

ELEMENTOS DO TREINAMENTO DO ATOR QUE POTENCIALIZAM A CRIAÇÃO TEATRAL

Marília Gabriela Amorim Donoso

Universidade Estadual Paulista – UNESP

Treinamento de ator, pré-expressividade, processo de criação.

O escopo deste trabalho é descrever e refletir sobre os elementos do treinamento do ator que contribuem para a criação de uma obra teatral e que potencializam o ator como criador do espetáculo. Esta reflexão será feita a partir de um processo criativo, que constitui o objeto de minha pesquisa em andamento, do qual participo como atriz junto a outro ator, e que tem como eixo o treinamento corporal na pré-expressividade¹.

Nesta comunicação, me deterei apenas sobre a primeira etapa: o estabelecimento do treinamento do ator. Este foi estruturado a partir da metodologia de dois grupos contemporâneos de teatro: o LUME², Núcleo de Pesquisa Interdisciplinar da UNICAMP, e o Núcleo de Pesquisa da Mímica Total, coordenado por Luis Louis³. Estes grupos, embora com linhas de pesquisa diferentes dentro do universo do teatro físico, têm em comum o fato de trabalhar o ator a partir da pré-expressividade.

Tomei contato com o trabalho do LUME em maio de 2007, através do workshop “Voz e ação vocal”, ministrada por Carlos Simioni, ao mesmo tempo em que fazia o curso “Mímica e Teatro Físico” com Luis Louis. Em julho do mesmo ano, convidei o Jorge, ator e diretor, para realizarmos um treinamento de ator, ainda sem pretensões acadêmicas ou de criação de um espetáculo.

Passamos os seis primeiros meses realizando uma seqüência de exercícios que havia trazido do LUME, cujos elementos principais eram:

- Enraizamento
- Elementos plásticos
- Equilíbrio precário
- Tridimensionalidade
- Treinamento energético
- Dança dos impulsos
- Corpo vibratório

Os três primeiros elementos constituíam o treinamento técnico que possuía objetivos específicos. O enraizamento visava ampliar a base do ator através da mudança do peso de uma perna para outra pressionando as articulações dos dedos dos pés, calcanhar e bacia para baixo. Os elementos plásticos pretendiam dar maior mobilidade às articulações do corpo do ator, enquanto

que o equilíbrio precário consistia no deslocamento dos quadris até o máximo de seu equilíbrio antes de cair no chão, obrigando o corpo a se reorganizar para evitar a queda. Em todos estes elementos, buscava-se sempre a tridimensionalidade, conduzindo as partes do corpo para direções distintas.

O treinamento energético englobava a dança dos impulsos e o corpo vibratório. A definição do energético é, nas palavras de Luís Otávio Burnier, “(...) um treinamento físico intenso e ininterrupto, e extremamente dinâmico, que visa trabalhar com energias potenciais do ator. ‘Quando o ator atinge o estado de esgotamento, ele conseguiu, por assim dizer, ‘limpar’ seu corpo de uma série de energias ‘parasitas’, e se vê no ponto de encontrar um novo fluxo energético mais ‘fresco’ e mais ‘orgânico’ que o precedente.”(BURNIER, 2001: 27). O energético era realizado através do deslocamento do ator pelo espaço, aumentando o ritmo e a intensidade paulatinamente até chegar no máximo. Neste momento, fazia-se uma parada brusca, tentando não dispersar este fluxo de energia gerado internamente para trabalhá-lo dentro do próprio corpo e depois pelo espaço novamente. O desdobramento do energético era a dança dos impulsos, feita após um momento de parada brusca, na qual o ator percebia o aparecimento de espasmos musculares, que aumentados geravam nova explosão de movimento. Ao final de algumas dinamizações e paradas, chegávamos ao corpo vibratório, com o qual dançávamos pelo espaço.

Nestes primeiros meses, realizávamos o treinamento nesta seqüência, junto a alguns outros exercícios. Foi um período de apropriação destes elementos, ao mesmo tempo em que aprendíamos a ouvir os nossos corpos. Aos poucos, fomos alterando esta série, trazendo novos exercícios para atender nossas necessidades e conquistando um fluxo de energia, sem precisar cortar o movimento de uma atividade para outra, potencializando nossas ações no espaço. Lentamente, íamos tomando contato com nosso universo interior e com o parceiro de uma maneira extracotidiana, o que nos fazia buscar um sentido pessoal para este treinamento. Para que fazê-lo? Por que um treinamento físico extenuante se se pode criar de outras maneiras?

Encontramos nas palavras de Eugenio Barba novos estímulos para esta busca pessoal:

“O treinamento é um teste que coloca à prova as próprias intenções, até onde se está disposto empenhar toda a própria pessoa naquilo em que se acredita e que se afirma; a possibilidade de superar o divórcio entre intenção e realização. Esse trabalho cotidiano, obstinado, paciente, com freqüência no escuro, às vezes até em busca de um sentido, é um fator concreto de transformação cotidiana do ator como homem e como membro do grupo.”
(BARBA, 1991: 59)

Decidimos então criar um espetáculo no qual o treinamento fosse o ponto de partida para a pesquisa de linguagem e de conteúdo, tornando-se, ao mesmo tempo, objeto de minha pesquisa acadêmica.

Retomamos o trabalho em 2008 trazendo novos elementos, desta vez vindos da mímica moderna e contemporânea, vivenciadas por mim no curso do Luis Louis. Introduzimos na seqüência de exercícios os sete níveis de tensão e a movimentação a partir da respiração. Os níveis de tensão diziam respeito a um deslocamento do corpo no espaço em seu estado mais relaxado, passando por níveis de maior intensidade, até chegar no máximo. Já a movimentação a partir da respiração consistia em escutar seu ritmo e fluxo, ampliando-a junto com o tronco e as articulações, ao mesmo tempo em que alguns impulsos apareciam no corpo, até colocar-se de pé.

À medida que íamos realizando o treinamento, novas questões faziam-se pertinentes ao processo: como criar a partir do corpo? Em que medida o treinamento corporal potencializa o ator como criador de suas ações e de sua própria dramaturgia?

Sobretudo, interessava-nos a parte final de nossa seqüência, pois era o momento em que havíamos dinamizado uma energia que dilatava nossos corpos e nossas mentes e ficávamos livres (no sentido de não ter mais um enfoque técnico) para dançar pelo espaço e nos relacionar das maneiras mais inusitadas. Neste momento, algumas ações começaram a se repetir nesta dança, caracterizadas por uma postura corporal específica ou por um ritmo particular.

Para o LUME, estas ações que se repetem com base numa característica específica são denominadas matrizes. “Ela (a matriz) é, muitas vezes, um conjunto de ações mais simples que determinam uma qualidade de energia inerente a todas. (...) O que a determina como matriz é o fato de poder ser repetida e codificada pelo ator, configurando-se como material vivo de sua criação.”(HIRSON, 2003: 37)

Estas ações, embora ainda não vinculadas a uma estrutura narrativa, traziam à tona uma série de imagens, emoções, sonoridades, que encontravam sua base na memória muscular. Esta memória muscular foi identificada por Stanislavski no final de sua vida e pesquisada posteriormente por Grotowski, que a chamava de “corpo-memória”. Para o último, a chave para acessar este “corpo-memória” eram os impulsos gerados no corpo através de exercícios, e não pelo comando da mente diretamente, o que se confirma na minha experiência pessoal.

Com base na experiência descrita até aqui, identifico alguns elementos que podem auxiliar e potencializar o ator para a criação da obra teatral. O primeiro deles é a propriedade da técnica no corpo, conquistada pela repetição dos mesmos exercícios, pois enquanto não se tem domínio técnico, não se tem liberdade para criar. Outro fator importante é a escuta dos impulsos do corpo, que guiam as ações de maneira orgânica, sem precisar de um controle direto do intelecto, ou seja,

sem precisar pensar todo o tempo “o que tenho que fazer agora?” Esta escuta dos impulsos é um guia eficaz para pesquisar e descobrir o **como** realizar as ações físicas.

Através de repetidos treinamentos, gerou-se a necessidade de um fluxo de movimento que ligasse a passagem de um exercício para o outro, sem precisar desmanchar o que foi construído para começar uma nova etapa, mas aproveitando o que foi gerado para transformá-lo em novas qualidades. A presença deste fluxo parece-me primordial para esboçar seqüências de ações e cenas em um espetáculo, pois mesmo que ele tenha quebras em sua estrutura, este fluxo possibilitará não dispersar o ritmo e a intensidade construída anteriormente.

Por fim, a dança pessoal das próprias energias através da memória muscular possibilita ao ator o contato com potencialidades expressivas, imagens pessoais, sonoridades particulares, emoções e lembranças, compondo um verdadeiro arsenal de experiências que, sem dúvidas, dará sustentação e estímulos orgânicos para a criação das ações na obra teatral.

Notas

¹ Nesta pesquisa utilizo o termo pré-expressividade para denominar o trabalho do ator que tem como enfoque o aprofundamento técnico de suas ações físicas e vocais, sem compromisso, ainda, com uma estrutura definida como um texto teatral ou um personagem.

² O trabalho do LUME tem sua origem na experiência de Luís Otávio Burnier em seus anos de treinamento como discípulo de Etienne Decroux, e em pesquisas com diversos mestres como Eugenio Barba, Jacques Lecoq, Ives Lebreton, Jerzy Grotowski, entre outros.

³ Luis Louis é ator, diretor e dramaturgo, formado na Desmond Jones School of Mime and Physical Theatre, Inglaterra, na qual adquiriu amplo conhecimento na técnica de Etienne Decroux.

Bibliografia

BARBA, Eugenio. **Além das ilhas flutuantes**. São Paulo: Hucitec, Campinas: Unicamp, 1991.

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de Ator: da Técnica à Representação**: Elaboração, Codificação e Sistematização de Técnicas Corpóreas e Vocais de Representação para o Ator. Campinas: Unicamp, 2001.

HIRSON, Raquel S. **Tal qual apanhei do pé**. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas, 1989.