

Contadores de histórias embasando o trabalho criativo de atores

teatrais

Cristiane Werlang

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Palavras-chave: Atuação Personagem Mimesis

Observando a riqueza existente nas *performances* do cotidiano humano, esta pesquisa objetiva construir um espetáculo teatral e investiga de que forma guiar o processo criativo do ator tendo como base pessoas narrando histórias. Durante os relatos, chama especial atenção a relação entre os movimentos e as palavras ou sons. Laban (1978, p. 48) divide da seguinte forma os movimentos do corpo:

... em passos, gestos dos braços e mãos, e expressões faciais. Os passos abrangem pulos, giros e corridas. Os gestos das extremidades da parte superior do corpo compreendem movimentos de esvaziar, de recolher e de espalhar, dispersar. As expressões faciais relacionam-se aos movimentos da cabeça, que servem para dirigir os olhos, ouvidos, boca e narinas na direção de objetos dos quais se espera ter impressões sensoriais.

Algumas frases faladas pelos contadores de histórias geram o movimento, noutros momentos, o movimento antecipa o que é dito, como uma frase corporal que tenta dar-se a entender - pela qualidade da velocidade, forma e esforço - de um modo que a palavra não consegue. Segundo Laban (1978, p. 49) “Cada frase do movimento, cada mínima transferência de peso, cada simples gesto de qualquer parte do corpo revela um aspecto de nossa vida interior”.

A primeira etapa deu-se através da observação em vídeo da *performance* dos contadores de histórias. Cada um dos três participantes, atores/bolsistas, selecionaram cinco fragmentos – chamados de partituras - que apresentavam relação entre o movimento corporal e a palavra ou som. O termo “partitura” é entendido segundo o conceito de Stanislavski (1977, p.120): “Adotei o termo partitura da esfera musical. As óperas e sinfonias se compõem de grandes e pequenas partes – notas, acordes, passagens – nas quais estão gravadas as sensações criadoras do compositor e dos seres vivos por ele criados.” As partituras de movimento e voz/som/palavra, eram selecionadas quando a sonoridade ou o significado do que era dito gerava o movimento ou quando o movimento gerava o som ou a palavra. As partituras escolhidas continham uma frase ou parte dela acompanhada de um gesto e o tronco acompanhava suavemente os movimentos das extremidades, sendo em vários momentos, a sua origem

Em seguida iniciava a *mimesis*, um processo de adequação do movimento e voz das partituras a cada ator, dando um sentido de recriação ao que foi observado na *performance* dos narradores. Ao ver o vídeo, os atores realizavam uma série de adaptações, dilatando o ouvido e o olhar para captar a *mimesis* mais justa. No entanto, a não correspondência total era inevitável, a cada gesto e som do objeto observado o ator tentava encontrar um equivalente em si, mas nunca um igual, no máximo um verossímil. Comenta D'Agostini (2001, p.19):

“É sobre o objeto que recai essencialmente a teoria da *mimesis*, mas não no sentido de cópia, da reprodução exata de uma realidade dada. *Mimesis* possui um sentido indireto, mais próximo ao de revelação, de manifestação de um processo interno no desenvolvimento da concretude da representação de algo através da arte.”

Através da observação dos contadores de histórias, os atores deslocam o olhar de si mesmos e vêem atentamente o outro. A *mimesis* é um movimento constante de observação do que é externo ao ator, mas também do que é interno em si, pois na tarefa de reconstruir o objeto o ator tem de conectar-se com as suas escolhas, seu corpo, voz e mente. O trabalho de *mimesis* diz respeito à própria criação artística, movimento dialógico com o exterior, que recria o existente sob um novo olhar.

A seguir os atores transformaram as partituras selecionadas, incluindo três diferentes qualidades e seus opostos: lento/rápido, pequeno/grande ou centrípeta/centrífuga, e forte/suave. Também foi dada atenção às mãos e ao olhar, modificando livremente a direção, forma, tensão e velocidade. Como a maioria dos entrevistados relatavam suas histórias sentados, o trabalho de composição da cintura para baixo foi construída seguindo a direção dos movimentos dos braços e mãos e a velocidade, tamanho e tensão gerada pelas qualidades.

No momento da criação dos personagens, os atores selecionaram o que lhes cabia melhor, dentre os instrumentos por eles construídos, respeitando o seu imaginário e dando atenção ao que adaptava-se com mais verdade. O modo como falavam, caminhavam e gesticulavam, as linhas gerais de pensamento, foram escolhidas dentre as partituras e as qualidades impostas a elas, e dentre os temas dados pelas frases que as compunham.

Aos personagens foi proposto que se envolvessem em diferentes circunstâncias dadas, entendidas como o todo da obra, o enredo, "os fatos, eventos, tempo e local da ação" (SATANIS-LAVSKI, 1997, p. 46). Como as circunstâncias surgiram das frases acompanhadas pelos movimentos e voz, foi a partir delas que as improvisações foram realizadas, elas impulsionavam a criação de histórias e estabeleciam as relações entre os personagens¹.

Os atores manipularam seu material de trabalho, as partituras e as qualidades a elas impostas, com o uso de sua imaginação, entregavam-se às situações fictícias propostas como se fossem as suas próprias e construíam um conjunto de circunstâncias com o uso de sua fé cênica. Segundo Kusnet (1992, p.11) “a fé cênica é o estado psicofísico que nos possibilita a aceitação espontânea de uma situação e de um objetivo alheio como se fossem nossos“. O envolvimento em circunstâncias que não são as do ator só é possível com a fé cênica.

Os encontros práticos eram organizados em dois momentos: treinamento psicofísico calcado em exercícios de yoga – incluindo respiração – acrobacia básica, exercícios trazidos da observação dos animais e canções; e a coordenação e domínio das partituras desde sua execução original até a imposição das qualidades de movimento e voz. O treinamento visa manter um corpo atento e preparado para reagir a diferentes estímulos, preparando-o para situações de jogo coletivo. Esta prática busca construir a autonomia dos atores com relação ao seu instrumento de trabalho – corpo, voz e mente – o psicofísico do ator, como foi chamado por Stanislavski.

O método das ações físicas construído até os últimos dias de vida de Stanislavski entende que os sentimentosⁱⁱ não estão de fora da construção da atuação do ator, apenas considera que as ações físicas são um impulsionador das emoções, por isso foram chamadas de catalisadoras do sistema, pois desencadeiam os processos internosⁱⁱⁱ. Os elementos do seu sistema, como a fé cênica, imaginação, atenção, adaptação, o "se" e as circunstâncias dadas, continuam vivos e indispensáveis para o ator.

A atenção e a adaptação estão presentes em todo o trabalho criativo. A atenção deve ser capaz de acompanhar a evolução da atuação, focando a concentração nos objetivos do personagem, é criadora e não considerada "como um congelamento em algum objeto, conforme definição de Kédrov, mas sim como um processo ativo, de conhecimento, imprescindível para perceber e captar o meio circundante" (STANISLAVSKI, 1980, p.126). A adaptação, presente desde o momento da *mimesis* das partituras onde cada ator teve de encontrar em si um equivalente ao objeto observado, está no bojo das improvisações: “Cada mudança de circunstância, cenário, lugar da ação e tempo, traz consigo um ajustamento correspondente” (STANISLAVSKI, 1997, p.5).

A forma e o conteúdo dos relatos observados que foram esculpido pela *mimesis*, foram entregues depois ao jogo da improvisação “entendida não como uma vulgar espontaneidade, mas sim como consciente construção de uma dialética do conhecido e do desconhecido que se desenvolve a níveis sempre mais profundos sobre segmentos sempre mais reduzidos da atuação, nasce da união do imprevisível e da memória.” (TAVIANI, 1996-97, p. 16). A imaginação teve de preencher todos os vãos da técnica, todo o processo de criação é um caminho, um conjunto de

escolhas, segundo Stanislavski (1980, p. 108), os atores devem se envolver num trabalho que fixe um itinerário por onde possam trilhar regidos pela lógica.

O processo de criação aqui descrito necessita constantemente ser retomado, desde a observação dos vídeos dos contadores de histórias, o treinamento psicofísico com as partituras, ao exercício da improvisação com base no confronto dos objetivos de cada personagem. O material observado possui uma gama ampla de escolhas que, pelo ritmo da voz, dinâmica dos movimentos e temas, atrai os atores e desafia-os. O trabalho de *mímesis* mostrou-se sensível e objetivo, dando sempre espaço para a intervenção da criação do ator. Com o uso constante da imaginação os atores apropriam-se da criação, transformando o objeto observado e recriando-o, trabalhando artisticamente sobre a técnica. O espetáculo encontra-se em processo de construção.

Bibliografia:

BONFITTO, Matteo. **O Ator compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

D'AGOSTINI, Nair. ***Mímesis de Práxis como Eudaimonia: Aristóteles e Lukács***. 2001. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Curso de Mestrado em Filosofia, Universidade Federal de Santa Maria, 2001.

KUSNET, E. **Ator e Método**. Rio de Janeiro: Ed. Hucitec, 1992.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. Summus: São Paulo, 1978.

STANISLAVSKY, Constantin. **El trabajo del actor sobre si mismo**. Buenos Aires: Quetzal, 1980.

STANISLAVSKI, Constantin. **El trabalho del actor sobre su papel**. Quetzal: Buenos Aires, 1977.

STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do ator**. Martins Fontes: São Paulo, 1997.

TAVIANI, Ferdinando. Once puntos para entender la improvisación en la Commedia dell'arte.

Revista Máscara. Escenología, A.C. enero 96-97, año 4 N° 21-22. México.

ⁱ Stanislavski (1980, p.92)entendia o “se” como aquele que impulsiona a imaginação, possibilitando a entrada na ficção teatral enquanto as "circunstâncias dadas" dão fundamento ao "se".

ⁱⁱ Stanislavski iniciou seus estudos pelo Método da Memória Emotiva, que considerava que a memória dos sentimentos, quando acionada, embasa a atuação. No entanto, Stanislavski percebe que as emoções são inconstantes para fundamentar o trabalho do ator. Seus estudos se completam com o Método das Ações físicas, que sem negar a importância dos sentimentos na criação, entende as ações como propulsoras destes. (BONFITTO, 2002, p. 23-24).

ⁱⁱⁱ Stanislavski iniciou seus estudos pelo Método da Memória Emotiva, que considerava que a memória dos sentimentos, quando acionada, embasa a atuação. No entanto, Stanislavski percebe que as emoções são inconstantes para fundamentar o trabalho do ator. Seus estudos se completam com o Método das Ações físicas, que sem negar a importância dos sentimentos na criação, entende as ações como propulsoras destes. (BONFITTO, 2002, p. 23-24).