pelo início da modernização do teatro brasileiro. A partir de 1938, o *Teatro do Estudante do Brasil*, de Paschoal Carlos Magno; *Os Comediantes*, de Santa Rosa; o *Teatro Universitário*, de Jerusa Camões; o *Grupo Universitário de Teatro*, de Décio de Almeida Prado; e o *Grupo de Teatro Experimental*, de Alfredo Mesquita, entre outros, começam a adotar práticas modernas de teatro.

Entre elas: a abolição do ponto, o estudo aprofundado dos personagens, a manutenção de um elenco permanente e, principalmente, a valorização do encenador (ou diretor) como responsável pela unificação estética dos elementos do espetáculo.

Simultaneamente, começam a surgir as primeiras escolas modernas de teatro no país. Em 1939, é criado o Curso Prático de Teatro do Serviço Nacional de Teatro (CPT/SNT), no Rio de Janeiro. Em 1948, Alfredo Mesquita cria a Escola de Arte Dramática (EAD), em São Paulo, em estreita vinculação com a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Os anos 1950 verão surgir O Tablado, de Maria Clara Machado; a Fundação Brasileira de Teatro (FBT), de Dulcina de Moraes, ambas no Rio de Janeiro; a Escola de Teatro da Universidade da Bahia (ETUB), criada por Martim Gonçalves e o Curso de Arte Dramática da Universidade do Rio Grande do Sul (CAD/URGS), fundado por Ruggero Jacobbi.

Esses cursos pioneiros caracterizam-se, inicialmente, como cursos livres, mas, com o decorrer do tempo, alguns passam a constituir-se como *cursos técnicos de nível médio*. Ao mesmo tempo, começam a surgir aspirações de elevar-se a formação do artista teatral ao nível superior, o que daria *status* universitário à cena nacional.

Em 1965, uma novidade! As categorias profissionais do teatro são regulamentadas por uma lei federal, a *Lei Castelo Branco* (Lei nº 4.641/65). Essa lei, seguindo as tendências recentes, vai prever *formação em nível superior* para Diretor de Teatro, Cenógrafo e Professor de Arte Dramática. Porém, seguindo a tradição, vai manter a formação de Ator, Contrarregra, Cenotécnico e Sonoplasta em *nível médio*.

A partir daí, consolida-se no país essa modalidade de formação de atores, com a criação de diversos novos cursos profissionalizantes de nível médio. Entre eles podemos citar, em São Paulo, o *Teatro Escola Macunaíma* (1974), o *Teatro-escola Célia Helena* (1977) e o *Curso de Teatro do Indac* (1981) e, no Rio de Janeiro, a *Casa das Artes de Laranjeiras*, a CAL (1982).

O ator-intelectual

O anseio pelo ensino superior de teatro no Brasil está ligado diretamente ao surgimento das primeiras universidades no país, também na década de 1930. Os mestres europeus, trazidos para implantar os novos cursos de graduação, irão implantar também, em nossa cultura, uma nova visão da criação artística, menos *espontaneísta* e mais *racionalista*, intelectualizada. Assim, a nova geração formada nos bancos universitários vai passar a admitir que:

os efeitos teatrais podem ser conseguidos através de uma técnica, de uma elaboração consciente do espetáculo. Essas técnicas podem aumentar ou diminuir a eficiência da comunicação. Em linhas bem gerais pode-se denominar essa proposta de um teatro de comunicação intelectual, enquanto a fase anterior caracterizava-se pela comunicação sensível (LIMA, 1980, p. 23).

Flávio de Carvalho, um dos pioneiros da modernidade teatral entre nós, já apontava essa demanda no início da década, descrevendo seu projeto cênico:

Um laboratório teatral – ultramoderno e idealista. Esta modalidade de teatro exige um tipo de ator de nível intelectual superior (apud TROTTA, c1994, p. 133).

Ao mesmo tempo, sob a mesma influência europeia, passa-se a admitir a possibilidade de os jovens burgueses ingressarem na atividade teatral, até então reservada aos membros das classes inferiores:

A atividade cênica, socialmente desclassificadora antes, passa a ser vista como natural; assim a dos artistas de rádio e, mais tarde, do cinema e da televisão. A notoriedade, nesses casos, já não é acompanhada de teor de inferiorização, não tem parcela desabonadora (SODRÉ, 2003, p. 83).

Desse modo, quando começam a surgir os primeiros cursos modernos de formação do ator brasileiro, surge também a aspiração de elevar esses cursos ao nível superior. Primeiro, porque isso elevaria o nível do próprio teatro brasileiro, sempre carente. E segundo, que, assim, a classe média poderia se dedicar mais tranquilamente às atividades teatrais, garantindo o seu *status* universitário. Isso explica porque, em 17 de setembro de 1945, o presidente Getúlio Vargas sanciona o Decreto-Lei nº 7.958, que eleva, de uma só vez, o curso livre do CPT/SNT ao nível universitário, com a instituição do *Conservatório Nacional de Teatro*, vinculado à Universidade do Brasil (atual UFRJ). Segundo o decreto, caberia ao novo instituto:

1. Promover estudos sobre o problema do teatro e realizar experiências destinadas à renovação da arte dramática e da arte coreográfica no país.
2. Formar, mediante ensino sistematizado, artistas de comédia e de dança, e bem assim o pessoal técnico

apto a ensaiar e dirigir as representações dramáticas e coreográficas de todo o gênero.

Apresenta-se assim, oficialmente, a visão de que a formação do artista teatral (atores e diretores) deveria ocorrer em nível superior, nas universidades. Porém, tal ponto de vista ainda vai demorar a se afirmar, pois Getúlio Vargas será deposto logo no mês seguinte e, como consequência, esse decreto nunca entrará em vigor.

Como já vimos, será apenas em 1965, com a *Lei Castelo Branco*, que o teatro nacional atingirá o nível superior. Mas apenas para a formação de diretores, professores e cenógrafos. Os técnicos do palco (contrarregras, cenotécnicos, sonoplastas e atores) permanecem ainda em nível médio. De todo modo, é nesse momento que alguns daqueles cursos modernos criados anteriormente darão origem aos primeiros cursos superiores de teatro no Brasil, atualmente nas seguintes instituições: *Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro* – UNIRIO, *Universidade Federal da Bahia* – UFBA, *Universidade de São Paulo* – USP e *Universidade Federal do Rio Grande do Sul* – UFRGS.

Finalmente, em 1974, a formação do ator será alçada ao nível superior, por uma resolução do Conselho Federal de Educação. É a Resolução CFE nº 32, que regulamenta o Bacharelado em Artes Cênicas, prevendo quatro habilitações: Direção Teatral, Cenografia, Interpretação Teatral e Teoria do Teatro. A partir daí o número de cursos superiores de formação do ator irá crescer de modo exponencial. Em 1979 apenas os quatro primeiros cursos, já citados, ofereciam essa habilitação. Em 1989, já podemos encontrar dez cursos. Dez anos depois, temos dezoito cursos. E, por fim, em 2009, atingimos a cifra de 32 bacharelados em interpretação no país.⁷

Encerrando esta história, só falta mencionar a Lei nº 6.533, promulgada em 1978. Ela regulamenta

7 Para informações mais detalhadas, consulte a minha dissertação de Mestrado sobre o tema:

BRITO, Paulo Marcos Falco de. *A (in) desejada transgressão: uma história social do ensino superior de teatro no Brasil*. São Paulo: s.n., 2011. Disponível na Biblioteca Digital USP em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-04082011-152252/>>.

definitivamente as profissões de artistas e técnicos em espetáculos de diversões no país e, em conjunto com a Resolução nº 32, consolida o triplo regime de capacitação profissional do ator brasileiro.

Conclusão?

Se você chegou até aqui, com certeza já percebeu que não há respostas prontas para as questões levantadas neste breve artigo. Não é o caso de decidirmos agora qual a formação ideal para

os nossos atores e atrizes. Como vimos, cada um tem sua opinião e seus argumentos a favor de uma ou de outra opção. Naturalmente, cada uma delas apresenta pontos positivos e pontos negativos, o que talvez justifique essa longa indefinição em que temos vivido.

Por outro lado, talvez esse regime de múltiplas opções seja mesmo o mais saudável, por possibilitar a cada novo candidato à carreira teatral uma livre escolha de seu caminho. Afinal de contas, há bem maior que a liberdade? ☆

Abstract: A brief history of actor's education in Brazil. The informal teaching of workmanship. Formalization of modern teaching. Graduation degree in Performing Arts.

Keywords: *Professional education; Theater history; Highschool; Graduation degree.*

Referências

- CARVALHO, Enio. *História e formação do ator*. São Paulo: Ática, 1989.
- FREITAS, Luis Paulo de. *Tornar-se ator: uma análise do ensino de teatro no Brasil*. Campinas, SP: UNICAMP, 1998.
- LIMA, Mariângela Alves de. Teatro brasileiro moderno – uma reflexão. *Dionysos*, Brasília, n. 25, 1980, p. 21-29.
- MACHADO, Maria Clara. O ensino dramático. *Cadernos de teatro*, Rio de Janeiro, n. 21, 1963, p. 6, mar.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese de história da cultura brasileira*. 20. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- SPRITZER, Mirna. *A formação do ator: um diálogo de ações*. Porto Alegre: Mediação, 2003.
- TROTITA, Rosyane. O teatro brasileiro: décadas de 1920-30. In: NUNÉZ, Carlinda F.P. et al. *O teatro através da história: o teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: CCBB; Entourage, c1994.