

ENCONTROS: O FAZER DO ATOR E SEU TREINAMENTO TÉCNICO

Renato Sbardelotto Felix dos Santos³²
Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

Da práxis diária do corpo-artista formula-se uma diversidade de questionamentos acerca da produção de arte nos dias atuais. As reflexões aqui presentes partem, principalmente, de materiais escritos dentro do treinamento técnico da ACRUEL Companhia e de aulas de expressão corporal no curso de Artes Cênicas da Faculdade de Artes do Paraná, apresentando um panorama de questões singulares que dizem respeito ao fazer do ator e sua política, em diálogo com a semiótica. Palavras-chave: arteterapia; escultura; corpo; terapia; bem-estar.

Palavras-chave: técnica; Grotowski; pragmática; semiótica;

“Nós te agradecemos, mundo, pois possuímos a consciência que nos permite vencer a morte: compreender a nossa eternidade na tua eternidade. E porque o amor nisso é mestre, abecedário. Te agradecemos por não sermos separados de ti, por sermos tu, porque justamente em nós atinges a consciência de ti, o despertar. Nós te agradecemos, mundo, por ser.” (GROTOWSKI, 2007, p.35)

Dos tempos de criança guardo recordações muito peculiares que acabam por ter grande influência em meu trabalho nos dias atuais. Reagia a alguns trabalhos artísticos, desde ser ninado pelas canções ainda em vinil de Roberta Miranda ou admirado ao ver um coração ser arrancado com a mão em “Indiana Jones e o templo da perdição”, que permaneceram vivos na memória, indiscutíveis referências, para dizer o que eu quero dizer com minha arte. Sem embargo: O que eu quero falar? A quem pode interessar o que eu estou falando? Eu gosto de falar o que eu falo? O que me move? Há quem compartilhe das mesmas dores ou felicidades, dos mesmos sonhos?

Entrando em meu primeiro curso superior, ainda muito jovem pude desfrutar de uma variedade infinita de oportunidades, de descobertas, de propostas e de desdobramentos em torno do meu fazer como ator pesquisador. Trazia uma bagagem pequena, como que numa mala de mão, para entrar comigo na sala, colocar na roda, abrir e mostrar o que tinha dentro durante, por exemplo, nas “aulas de corpo”. Algumas idéias foram trocadas, outras mantidas em segredo, por vergonha ou até mesmo por egoísmo. Foram encontrados os parceiros, os que nós pudemos dividir conhecimento - dividir o peso que a mala foi ganhando com o tempo. Houve também outros parceiros, de outras turmas, de outros cursos, de fora da faculdade, inclusive; porque,

³² Bacharel em Artes Cênicas - habilitação em Interpretação Teatral (2010) e cursando a habilitação em Direção Teatral, ambas pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP). <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4291778Z9>

numa faculdade de artes, os contatos rompem fronteiras, não podem permanecer somente em sala de aula, nas “aulas de corpo”.

Atualmente faço um trabalho com a ACRUEL companhia, e em nossos “treinamentos” buscamos novos caminhos para um dos grandes dilemas da arte da representação: a repetição³³. Juntos, em todas as tardes possíveis durante três a quatro horas (cerca de 15 horas por semana), trocamos idéias e práticas a respeito do corpo do ator, do nosso corpo, desse corpo que se coloca como ator quando chamado a assumir uma profissão. Sendo esta uma escolha maravilhosa e ao mesmo tempo muito nebulosa e amedrontadora, por evanescer limites, às vezes fortemente delineados na sociedade, entre o que se define por “arte” e o que se coloca como “vida”. Acredito sermos capazes de desenvolver grandes questionamentos; de nos entender e, conseqüentemente, de entender o outro, o humano, por caminhos e com sentidos diversos que só através da “arte do ator”, ou da “arte do performer” - aquele que atua com a forma de seu próprio corpo -, pode-se entender. Tudo se coloca a mostra e em troca de informações num fluxo constante de redefinição dos próprios limites.

Henry-Pierre Jeudy (2002) fala sobre os conceitos de corpo-objeto e corpo-texto, reforçando a idéia de que o corpo é informação em constante formação e exposição:

[...] a pele retira do corpo seu status de objeto, no momento em que ela não é mais percebida como invólucro das formas. Tal qual uma superfície com seus próprios relevos, ela transforma o corpo-objeto em corpo-texto. [...] Que a pele do corpo possa tornar-se um texto confirma o fato de uma exibição involuntária. [...] A pele tal qual um texto que se escreve sozinho, nos trai. (JEUDY, 2002, p.84)

Entendendo que o corpo também é texto, meio e informação nele mesmo, posso dizer que está incutida na arte do ator a leitura do (seu) corpo e o trabalho sobre a arqueologia do vocabulário do (seu) corpo.

No presente artigo articulo minha atual pesquisa como ator com materiais teóricos, procurando promover diversificados tipos de encontros - dentre esses, aqueles que surgem dentro da sala de ensaio e outros derivados de livre associação num período um pouco maior, que envolve leituras em casa e corridas ao parque São Lourenço³⁴ - apresentando um panorama que

³³ Peter Brook (1968) fala sobre suas três “palavras guias” no “fazer teatral” – elas em francês, por abranger significados: *répétition*, *représentation*, *assistance*. Repetição pelo saber lidar com a técnica, e com seu aprimoramento dia após dia, em qualquer fazer artístico; Representação pelo sentido de estar sempre re-apresentando, tornando vivo e presente novamente no tempo e no espaço; e Assistência ao abranger a idéia de público, o contato, o jogo que se estabelece entre um público atento - munido pelo desejo de observação, participativo em seu estado de atenção - e o artista em cena.

³⁴ Desde o ano de 2010, assumi como prática na minha pesquisa o exercício de sair de casa, e da sala de ensaio, para realizar ações/interferências em espaço aberto, procurando criar relações outras do meu corpo com o espaço por onde passa. Essas ações O Mosaico: R. Pesq. Artes, Curitiba, n. 6, p. 126-134, jul./dez., 2011

surgiu a partir das seguintes questões: como definir meu estado de corpo hoje? Como definir meu estado de corpo ao longo dos quatro anos de faculdade (2007-2010)? O que eu pude trocar com meus colegas? Que questões foram respondidas? Que questões foram criadas? O que ainda há por vir?

CORPO INFORMAÇÃO/CORPO EM-FORMAÇÃO

Quando se pensa em *interculturalidade* pensa-se em troca. Não só no sentido direto do dar e receber, mas num sentido mais amplo que é o da *contaminação*. Este termo parece dar caráter mais fluido e não linear às trocas estabelecidas pelas ações em reunião de um ou mais corpos no mesmo ambiente de trabalho, desestabilizando hierarquias impostas entre cérebro/corpo/ambiente, como colocam Helena Katz e Christine Greiner:

Os processos de troca de informação entre corpo e ambiente atuam, por exemplo, na aquisição de vocabulário e no estabelecimento das redes de conexão. Há algumas evidências em teoria de sistemas dinâmicos de que o ato de aprender um movimento implica num acoplamento entre sistemas de referências que vão mudando gradualmente de moldura. Tendo a estrutura de fluxo, o movimento irriga para frente e para trás plugando o corpo a cadeias cada vez mais gerais. Nesse aspecto, vê-se instalada no corpo a própria condição de estar vivo e ele se apóia basicamente no sucesso da transferência permanente de informação. (KATZ e GREINER apud SETENTA, 2008, p.37)

A idéia da exibição involuntária da pele enquanto texto de que fala Jeudy e a transferência permanente de informação que pontuam Katz e Greiner se interligam justamente pela noção de fluxo constante de informações do e no corpo.

Greiner também entende o corpo como mídia da arte, que em sua integridade é informação e meio de comunicação dele mesmo. De acordo com a autora “o corpo entendido como mídia da arte, é muito mais que o instrumento de alguma coisa. Ele é a arte que faz e seus complexos estados de existência. Sempre inacabado. Sempre em movimento, mesmo quando aparentemente estático.” (GREINER, 2000, p.361)

Durante um processo de criação artística a aparência que pode vir a ser dada à pele, a forma que se dá ao corpo, será sempre um diálogo de sobreposições entre material externo e material-informação do *corpo-texto*. Não se anula o corpo-texto: constrói-se nele e a partir dele, sempre. Neste sentido, o corpo do ator enquanto envolvido por pele é ele mesmo *Ser* em constante mutação.

têm proporcionado estados intensos de idéias/pensamentos que são, eventualmente, retomadas (os) para futuros desenvolvimentos.

Em diálogo com os escritos de Greiner (2000; 2001), Katz (2001) e Jeudy (2002), posso dizer que a superfície do corpo do homem – e mais especificamente do homem-ator, em nosso caso - deixa de ser nominada como um simples invólucro do corpo e passa a ser considerada a própria tela para criação e recriação de “*si mesmos*”.

Assumindo esses pressupostos, o ator pode encontrar condições mais orgânicas entre as relações que estabelece. Os estímulos presentes no ambiente que o cerca, incluso aí as demais testemunhas do trabalho - colegas e/ou a assistência/público – interagem numa troca mútua de significantes; envolvimento simultâneo que exige uma constante redefinição de fronteiras para qualquer signo pré-estabelecido.

CORPOMENTE

O corpo humano se organiza, pelo menos numa perspectiva generalizada e ocidentalizada, numa torre onde a mente é o topo e o guia das funções orgânicas, sendo o resto do corpo subordinado a ela. Esta perspectiva muitas vezes se coloca a frente no fazer do ator a restringi-lo no trabalho sobre as ações da cena.

O fazer do ator circula também entre essas questões, na busca do corpo uno, onde o pensar já é ação e acontece enquanto a ação se realiza. Um “pensar-em-ação” marcado por encontros e relações entre os elementos presentes no espaço de ação (elementos de cena, parceiros de palco, público).

Sandra Meyer Nunes (2009) investiga os conceitos que permearam pesquisas referentes à ação física no trabalho de Constantin Stanislavski e Jerzy Grotowski, propondo um ponto de encontro referente ao pensar-em-ação, onde a mente não se configura como algo além do corpo; ela é estruturada junto com ele:

A formação de conceitos e categorias é experiencial. O pensar-em-ação proposto por Stanislavski e Grotowski não implica somente em caminhar ao pensar, ou mover o corpo enquanto se racionaliza sobre algo, mas significa que o processo que nos permite pensar e criar categorias e metáforas requisita o aparelho sensorio motor representado em regiões localizadas no cérebro. O que implica, por exemplo, que ao realizar uma ação física – que envolve necessariamente o sistema motor, o ator aciona, simultaneamente, circuitos responsáveis pelos processos emocionais e racionais. (NUNES, 2009, p. 44)

Dos últimos relatos de Constantin Stanislavski, resgata-se sua proposição de que a ação física do ator acontece através da reação às imagens mentais, dos objetivos, entre outros caminhos para lidar com o ato da personagem do texto dramático. A partir disso, o diretor russo propõe aos atores o trabalho repetitivo e rígido das ações físicas, para que a natureza criadora (o inexplicável

que dá verdade cênica à interpretação) ganhe liberdade para vir à cena. Ele achava que tinha que ser a linha, a partitura das ações físicas. (GROTOWSKI, 2001, p. 15)

Para responder a esses procedimentos, Grotowski (2001) diz que não se dará por essa linha a “inteireza” da representação (tangível + intangível) e sim pela continuidade de impulsos em relação à outra existência humana presente, como num ato de confissão. Esse ator constrói linhas de ação a partir desses impulsos. Traz a elaboração da ação pré-física, impulsos provenientes de movimentos subcutâneos desconhecidos, porém tangíveis. (GROTOWSKI, 2001) Trata da energia que emerge do corpo nesse fluir de impulsos e, como finalidade deste, projeta-se a “imagem” em direção a alguém, ou a algum objeto, criando o momento “entre” as ações que serão realizadas pelo corpo-memória assumido pelo ator. Na concepção de Grotowski a memória sempre diz respeito ao presente, ela está no corpo todo e é ativada à medida que esse corpo necessita saber como agir. Ampliando um pouco mais essa idéia, Grotowski evoca o corpo-memória:

Por exemplo, a recordação de uma situação chave a respeito de uma mulher. O rosto de uma mulher muda (nos episódios isolados durante a vida e naquilo que ainda não foi vivido), toda pessoa pode mudar, mas em todas as existências ou encarnações existe algo de imutável, como filmes diferentes que se sobrepõem uns aos outros. Estas recordações (do passado e do futuro) são reconhecidas ou descobertas por aquilo que é tangível na natureza do corpo e de todo o resto, ou seja, o corpo-vida. Ali está escrito tudo. (GROTOWSKI, 2001, p. 16)

Das pesquisas de Constatin Stanislavski, Jerzy Grotowski e Sandra Meyer Nunes, articulam-se novas noções a frente do entendimento cartesiano, bem como a conclusão de que entre matéria e espírito existem elos indissolúveis. Dentro dessas perspectivas o teatro permanece valorizado como arte do momento, *hic et nunc*. O entendimento dos escritos de Grotowski também nos leva ao estudo da arqueologia do vocabulário do corpo enquanto texto que se escreve sozinho através do tempo e das gerações.

A verdade é que há uma busca incansável pela inteireza do corpo na cena e mesmo fora dela. Corpo atento, fluido para intervenções no espaço, para o jogo; preciso ao se colocar em uma estrutura/partitura de espetáculo.

TREINAMENTO – UM ESTUDO SOBRE ESPONTANEIDADE E PRECISÃO

A partir da leitura de textos sobre o trabalho de Jerzy Grotowski em seu Teatro Laboratório, as integrantes da ACRUEL³⁵ e eu nos aproximamos de proposições e de termos aos quais tomamos

³⁵ Ana Ferreira e Emanuelle Sotoski.

para nosso próprio vocabulário de trabalho. Dentro desses termos são dois os que nos saltam ao olhar: espontaneidade e precisão; sendo estes provocadores do que denominamos de “verdade cênica”. Grotowski destrincha essa idéia retomando a idéia de unidade, natureza e memória, como vemos a seguir:

Em um certo sentido, a precisão é o campo de ação da consciência e a espontaneidade, o do instinto. (...) Nos instantes de plenitude, o que em nós é animal não é unicamente animal, mas é toda a natureza. Não a natureza humana, mas toda a natureza no homem. Então se torna ao mesmo tempo a herança social, o homem enquanto homo sapiens. Mas não se trata de um dualismo. É a unidade do homem. E então não é o “eu” que age – age “isto”. Não é o “eu” que realiza o ato, o “meu homem” realiza o ato. Eu mesmo e o *genus* humano simultaneamente. Todo o contexto humano – social e de qualquer outro tipo – inscrito em mim, em minha memória, nos meus pensamentos, nas minhas experiências, no meu comportamento, na minha formação, no meu potencial. (GROTOWSKI, 2001, p.14)

Por que num dia a cena foi ótima e no outro não foi? Como repetir a mesma sequência de ações com potências semelhantes a cada dia de espetáculo? Como interligar treinamento e processo criativo? Como trabalhar emoções num treinamento tão rígido? Como pensar a subjetividade de uma criação de cena e personagem em exercícios aparentemente tão objetivos?

O trabalho do ator sobre si mesmo parece ser o caminho pelo qual seguimos atualmente, antes do mergulho no texto e da criação de cena e personagens. Esse trabalho viabiliza o conhecimento e exploração de potenciais criativos na práxis diária do ator enquanto homem do mundo e enquanto homem no mundo, em relação direta com o ambiente: sala de ensaio, movimento da rua fora da sala, presença dos colegas em trabalho, noção do ambiente por inteiro - incluso ele, o ator.

A exaustão corporal no treinamento de ator desencadeia reações no corpo às quais ele não poderia prever, ou pensar em fazer, justamente por ter de pensar em muitas coisas ao mesmo tempo, em um espaço de tempo muito curto, muito rápido. É como se o *corpocarne* boicotasse o *corporação*, que cotidianamente precisaria de mais tempo para processar informações, provocando linhas de encontro em direção ao que chamamos de corpomente.

Em nossos encontros trabalhamos com fatores como: desenvolvimento muscular, precisão física, atenção, ritmo, respiração como condutora de energia, percepção da inteireza do corpo, mudança de foco de atenção, direcionamento de atenção e energia, tensão muscular, *tracionamento muscular*, relaxamento muscular, oposição muscular, enraizamento, controle de peso, noção do centro de gravidade, tridimensionalidade do corpo no espaço e troca de

informação entre participantes. Esses fatores nos conduzem na exploração de exercícios derivados das práticas de colaboradores do grupo³⁶.

Determinados músculos ativados durante a realização do treinamento carregam memórias que esse corpo não encontra em estado consciente/cotidiano; esses estados estão em camadas mais profundas. O toque, ou a percepção da existência dessas camadas, abre a possibilidade para um entendimento maior de si mesmo e, como consequência, um aumento de vocabulário consciente para o ato da criação/representação.

A repetição embebida de verdade apareceu em nossas discussões desde o início do projeto. Repetição pelo saber lidar com a técnica dia após dia e fazendo dela um usufruto que não bloqueie estados de espontaneidade/verdade no jogo apresentado ao público. Por colocar em jogo materiais/experiências de trabalhos anteriores, adiantamos esse questionamento no intuito de criar um espetáculo atraente para diversos públicos; e ao mesmo tempo particular em suas escolhas.

Na atual fase do trabalho pudemos começar a responder nossos próprios questionamentos. Percebemos que a transição do treinamento físico ao processo criativo é mais subjetiva do que pensávamos. O corpo acostumado aos treinamentos diários e ao contato com determinados estados de energia³⁷ passa a encontrar esses estados em um tempo menor e a mantê-los ativos com mais sabedoria. Assim como experiências cotidianas grudam na *pelememória* do homem e o acompanha, a práxis assumida pelo grupo em fase de treinamento, inevitavelmente, se faz presente no corpo pós-treinamento. E é esse mesmo corpo que entrará em processo criativo.

CONSIDERAÇÕES

Talvez em busca de um corpo sem órgãos, que já explodiu a torre cartesiana e agora é ocupado só de intensidade, de energia = matéria (DELEUZE & GUATTARI, 1947, p.13), o artista cênico se realiza na própria e singular busca do “*como fazer*”. Caminha atrás de um ponto em contínuo deslocamento.

A arte do ator é um trabalho complexo e frutífero. Ator como aquele que age e se coloca a mostra, trazendo o invisível aos olhos do público, em devir e a criar devires, espaços entre;

³⁶ Prática em oficinas com o LUME TEATRO, treinamentos de AIKIDÔ, dança butô e trabalho com o clown. Dentre os colaboradores estão Kysy Fischer, Larissa Lima e Heidy Mayumi.

³⁷ Nesses estados de energia estão inclusos a reverberação de impulsos subcutâneos no corpo inteiro, o estado de atenção e percepção mais apurada aos movimentos do grupo no espaço e ao estado de alteração fluida entre qualidades de movimento (leveza, rapidez, lentidão, etc.)

promovendo questionamentos, (co-) movendo, (pro-) movendo encontros e fazendo desses encontros um espaço peculiar de comunhão, de vida, de entrega. Espaço que se desdobra em outros espaços. Espaço onde se sonha acordado.

De todo um entrelaçado de idéias e pesquisas, o ator é marcado por uma infinidade de materiais e referências no desenvolvimento de sua pesquisa individual, na formação desse corpo à mostra, que executa e aprende enquanto executa. Passa por técnicas, mantendo suas singularidades e idiosincrasias em constante fluxo. *Corpo vibrátil* (ROLNIK, 2006), aberto a informações “externas”, a transitar na diversidade espaço-temporal. O ator, sem receios para perpassar por estéticas que desconhece ou que pré-conceitua, passa a mergulhar em territórios abissais, a criar caminhos por onde possa vir a expressar os seus maiores desejos e afetações. Assume, assim, seu papel de grande catalisador e observador, trabalhando sobre o que é instável e tão somente humano.

A ação consciente em concomitância a atmosfera de novo e de presença é um objetivo, algo a ser pesquisado, discutido, trocado com colegas até que aos poucos se vislumbrem brechas e pontos de luz.

REFERÊNCIAS

BROOK, Peter. **O Teatro e seu Espaço**. Tradução de Oscar Araripe e Tessa Calado. Apresentação de Oscar Araripe. Editora Vozes LTDA. Petrópolis. 1968.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia** Vol. 3. Editora 34. 1947. 6. Como criar para si um corpo sem órgãos.

GREINER, Christine. Por uma dramaturgia da carne: o corpo como mídia da arte. In **Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade** / organizado por Armindo Bião, Antonia Pereira, Luiz Cláudio Cajaíba, Renata Pitombo. – São Paulo: Annablume: Salvador:/ JIPE-CIT, 2000.

GROTOWSKI, Jerzy. Invocação– para o espetáculo Orfeu. In **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 com a colaboração de Renata Molinari; tradução para o português Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

GROTOWSKI, Jerzy. Resposta a Stanislavski - tradução de Ricardo Gomes - Revista **Folhetim** do Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, número 9, p. 2-21, 2001.

JEUDY, Henri-Pierre. **O Corpo como Objeto de Arte** / Henri-Pierre Jeudy; tradução Tereza Lourenço. – São Paulo: Estação Liberdade, 2002

NUNES, Sandra Meyer. **As metáforas do corpo em cena** / Sandra Meyer Nunes – São Paulo: Annablume/ UDESC, 2009.

ROLNIK, Suely. **Geopolítica da cafetinagem** / Artigo. São Paulo, 2006.
<http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/pt>. Acesso em: 20/01/2011.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**/ Jussara Sobreira Setenta. – Salvador: EDUFBA, 2008.