

O TREINAMENTO: CAMINHOS PARA O DESENVOLVIMENTO DO TRABALHO DO ATOR.

Nayara Tamires C. de Araujo¹
Rodrigo Lanzoni Fracarolli²
Ludmila Castanheira³

RESUMO

O presente artigo procura discutir e destacar a importância do treinamento pessoal do ator. Com base nas vivências das oficinas com os atores do grupo Lume Teatro e sua pesquisa, buscamos colocar em prática as experiências e explorá-las a fim de observar, através das aproximações entre a teoria e prática, as possíveis contribuições do treinamento energético para o trabalho do ator, na experiência dentro do Grupo de Estudos do Corpo do Ator - GECA com a cena “Entre Calçadas”.

PALAVRAS-CHAVE: treinamento técnico; energia; trabalho do ator.

ABSTRACT

This article seeks to discuss and highlight the importance of staff training actor. Based on the experiences of the workshops with the actors of Lume Teatro group and in their research, we put into practice the experiences and explore them in order to observe, through the similarities between theory and practice, the possible contributions of energy training for actor's work experience within the Grupo de Estudos do Corpo do Ator – GECA to the scene “Entre Calçadas”.

KEYWORDS: training; energy; actor.

INTRODUÇÃO

Em meados do século XX, o ator passa a participar do teatro de uma forma mais completa, buscando interagir de forma mais autônoma do processo de montagem de um espetáculo, com maior ênfase na arte de sua representação e na construção do seu personagem, no qual a voz e o corpo do ator se unem para a sua construção, o que garante ao ator um corpo extracotidiano no palco. Para que isso sempre aconteça, é importante o

1 Graduada em Licenciatura em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Maringá (UEM) 2014. Atriz e diretora do Grupo de Estudos do Corpo do Ator (GECA).

2 Graduado em Licenciatura em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Maringá (UEM) 2015. Ator e diretor do Grupo de Estudos do Corpo do Ator (GECA).

3 Prof. Me. Orientadora do curso de Licenciatura em Artes Cênicas da Universidade Estadual de Maringá.

ator estudar sua energia para que ele examine os princípios pelos quais ele pode modelar e educar sua potência muscular e nervosa de acordo com as situações que fogem do cotidiano.

As técnicas extracotidianas do corpo consistem em procedimentos físicos que aparecem fundados sobre a realidade que se conhece. Estes operam através de um processo de redução e substituição que faz emergir o essencial das ações e distancia o corpo do ator das técnicas cotidianas, criando uma tensão e uma diferença de potencial através do qual passa energia (BARBA, 1994, p.57).

Segundo Grotowski (1971), o ator é matéria-prima para a construção de sentido das ações cênicas, que realiza em processo profundo de enfrentamento e autoconhecimento. Este ressalta, juntamente com Barba, a importância do treinamento do ator e afirma que somente a partir dele o ator conseguirá, de forma orgânica, juntar corpo, voz, energia e ação.

Os exercícios do treinamento físico permitem desenvolver um novo comportamento, um modo diferente de mover-se, de agir e reagir, uma determinada destreza Mas esta destreza define-se numa realidade unidimensional se não atinge a profundidade do indivíduo (BARBAR, 1994, p. 128).

O treinamento pessoal do ator é de extrema importância para o seu trabalho, porém, ainda é possível ver em alguns atores muitas confusões sobre o que, exatamente, é trabalhado nele. O grupo Lume desenvolveu, dentro da sua pesquisa, um treinamento próprio que desembocou em técnicas específicas do grupo, como a dança pessoal. Burnier (2001) apresenta a separação de treinamento energético e treinamento técnico, mostrando que ambos se relacionam, mas possuem suas diferenças.

Para a presente pesquisa, focou-se nos treinamentos e técnicas aprendidas dentro da universidade e com alguns pontos trabalhados nas oficinas do grupo Lume Teatro e as diferenciações dos treinamentos apresentadas por Burnier.

Por meio da experiência de criação da cena Entre Calçadas, realizada no ano de 2013 com o GECA – Grupo de Estudos do Corpo do ator – neste artigo é discutido o que foi observado durante o processo, evidenciando como o treinamento pode acrescentar no trabalho do ator.

O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE “ENTRE CALÇADAS”

Em janeiro de 2013, um grupo de alunos acadêmicos do curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Maringá (UEM) se reuniu com a ideia de apresentar uma prática cênica no Dia Mundial da *Commedia dell’Arte*. Depois do evento, os atores perceberam no grupo valores e objetivos comuns, envolvendo o entendimento da importância da pesquisa corporal e teórica, o anseio por um estudo específico diferente dos contemplados pelo curso e a vontade de estar nos palcos apresentando seu trabalho. Nasceu assim o Grupo de Estudos sobre o Corpo do Ator, o GECA.

O GECA é mantido por um elenco fixo que atua e organiza ensaios, apresentações e eventos. Os integrantes são esses: Douglas Kodi, Kênia Bergo, Nayara Tamires C. de Araujo, Pedro Henrique Daniel e Rodrigo Lanzoni Fracarolli.

O grupo iniciou os estudos com a *Commedia dell’Arte* por esta ser uma linguagem do teatro que requer aprimoramento de técnicas corporais, possibilita uma encenação diferenciada pela utilização das máscaras e do improviso, e é considerada pioneira por fundar a profissionalização dos atores e de suas trupes. Com base nos treinamentos descritos no livro de Antonio Fava (1999, p.98-160) foram realizados exercícios de improvisação a fim de desenvolver as lógicas das personagens e de seus corpos, construídos por meio de construção e desconstrução do corpo do animal vinculado ao personagem em questão. Também foi estudado, de forma fragmentada, cada movimento das personagens, o que aumentou a percepção do corpo no espaço e no ritmo. Percebeu-se que o corpo, para o estudo e treinamento da *Commedia dell’Arte*, necessitava de um treinamento físico de resistência e também de energia⁴. Para atender a essas necessidades físicas, foram iniciados treinamentos técnicos de preparação corporal do ator, baseados no treinamento vivenciado nas oficinas do grupo Lume Teatro⁵. É importante ressaltar que os treinamentos aplicados para os atores do GECA não foram aplicados como uma “receita de bolo”, todos os exercícios foram adaptados a fim de atender às dificuldades ou necessidades corporais

4 Energia, dentro desse trabalho, se refere a potência muscular e nervosa do ator. Segundo Eugênio Barba (1995, p.74) “Estudar a energia do ator significa examinar os princípios pelos quais ele pode modelar e educar sua potência muscular e nervosa de acordo com as situações não-cotidianas”.

5 Com o ator Carlos Simioni oficina “Da Energia à Ação” oferecida pelo Sesc Maringá/PR em outubro de 2012; e com o ator Jesser de Souza oficina “Treinamento Técnico do Ator” oferecido pela Unicamp em fevereiro de 2014.

do grupo. “Muitas vezes Grotowski ressaltou o fato de que não existe um método, só existe o que funciona e o que não funciona em cada caso individual” (RICHARDS, 2012, p. 102-103).

Durante as oficinas do grupo Lume teatro foram realizados exercícios que buscavam a presença do ator por meio da exploração do corpo e de suas potencialidades. Para a realização desses, os atores do Lume utilizavam e explicavam as oposições, os vetores⁶ e outros termos que fazem parte da pesquisa do grupo. Quando os exercícios foram aplicados para os atores do GECA, foi percebida uma mecanicidade nos movimentos e uma preocupação em estar ou não fazendo o exercício corretamente. Havia um bloqueio quanto às possibilidades de exploração do corpo, por isso o exercício foi modificado, dando a ele um caráter lúdico. O corpo e as oposições foram trabalhados como se os atores estivessem empurrando, depois puxando e em seguida, as duas ações ao mesmo tempo. Isso fez com que os atores focassem na ação e não nas oposições aumento assim, a exploração do corpo.

As oficinas do Lume trabalharam com elementos de treinamento pessoal do ator, explorando meios físicos e energéticos. Como consequência desses treinamentos surgiram partituras corporais nas quais eram exploradas as possibilidades de oposições, equilíbrios precários⁷, vetores etc., sem a preocupação de uma construção cênica. Quando tais exercícios foram explorados dentro do GECA, as partituras e os corpos dos atores tomaram potências interessantes a serem trabalhadas cenicamente. Então foi proposto que grupo utilizasse elementos do treinamento para a construção de uma cena, e neste momento começou a surgir a cena “Entre Calçadas”. O processo se juntou à disciplina de Fundamentos de Direção I, o que colaborou com o estudo e o cuidado na direção sobre a cena.

O primeiro passo foi a escolha do tema “infância na rua”, proposto por uma necessidade social: em Maringá-PR o número de crianças de rua estava aumentando. Em seguida foram escolhidos dois atores do GECA devido à disponibilidade de tempo para o processo em questão.

6 Para maiores informações ver “A dança das oposições” in: BARBA; SAVARESE, 1995.

7 Para maiores informações ver “Equilíbrio” in: BARBA; SAVARESE, 1995.

Os atores escolhidos possuíam suas próprias partituras corporais, criadas durante o treinamento do grupo. O processo de criação se basearia em trazer para essas partituras elementos relacionados ao tema escolhido para a cena. Dentro dos estudos sobre a criança de rua, foi apontada uma dualidade. Por um lado, há a liberdade e a brincadeira, por outro, a marginalidade e a violência. Buscando apresentar essa dualidade nas partituras individuais dos atores, foi aplicado um jogo de palavras cujo objetivo era transformar as partituras corporais em ações preenchidas de intenções. Durante a improvisação e a repetição das partituras, algumas palavras eram ditas a fim de fazer com que os atores reagissem e transformassem as figuras. Estas palavras foram: diversão, fome, sonhos, conflito, entre outras. Os atores estavam muito atentos e reagiam logo às palavras. Aos poucos, as formas das partituras, até então rígidas e mecânicas, começaram a ter fluidez e foram se modificando. Ao final do ensaio, o grupo refletiu sobre as mudanças corporais e um breve texto (dramatúrgico) foi escrito para que os atores pudessem estudar fora dos horários de ensaio.

Os atores do GECA já exploravam partituras individuais e a partir deste momento conseguiram preenchê-las de intenções, mas precisavam ligá-las de forma orgânica:

A organicidade referente à organização interna de uma ação, ou à interação entre as ações, não tem nada a ver com o “natural”, mas com a impressão de natural que a coerência da organização interna de um determinado sistema gera. (BURNIER, 2001, p.53).

A ideia de organicidade, ao contrário do que possa parecer à primeira leitura, não trata de um corpo familiar à cena, à partitura, à criação, enfim, que seja “naturalizado” ou despreocupado consigo e com seu entorno. Ao contrário, a organicidade complementa a ideia de “corpo extracotidiano”, tal como relatada por Barba (1995). Um corpo extracotidiano é construído a partir do treinamento, enquanto organicidade é a apropriação que o ator faz de sua criação. Ser orgânico é ser outro, construído, artístico e ainda assim, parecer confortável nesse universo recriado.

Em busca de alcançar a organicidade, foram realizados jogos de improvisação em que os atores deveriam relacionar as partituras de forma que elas completassem uma à outra. Os atores deveriam encontrar diferentes *ligamens*⁸entre elas. Inicialmente os atores encontraram dificuldades em se desprender da forma da figura, pois se sentiam inseguros em transformá-las. Então testou-se fazer o jogo no ritmo das músicas colocadas pela diretora. O resultado foi maior fluência e dinâmica nas transições das figuras, porém quando os atores repetiram o que criaram, a energia não era mais a mesma e a mecanicidade dos movimentos voltou a aparecer. Foi neste momento que o grupo retomou alguns exercícios vivenciados em oficinas com os atores do Lume Teatro.

Os atores do GECA iniciaram essa etapa com a exploração dos abdomens, com o desequilíbrio sustentado pelo abdômen. Segundo Luiz Otávio Burnier (2001 p. 132), o “exercício fora do equilíbrio é uma maneira de desenvolver um princípio fundamental da técnica do ator: converter o peso em energia, mediante a coluna vertebral”. Ao fazer esse exercício, as tensões dos ombros e braços eram quase espontâneas, porém deveriam ser controladas, apenas o abdômen deveria sustentar o corpo, as outras partes do corpo deveriam estar relaxadas. Ao olhar de fora, percebe-se que os excessos de tensões acontecem por vários motivos. Durante a oficina com o Lume Teatro, os excessos de tensões aconteciam pela falta de controle do corpo, mas com os atores do GECA as tensões aconteciam devido ao medo do desequilíbrio.

Os atores buscaram, por meio do desequilíbrio, manter o abdômen acionado e, ao mesmo tempo, distribuir a energia pelo restante do corpo, imaginando vetores de energia saindo, primeiramente, por uma parte do corpo, e posteriormente por várias partes, limpando assim os excessos de tensões

⁸ *Ligamens* é um termo utilizado por Luiz Otávio Burnier, fundador do grupo Lume Teatro de Campinas, para se referir aos elementos que fazem as ligações entre as ações. Esses elementos apresentam características diversas, podem ser inventados para este fim específico, podem surgir durante a exploração das ações, podem ser de espaço, de qualidade, de tempo, de ritmo etc. Ou seja, os *ligamens* são elementos que surgem entre duas ações que possibilita a passagem de forma orgânica entre elas. (BURNIER, 2001, p.153)

Para melhor visualização da energia, foi estudado o conceito decórpo de dentro e corpo de fora. O corpo de dentro é a energia que é transformada em músculo, o corpo de fora é a forma física do corpo⁹. Os dois trabalham juntos durante o movimento, porém com intensidades diferentes. O corpo de dentro deve sempre ser maior do que o corpo de fora. Freire (2008) explica no seu artigo “Treinamento Pré-Expressivo, Biomecânica e Ações Físicas – Labor e Arte do Atuante” o funcionamento desses corpos, porém ele utiliza os termos “corpo imaterial”, para corpo de dentro, e “corpo material”, para o corpo de fora.

O corpo imaterial – consciência – constitui, certo, um corpo em si, independente, capaz de abandonar os limites do corpo material e viajar por outros espaços, ver e vivenciar outras situações, concretizando-se na suspensão do ar – matéria invisível, mas perceptível, composta por átomos livres. Já o corpo material, este não constitui uma unidade, mas uma tríade de funções orgânicas fundamentais: física, racional e sensorial. Esse entendimento, no entanto, é meramente teórico e especulativo, pois, na prática, as coisas não acontecem exatamente assim, uma após a outra, mas tudo ao mesmo tempo, num só corpo orientado pela consciência. (FREIRE, 2008, p.97)

No teatro Nô, para a realização de uma ação, o ator bailarino deve utilizar sempre mais do que o dobro da força necessária para sua realização. “De um lado, o ator projeta uma quantidade de sua energia no espaço; de outro, retém mais do que o dobro dessa energia em si mesmo, criando uma resistência que se opõe à sua ação” (BARBA, *apud* BARBA, 1995, p.88).

A imagem do “corpo de dentro” e do “corpo de fora” possibilita no corpo do ator um novo estado físico, uma nova presença. Ela aumenta a concentração do ator e permite que ele explore novas formas de manter a energia e desenhar com o corpo. Isto foi observado quando os atores do grupo GECA exploravam as oposições do corpo. Como exemplo, foi praticada a ideia de um corpo que queria ir para um lado, mas ia para outro, fazendo o movimento com o “corpo de fora” no mínimo possível e com o “corpo de dentro” no máximo. Durante a exploração desse exercício, foi percebida uma camada de energia em torno dos atores, eles se deslocavam pelo espaço e faziam as transições de uma figura para outra de forma orgânica. Esse resultado não foi alcançado de repente, foram muitos dias de trabalho para que fosse possível manter a energia das partituras. Os exercícios foram repetidos

⁹ Tal afirmação é dada conforme a fala de Simioni, ator do Lume, na oficina “Da Energia à Ação” fornecida pelo Sesc Maringá/PR em outubro de 2012.

vários dias a fim de fazer com que os atores descobrissem formas e pequenos detalhes nas partituras que mantivessem a energia da espontaneidade. Quando os atores estavam orgânicos, o texto começou a ser explorado, assim como as intenções dos movimentos.

E então, após a repetição dessa partitura mais detalhada, antes que ela comece a declinar, o ator deve encontrar detalhes cada vez menores dentro da mesma linha original de ações e, em seguida, detalhes ainda menores, e por aí vai. Dessa maneira, fazendo com que a mesma linha de ações seja mais detalhada, mais rica de pequenos elementos, o ator pode combater o declínio. (RICHARDS, 2012, p. 102)

O desenvolvimento da cena se baseou nos estudos do livro “A psicanálise dos contos de Fadas” de Bruno Bettelheim (2002). Por meio desse estudo, foram selecionados dois contos a partir dos quais se desenvolveria a escrita: “João e Maria”, dos irmãos Grimm, e “A menina que vendia fósforos”, de Andersen. Também foi estudado o universo das crianças de rua por meio de documentários e artigos de instituições sociais, a fim de fazer uma atualização dos contos escolhidos. Foram utilizados depoimentos das crianças extraídos dos materiais pesquisados, os atores estudaram o texto, mas não o decoraram, baseados no princípio da espontaneidade e do improviso, os quais mantêm viva a cena, uma vez que os atores devem sempre estar atentos às mudanças e às falas um do outro. Com o texto foi iniciada a pesquisa das vozes e das maneiras para fazê-las acompanhar as construções corporais, procurando sempre preservar a impressão de espontaneidade (BROOK, 2011, p.9).

Nesta etapa apareceu a grande dificuldade de tornar orgânicos corpo e voz juntos. Logo que a voz entrou, o corpo perdeu a energia. A intenção estava presente dentro dos atores e nos seus corpos, mas eles não conseguiam passá-la para a voz. Tentando trabalhar os dois juntos, foi aplicado um exercício de lançamento, a fim de fazer com que os atores lançassem e recebessem a energia com a voz e reagissem com o corpo. Inicialmente, gritos e forças excessivas na garganta foram utilizados, mas com o tempo os atores foram percebendo que estes gritos e o excesso de força não eram necessários, então eles se aproximavam e se afastavam e passaram a explorar outras potências vocais que se tornaram muito mais interessantes e ricas para as cenas. Após muita exploração de intenções e

imagens com a voz, o corpo e a voz se juntaram com força, dando organicidade à cena. Os atores repetiram várias vezes para guardarem o que criaram e seguiram buscando se livrar dos excessos.

A cena estava em condições de ser apresentada, porém não estava definida a posição do público no espaço. A cena foi testada de diferentes pontos de visão e foi percebido que os atores traziam o público para dentro da cena quando este estava mais próximo. Assim, ficou estabelecido que os espectadores deveriam ficar mais próximos dos atores, como se eles estivessem nas calçadas e os atores transitando na rua. Esse elemento deu o nome para a cena: “Entre Calçadas”.

A cena busca expor algumas peculiaridades da criança em situação de rua de forma poética. Além disso, pretende sensibilizar o público para o assunto retratado, para o fato de que a atenção a essa categoria precisa transcender o âmbito da assistência. Trata-se, também, de um exercício da cidadania.

A cena conta, por meio de brincadeiras e lembranças, a história dos irmãos João e Maria, que fugiram de casa devido aos maus tratos aplicados pelos pais e outras dificuldades de suas vidas, tendo assim que morar na rua. A cena foi extremamente bem recebida pelo público e então o grupo direcionou seus esforços para desenvolvê-la. A partir de então começou a entrar em contato com as crianças de rua maringauenses por meio de projetos específicos, como o Programa multidisciplinar de Estudos, Pesquisa e defesa da Criança e do Adolescente (PCA), o que colaborou com o desenvolvimento da cena, uma vez que o programa apresenta pesquisas e materiais atualizados sobre as crianças de rua. Isso também motivou os membros do GECA a procurarem fortalecer a parte técnica/corporal do grupo. O problema da criança em situação de rua é um fenômeno social resultante da história e da política econômica do Brasil, a intenção é fazer que, por meio do teatro, as pessoas se sintam mobilizadas a transformar essa história, percebendo suas passividades e suas tendências de apontar “culpados”, motivando assim uma postura proativa política e social.

TREINAMENTOS

Essa pesquisa surgiu no interesse de analisar e diferenciar as formas de treinamento tendo como base os treinamentos ocorridos dentro do GECA. A princípio, o grupo entendia que o treinamento realizado era energético, porém, com base nos estudos realizados para esta pesquisa, percebeu-se que o treinamento realizado era técnico, e não energético.

Durante os treinamentos com o GECA e com essa pesquisa, foi percebido que os treinamentos técnicos e energéticos possuem diferenças, mas se complementam. A técnica dá o desenho e a energia a “vida”. Ambas independem do espetáculo, elas são a base para que o ator esteja sempre pronto, por esse motivo o treinamento deve ser uma rotina para o ator, conforme pode-se observar nas reflexões de Burnier (2001):

[...] o energético e o técnico, tendo claro que o treinamento energético é também “técnico”, tanto quanto o técnico é também “energético”, e que essas terminologias visam simplesmente diferenciar dois métodos diferentes de abordagem do trabalho do ator. (p. 64)

É importante ressaltar, contudo, a diferença existente entre os termos. Diferenciá-los pode auxiliar o ator a alcançar um objetivo específico. Com relação ao treinamento energético, é importante ressaltar que existem diferentes técnicas e definições de energia, o que pode ser observado no livro do Barba (1995). O treinamento energético causa uma grande confusão entre os artistas, muitos associam o treinamento energético ao ímpeto externo, ao grito, ao excesso de movimentos e tensões, o que não é verdade, uma vez que a imobilidade e o silêncio apresentam energias que são retidas no corpo, mas fluem no espaço (BARBA, 1995, p.81).

É comum os atores se mostrarem presentes durante o processo de criação, com gestos e movimentos extremamente expressivos e orgânicos durante a criação das partituras, e com uma qualidade energética visível. Porém, quando ao retomar o que foi criado, grande parte dos atores sente dificuldades em resgatar ou manter as qualidades energéticas presentes durante a criação das partituras, apresentando um corpo sem energia e mecânico. O treinamento energético, segundo as pesquisas do Lume Teatro, se caracteriza por ser um treinamento coletivo, pois um “alimenta” o outro com energia, dando

forças para o ator superar seus limites na exaustão buscando sempre manter viva no ator a energia, trazer a organicidade e a vida das ações. Para alcançar tais potencialidades, é preciso que o ator procure desconstruir o que é conhecido por ele e busque descobrir energias potenciais guardadas (FERRACINI, 2000, p.95). É no treinamento energético que o ator “... quebra um sistema preestabelecido de ações, encaminhando o corpo para outro sistema totalmente desconhecido. Assim passamos a adquirir no corpo, novas maneiras de ‘se estar’ em vida”. (WUO, 1997 *apud* FERRACINI, 2000, p.99).

[...] trata-se de um treinamento físico intenso e ininterrupto, extremamente dinâmico, que visa trabalhar com energias potenciais do ator. “Quando o ator atinge um 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, 1985, p.35 *apud* BURNIER, 2001, p. 27).

O treinamento técnico prepara o ator e é a base para que o ator esteja sempre pronto. Ele visa “explorar suas capacidades e trabalhar suas dificuldades, alargando seu léxico, dilatando seu corpo e abrindo os caminhos para o fluir de suas energias potenciais. Desta forma delinea todo o que e como fazer”(BURNIER, 2001, p.171, grifo nosso). Ou seja, por meio do treinamento técnico o ator pode explorar e superar as dificuldades corporais. Alguns exercícios desse treinamento também produzem energia e o leva além do desenho corporal, é por meio dele que o ator alcança a corporeidade¹⁰ da ação. “É uma nova aprendizagem, na qual o ator deve reeducar seu corpo para que ele se transforme em um corpo cênico, potencialmente artístico, para poder comunicar ao público, de maneira organizada e otimizada” (FERRACINI, 2000, p.101).

Esse treinamento técnico, convém frisar, não dará ao ator uma técnica pronta de representação, como no caso dos atores orientais. Aqui ele não *aprenderá* uma técnica extracotidiana; mas tentará treinar e apreender, no corpo, os *princípios* que regem essa extracotidianidade. Com esses princípios incorporados, toda e qualquer ação que se faça, em cena, será extracotidiana; isso inclusive, independente da estética cênica proposta. (FERRACINI, 2000, p. 102)

10 A corporeidade é a maneira como as energias potenciais se corporificam, é a transformação dessas energias em músculo, ou seja, em variações diversas de tensões. Essa transformação de energia em músculo é o que origina a ação física. (BURNIER, 2001, p.55)

O treinamento é utilizado para trabalhar o ator, a criação do personagem e do espetáculo, acontece no processo de criação, é possível utilizar elementos do treinamento durante o processo de criação, porém o treinamento técnico é para que ele esteja sempre preparado em cena.

CONCLUSÃO

O treinamento deve ser uma prática diária do ator. Porém, as condições de falta de espaço e tempo para o treinamento são elementos que impedem muitos grupos de teatro e atores a realizarem o seu trabalho pessoal. O GECA utilizou as salas de ensaio do TUM – Teatro Universitário de Maringá – das nove horas da manhã ao meio-dia para treinamento, o que inicialmente acontecia todos os dias e passou para duas vezes na semana. Isso ocorreu devido ao fato de todos os atores do GECA serem universitários do curso de Artes Cênicas da UEM, outros compromissos e responsabilidades surgiram no caminho, o que causou a diminuição de encontros semanais. Isso fez diferença no corpo, pois a maneira e a disposição do corpo alteraram bruscamente, porém o tempo dedicado ao trabalho pessoal, mesmo que pequeno, faz a diferença.

O ator que treina consegue explorar as potencialidades do corpo de forma a despertar o estado criativo de forma mais rápida e eficiente. Ele deve ter disciplina e disposição para realizar o seu trabalho, uma vez que é ele quem deve realizá-lo. Carlos Simioni, do grupo Lume Teatro, disse que contanto que o ator se dedique treinar, nem que seja meia hora por dia, já verá a diferença em cena¹¹.

Dentre esses fatores encontra-se a maneira como o ator está presente no que ele faz sua entrega plena ao próprio trabalho, à própria arte. A generosidade determina a disponibilidade, que acarreta uma abertura e entrega. Essa abertura e entrega são como canais de comunicação que tendem a fazer fluir informações que navegam entre corpo e a pessoa. (BURNIER, 2001, p. 86)

11 Fala de Carlos Simioni na oficina “Da energia à ação” oferecida pelo Sesc Maringá/PR em outubro de 2012.

Essa pesquisa só foi concretizada devido à dedicação e disposição dos atores. A disciplina e concentração deles durante esse processo fizeram com que este trabalho fluísse de forma inesperada para congressos e festivais. A pesquisa aprofundada e disciplinada gera resultados satisfatórios e leva o grupo a encontrar novas possibilidades e dificuldades, apontando para tópicos complementares aos definidos no início do projeto.



Figura 1: Ensaio “Entre Calçadas” criação e exploração de partituras, 2013. Foto: Nayara Araujo.



Figura 2: Ensaio “Entre Calçadas” experimentação na rua, 2013. Foto: Nayara Araujo.



Figura 3: Apresentação da cena “Entre Calçadas”, 2014. Foto: Paulo Araujo.

REFÊNCIAS

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: Dicionário de Antropologia Teatral**. Trad. Luís Otávio Burnier. São Paulo: Hucitec; Campinas: Unicamp, 1995.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de Fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

BROOK, Peter. **A Porta Aberta**. Trad. Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

BURNIER, Luiz Otávio. **Arte de Ator: da técnica à representação**. Campinas: Editora UNICAMP, 2001.

FAVA, Antonio. *La Maschera Comica Nella Commedia dell'Arte*. Colledara (Itália): Andromeda Editrice, 1999.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010. 1ª edição.

FERRACINI, Renato. **Treinamento Energético e Treinamento Técnico do Ator**. Revista do Lume. UNICAMP – LUME – COCEN. Campinas: UNICAMP, nº3, pág. 94 – 113, mar. 2000.

FREIRE, Murillo. **Treinamento Pré-Expressivo, Biomecânica e Ações Físicas – Labor e Arte do Atuante**¹. Revista do Lume. UNICAMP – LUME – COCEN. Campinas: UNICAMP, nº 07, p.95, mar. 2008.

FREITAS, Jussara Gomes da Silva de. **Sobre a teoria dos gêneros dramáticos, segundo Diderot, e sua aproximação da Poética de Aristóteles**. Revista Eletrônica de Pesquisa na Graduação em Filosofia. São Paulo: Unesp, nº2, p. 01, vol. 4, 2011.

GROTOWSKI, J. **Em busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

LEHMANN, H.-T. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2007.

RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre Ações Físicas**. São Paulo: Perspectiva, 2012.