

Treinamento, ensaios e cena: pontes sobre o abismo

Maria Alice Possani
Universidade Estadual de Campinas - Mestranda
Fundamentos Técnico/Poéticos do Intérprete - Renato Ferracini
Grupo Matula Teatro

Resumo: Esse texto trata do trabalho do ator sobre si: território onde se mesclam subjetividades e exercícios musculares, apreensão de técnicas e crescimento pessoal. Buscamos um treinamento que extrapola as paredes da sala e caracteriza-se por uma postura ética em busca de fissuras. Estado de busca e atenção constantes do ator em sua capacidade de ser afetado pelo mundo, da percepção de atravessamentos inesperados e da sabedoria em fazer, desses instantes, movimento criativo. Para isso incluímos o espaço da cena como território de "treino". Acreditamos que diluir as fronteiras entre treinamento, ensaio e apresentação, tratando-os como lugar de geração de vivências, locais de potência e intensidades criativas, pode trazer para o ator maior apropriação dos elementos que caracterizam o seu fazer.

Palavras chave: treinamento, atuação, ética, aprendizado

Muita coisa já se escreveu sobre o que chamamos de "treinamento de ator", "preparação do ator" ou "trabalho do ator sobre si". Inúmeras também têm sido as denominações dadas a esse território onde o ator busca aprimorar-se, entender suas práticas, criar uma "presença" diferenciada, manipular energias, sensações e sentimentos; espaço em que se mesclam singularidades e exercícios musculares, lugar de apreensão de técnicas e de crescimento pessoal.

Tantas são as denominações quantas as metodologias, práticas, caminhos e conceitos: encenadores, grupos, atores e pedagogos têm se debruçado sobre esse campo, a fim de identificar rastros que orientem atores e atrizes no ofício da arte.

No entanto, embora bastante explorado, é ainda terreno inóspito, movediço. Mesmo sabendo que as tentativas de sistematizar metodologias podem se tornar armadilhas, o desejo irrefreável de fincar alicerces sobre esse terreno instável, resiste.

Faremos um rápido sobrevôo pelas contribuições de Stanislavski, Grotowski e Barba: três fortes referências nesse assunto e bases sobre as quais situo a experiência do Grupo Matula Teatro, junto ao qual desenvolvo pesquisas nessa área há dez anos.

Stanislavski talvez tenha sido a primeira grande referência que instituiu um território de trabalho do ator sobre si que independe de linguagem e do espetáculo como fundamental àquele que pretende colocar-se em cena.

Através da elaboração de conceitos e da sistematização de exercícios que abordam aspectos objetivos e subjetivos do trabalho do ator, Stanislavski deixou delimitado um caminho claro, a ser percorrido por aquele que pretende ingressar nessa arte.

Desde então, muito se questiona a respeito de métodos, de linguagens, dos significados e sentidos desse território onde se dá o trabalho do ator sobre si, mas raramente se questiona a necessidade da existência desse lugar. Stanislavski como que instituiu a existência deste "quarto" que vem sendo ocupado de diferentes maneiras por diferentes personagens, mas sem que ninguém remova suas paredes. Grotowski também reafirma a necessidade deste "lugar", embora se relacionando com ele de maneira diferente.

Em suas investigações, Grotowski buscava mais do que técnicas e conhecimentos que o ator vai acumulando ao longo da sua trajetória. Ele queria o despojamento de tudo que impede o fluxo dos impulsos, desse pulsar de vida que se manifesta no corpo. Para ele, a vida cotidiana vai fragmentando o homem, afastando-o do contato com uma certa "essência", e o trabalho do ator deve ser no sentido de desfazer-se dessas "cascas" adquiridas, em busca de um imaginário e de memórias ancestrais, pertencentes à humanidade como um todo.

Para Stanislavski o texto é a grande referência. Já para Grotowski, o material que surge dos atores adquire status de primeiro plano, e a encenação é construída partindo-se da organização desses materiais. Isso desloca a atenção dos atores e do encenador: não mais a preocupação com a percepção do espectador, e sim com uma composição "orgânica" e "verdadeira" do repertório investigado junto aos atores. Não mais uma dramaturgia pautada no texto escrito, e sim uma dramaturgia a partir do ator. Barba compartilha com Grotowski esse deslocamento da preocupação primeira do encenador, e sistematiza, por meio do que ele denominou Antropologia Teatral, uma série de princípios recorrentes em diversas culturas e tradições artísticas.

Seja na cultura ocidental, em tradições como a *commedia dell'arte* e o balé clássico; seja na cultura oriental, como o teatro Nô e a dança Katakali, alguns princípios se repetem e caracterizam buscas comuns ao homem em estado em cena, em estado de representação. Esses princípios foram pesquisados e sistematizados em exercícios, os quais Barba trabalhou com os atores do Odin Teatret e, em seguida, disseminou para outros grupos e atores, por meio de cursos, orientações e demonstrações técnicas realizadas pelo mundo todo.

Chegamos então ao Brasil, e ao trabalho desenvolvido pelo Lume Teatro e pelo Grupo Matula, ambos sediados em Campinas, SP.

O Matula, grupo do qual sou atriz fundadora, há dez anos realiza investigações que incluem o trabalho de preparação do ator, processos de criação atorais e construção de dramaturgias a partir dos repertórios dos atores.

Desde o início do Matula, tivemos um contato intenso com as técnicas desenvolvidas pelo Lume, seja no que se refere ao treinamento, ou com relação a metodologias mais direcionadas à criação de espetáculos, como a “mímesis corpórea”.

Os legados de Stanislavski, Grotowski e Barba constituem uma raiz genealógica dos trabalhos desenvolvidos por ambos os grupos citados, que acreditam na necessidade desse território onde se dá o trabalho do ator sobre si, que criam seus espetáculos principalmente a partir dos materiais dos atores, que trabalham exercícios, técnicas e conceitos bastante baseados na Antropologia Teatral.

No entanto, algo que é comum aos grupos citados e que difere um pouco dos referenciais anteriores, é a reflexão sobre esse território realizada sempre do ponto de vista de quem está em cena: são os atores e atrizes que investigam, refletem, escrevem, questionam e reinventam seus trabalhos, incessantemente.

Stanislavski trabalhou também como ator, mas foi como diretor e pedagogo que sistematizou os pensamentos que reverberam até hoje no teatro que se faz no mundo. Grotowski e Barba foram essencialmente diretores, que não só habilmente investigaram a cena e o trabalho do ator, como exerceram lideranças significativas nos grupos dos quais fizeram e fazem parte. Todos eles partem de um “lugar” específico ao tratar a questão do treinamento e do trabalho do ator sobre si mesmo. Propomos um outro foco: olhar sobre o que estamos chamando de “treinamento de ator” do ponto de vista daquele que realiza o espetáculo, um olhar de quem está dentro da cena, vivenciando uma miríade de sensações, atravessamentos e instabilidades: seja nas salas de ensaio, seja no encontro com o público.

Quando olhamos desse lugar, torna-se difícil separar, claramente, o que se experimenta na sala de ensaio, do resto da vida cotidiana; separar o horário do treinamento com o grupo, da noite anterior ou da noite seguinte, em que muitas vezes as imagens, os temas abordados e experiências vividas seguem reverberando no corpo, nos pensamentos, nas sensações. Temos, portanto, trabalhado com uma idéia de treinamento que extrapola as paredes da sala e caracteriza-se por uma postura ética do ator em busca de abertura, de fissuras em seu próprio trabalho, por aquilo que o diferencia, que o torna único, fugindo do que é por demais conhecido, tentando escapar dos clichês, do lugar comum. Para isso é preciso provocar-se, colocar-se em situações limite que permitam extrapolar os espaços já percorridos a fim de descobrir novos universos. Entender o treinamento como impulso de ampliação da potência do corpo em suas possibilidades infinitas de expressão, como lugar de manifestação da vida que pulsa com toda a sua intensidade, como desorganização que gera o caos e carrega em si todo um universo a ser inventado. Um esvaziar-se de espaços já conhecidos, abrindo caminho para surpreender-se.

Esse movimento não precisa acontecer necessariamente entre quatro paredes e em tempo pré-determinado. Depende essencialmente da postura do ator com relação ao seu trabalho, da sua capacidade de ser afetado pelo mundo à sua volta, da atenção para perceber e identificar atravessamentos inesperados.

Essa idéia mais ampliada de treinamento, que ultrapassa temporal e espacialmente o momento do ensaio, inclui a cena também como território dessa busca de fissuras. O momento do espetáculo também é gerador de vivências que podem ser percebidas e eventualmente retomadas depois. Dessa maneira, pretendemos diminuir o abismo existente entre trabalho técnico e processo criativo, entre momento de ensaio e apresentação. É fato comum encontrar atores que têm dificuldade em levar os aprendizados técnicos de corpo e voz para o espaço de criação de cenas. Assim como também já nos acostumamos a ouvir depoimentos sobre as dificuldades de trânsito entre a intensidade e a precisão, muitas vezes conseguidas nos ensaios, e o instante do encontro com o público, momento da apresentação do espetáculo. Tratar ensaio e apresentação como territórios tão distintos, só tende a aumentar essa sensação de abismo que existe entre um e outro.

Com isso não queremos dizer que o ator deve desconstruir o espetáculo todo a cada apresentação, que deve colocar-se em cena exatamente como se estivesse em sala sozinho. Sabemos que há macro estruturas que precisam ser mantidas. Mas essas fissuras, de que falamos, podem ser buscadas em espaços micro perceptíveis. Nesse terreno, das micro percepções, é possível criar espaços de instabilidades constantes, mantendo o ator nesse lugar movediço de reinvenção permanente, espaço de investigação e aprendizado.

Acreditamos que diluir as fronteiras entre treinamento, ensaio e apresentação, tratando-os todos como territórios de investigação e trabalho do ator sobre si, como espaços de potência e intensidades criativas, pode trazer para o ator uma maior apropriação dos elementos que caracterizam o seu fazer.

Bibliografia

BARBA, E. *O quarto fantasma*. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas / Universidade de Santa Catarina. Vol. I, n. 09 (Dez 2007) Florianópolis: UDESC/CEART.

BARBA, E. e SAVARESE, N. *A arte secreta do ator*. Trad. Luís Otávio Burnier. Campinas: Editora da Unicamp e Hucitec, 1995.

GROTOWSKI, J. *Em busca de um teatro pobre*. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

----- O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. Textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba; curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli. Trad. Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva; Sesc: Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007

STANISLAVSKI, K. *A preparação do ator*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1982.

----- *A construção da personagem*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1983.