

DRAMATURGIAS DO ATOR: o registro de uma experiência e seus resultados

Inês Alcaraz Marocco

Docente do Curso de Teatro da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

Carina Ninow

Felipe Vieira de Galisteo

Lesley Bernardi

Maico Silveira

Mariana Mantovani

Resumo: Este artigo registra uma experiência prática e reflexiva realizada com um grupo de alunos do Curso de Teatro do DAD/IA/UFRGS sobre a questão da dramaturgia do ator tendo como material de base seqüências de movimentos criadas a partir de fragmentos de diferentes partituras provenientes do sistema de treinamento, do Mimo Corpóreo e de alguns exercícios básicos de acrobacia.

Palavras-chave: sistema de treinamento-cultura gaúcha-dramaturgia do ator-Etnocologia

Abstract: This article is the register of a practical and reflexive experience that took place within a group of students from the Theater Course in DAD/IA/UFRGS about the matter of the dramaturgy of the actor having as base subject movement sequencies created after parts of different *partituras* from the Training Sistem, from Corporal Mime and from somes basic acrobatics exercizes.

Keywords: training system, *gaúcha* culture, dramaturgy of the actor, Ethnoscenology

Relataremos neste artigo a investigação que realizamos sobre *Dramaturgias de Ator*, dando continuidade à pesquisa *As técnicas corporais do gaúcho e a sua relação com a performance do ator/dançarino*, criada em 2001, cujo objetivo inicial foi o de constituir um sistema de treinamento para o ator/dançarino. Este sistema visava desenvolver a presença física dos atores/dançarinos a partir da utilização das técnicas corporais das atividades da lide campeira do gaúcho¹. Verificamos através da perspectiva da *Etnocologia*² e dos princípios da *Antropologia*

*Teatral*³ e do sistema pedagógico de Jacques Lecoq⁴ que as técnicas corporais do gaúcho

em 1995, em Paris, na sede da UNESCO, no Colóquio de *Formação do Centro Internacional de Etnocologia*, na Maison des Cultures du Monde. Esta disciplina visa o (...) *estudo nas diferentes culturas das práticas e dos comportamentos humanos espetaculares organizados (...)* (PRADIER, 1996, p.16). Ler também o texto de Pradier (In: GREINER e BIÃO, 1996, p. 23-29).

3 Para Eugenio BARBA (...) *a Antropologia Teatral não procura princípios universalmente verdadeiros, mas indicações úteis. Ela não tem a humildade de uma ciência, mas a ambição de indicar conhecimentos úteis ao trabalho do ator. Ela não quer descobrir 'leis', mas estudar regras do comportamento (...)* *A Antropologia Teatral, conseqüentemente, estuda o comportamento fisiológico e sócio-cultural do homem numa situação de representação* (BARBA e SAVARESE, 1985, p. 4).

4 *A Escola Internacional de Mimo, Teatro e Movimento* foi criada por Jacques Lecoq em 1956, em Paris. Escola de renome internacional, ela é reconhecida por uma pedagogia que se

1 O sistema composto por nove partituras de movimentos foi baseado nas seguintes atividades: laçar, pealar, domar, colocar o gado no tronco, tosquiá, tirar o leite e fazer lingüiça.

2 *A Etnocologia* é uma disciplina recente, criada

na sua lide apresentam alguns dos elementos que caracterizam a extra cotidianidade e a presença física do ator: um corpo dilatado, preciso, eficaz em constante estado de alerta. Aproveitando estas qualidades que são desenvolvidas cotidianamente no gaúcho, ampliamos os movimentos das atividades da lide selecionadas, reforçando os princípios que segundo Eugenio Barba constituem a presença física dos atores/dançarinos como equilíbrio de luxo, oposições de movimentos, virtude da omissão, incoerência coerente, e equivalência.

Depois de termos criado o sistema de treinamento com a função de desenvolver a presença física dos atores e verificá-lo na criação de um espetáculo intitulado *O nariz*⁵ (2003) este foi transmitido a um novo grupo de alunos. Neste espetáculo, onde o sistema de treinamento servia apenas como aquecimento anterior aos ensaios, percebemos durante o processo e depois no espetáculo que os corpos dos atores estavam impregnados pelos movimentos deste. Mesmo não sendo esse o objetivo, de utilizar os movimentos das partituras do sistema eles apareciam nas composições dos personagens através dos movimentos estilizados, contribuindo na construção de uma linguagem teatral, dentro de um estilo de história em quadrinhos. A partir dessa experiência visualizávamos a potência

e a importância do sistema de treinamento na criação artística. A necessidade da transmissão do sistema de treinamento para outros grupos, então, se deveu a dois fatores: a comprovação da sua eficácia e a possibilidade de retirarmos do próprio sistema, material para a criação de *dramaturgias do ator*. Com essa prática de transmissão estamos construindo, ao modo das grandes tradições na arte teatral, uma rede técnica do trabalho do ator, onde grupos de alunos estão desenvolvendo as mesmas práticas, linguagens e vocabulário técnico o qual serve de base e alavanca para novas investigações. O termo rede usado aqui é o mesmo utilizado por Fritjof Capra, no sentido metafórico de teia, network (MAROCCO, 2007).

O processo desenvolvido para a realização do espetáculo *O nariz* e o seu resultado nos desvendou o potencial do treinamento do ator e nos deu suporte para prosseguirmos na nossa investigação. O sistema de treinamento continuaria a ser a base para os grupos que fizessem parte da mesma e deveria ser transmitido, o que nos permitiria o uso dos movimentos das partituras de diferentes maneiras⁶. E isso vem sendo comprovado pois a cada transmissão do sistema para um novo grupo, há uma evolução da pesquisa, com o aperfeiçoamento dos movimentos das partituras do sistema de treinamento e com novas idéias e perspectivas para o uso dessas.

fundamenta, entre outros aspectos, na observação da vida cotidiana, no movimento, nos fenômenos dinâmicos da natureza e a sua recriação no corpo mimético do ator. A professora orientadora da pesquisa realizou durante o período de 1983-1985 o Curso de *Mimo, Teatro e Movimento* nesta Escola.

5 O espetáculo *O nariz* foi uma adaptação teatral do conto homônimo de N.Gogol.

6 A atriz Elisa Lucas realizou seu trabalho de conclusão intitulado *Confesso que Capitu*, uma adaptação livre de textos de Machado de Assis, a partir dos movimentos de algumas das partituras para criar sua personagem Capitu e também situações do espetáculo. Trata-se de seu trabalho de conclusão do Curso de Bacharelado em Interpretação Teatral no DAD/IA/UFRGS.

Partindo do questionamento sobre a importância da técnica na criação artística que iniciamos as discussões para a elaboração deste texto. Iniciamos a nossa reflexão partindo da investigação da origem etimológica destas duas palavras. A palavra *técnica* origina-se de *techné* que significa *arte* e esta, em latim, quer dizer *ars*, que vem a ser o mesmo que *técnica e/ou habilidade*. Ela *geralmente é entendida como a atividade humana ligada a manifestações de ordem estética, feita por artistas a partir de percepção, emoções e idéias, com o objetivo de estimular essas instâncias de consciência em um ou mais espectadores*⁷.

No teatro, da mesma forma que para as outras artes, a técnica é fundamental,

A imaginação pura, somente, não é capaz de despertar estados emocionais nas outras pessoas. O artista, além de ter a percepção de sua idéia, deve conhecer o material disponível, a fim de reproduzi-la, convenientemente. A emoção do artista, que se expressa através de qualquer material ou meio – argila, granito, pintura, palavras, imagens, - vai, se lhe faltar estrutura, falhar completamente em despertar a emoção do espectador ou da audiência. A simples reprodução da idéia, não tornará o produto artístico completo. Se isto fosse suficiente, tudo o que o dramaturgo necessitaria seria reproduzir a natureza ou uma parte da vida, literal, fotográfica e minuciosamente ou improvisar livremente sobre ela. Mas fazer isto não é arte. A reprodução literal ou a livre improvisação, nunca obtêm sucesso(...) Arte não é criação da natureza – ela é criação do homem. (DEAN e CARRA, 1980, p. 4)

Então, criar um sistema de treinamento vem de encontro a estes princípios, de que não há arte sem técnica e que o ator assim como o bailarino, precisa desenvolver habilidades

corporais específicas e para isso ele necessita treinar seu instrumento de trabalho. Neste sentido foi determinante a influência da Escola Jacques Lecoq, cuja base pedagógica se constitui num sistema de 20 movimentos, os quais são aprendidos e repetidos durante todo o primeiro ano de formação com a intenção de, não só desenvolver a presença física dos atores, mas também de possibilitar aos alunos a aquisição de um alfabeto básico. Este sistema de movimentos serve também para mostrar o tipo de trabalho desenvolvido na Escola, onde através do corpo e do movimento o ator compõe no espaço formas e estilos dramáticos.

A justificativa para a escolha das técnicas corporais das atividades das lides campeiras do gaúcho do Rio Grande do Sul como material para a criação de um sistema, de treinamento para o ator/dançarino, se explica por dois motivos. Pelo fato de já termos observado e demonstrado na prática⁸ e justificado na

⁸ Em 1989 realizei juntamente com o TEU (Teatro Experimental Universitário) da UFSM (Universidade Federal de Santa Maria) constituído por um grupo de professores e alunos do Curso de Artes Cênicas em Santa Maria, o espetáculo *Manantiais*. Este espetáculo se constituiu numa adaptação dos contos gauchescos de Barbosa Lessa e Simões Lopes Neto cujas histórias se passavam no século XIX no Rio Grande do Sul. Era importante que o aluno/ator se apropriasse corporalmente desse contexto cultural e para isso selecionamos algumas das atividades cotidianas das mulheres e dos homens para que eles reproduzissem e dessa foram penetrassem no universo pretendido. Durante o processo de criação, assisti a um especialista do laço na atividade de laçar e verifiquei no seu corpo uma presença física excepcional, além de uma precisão e eficácia nos seus movimentos. A partir desta demonstração realizamos uma partitura da atividade de laçar que deveria ser repetida pelos homens no aquecimento diário, anterior aos ensaios, de forma a que o corpo dos alunos/

⁷ Definições retiradas da www.wikipedia.org, em 22/5/2008.

teoria⁹ de que o homem gaúcho, através de seus comportamentos e manifestações culturais, se caracteriza por ser *espetacular* no sentido utilizado por Jean Marie Pradier na disciplina da *Etnocologia*: “Por espetacular é necessário compreender esta física específica do espírito cuja realização surge de uma maneira de ser, de se comportar, de se mover, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar que contrasta com as ações banais do cotidiano” (1996, p. 25-26).

Para Pradier a noção de *espetacular* que se constitui no núcleo central da disciplina *Etnoscologia*, abriga diversos subconjuntos como o teatro, performances, a dança e diversas manifestações culturais, entre outros. Através desta noção, o teatro adquire um sentido mais amplo, pois, na perspectiva da *Etnoscologia*, as diferentes manifestações culturais também podem ser consideradas espetaculares, e não somente folclóricas, como eram consideradas até então.

Nesta noção, fica claro o foco no corpo do homem e dessa forma o nosso interesse em trabalhar com técnicas corporais culturais se justifica ainda mais que percebemos que elas possuem um material rico para o trabalho do ator. Além disso, este tipo de trabalho reforça a importância do estudo da corporeidade para a

compreensão da identidade do gaúcho campeiro, se entendermos o homem no seu sentido holístico.

É importante registrar que as técnicas corporais selecionadas para fazerem parte do sistema de treinamento passaram por um processo de decodificação e codificação, resultando em movimentos mais estilizados¹⁰. Schechner chama a esta adaptação, de *restauração do comportamento*, considerando *restauração* tanto no sentido de restituição quanto de reconstrução: “O comportamento restaurado é o comportamento vivo tratado como um diretor de filme trata uma fita cinematográfica. Essas seqüências de comportamento podem ser re arranjadas ou reconstruídas: elas são independentes dos sistemas causais (social, psicológico, tecnológico) que os trouxeram à existência” (1995, p. 205).

Com esta pesquisa conseguimos utilizar a técnica do sistema de treinamento, nos seus dois sentidos: como um conjunto de procedimentos e como material para a criação. O sistema de treinamento para o ator/dançarino foi criado inicialmente no intuito de servir como uma técnica para o desenvolvimento da sua presença física. No desenrolar das investigações realizadas ele passou a servir também como um alfabeto básico para o ator/dançarino criar suas próprias *dramaturgias*.

Escrever sobre a *dramaturgia do ator* pressupõe em primeiro lugar definir de que

atores se apropriasse das características do homem campeiro rústico, similar ao do século XIX e assim ficar apto a representá-lo. Foi a partir daí que ficou constatado a viabilidade concreta de se criar um sistema de treinamento a partir das atividades da lide campeira do gaúcho. (D'AGOSTINI e MAROCCO, 1991)

9 A realização de uma Tese de Doutorado sobre a questão do espetacular na cultura gaúcha. (MAROCCO, 1997).

10 Para maiores informações sobre os procedimentos adotados neste processo de decodificação e codificação das técnicas corporais dos gaúchos se reportar ao artigo *Um sistema de treinamento e sua transmissão* (MAROCCO, NINOW, VIEIRA, et al, 2005, p. 39-48).

tipo de dramaturgia estamos falando. Ouvimos falar muito sobre a expressão *dramaturgia* quando nos referimos ao texto dramático. Com esta expressão costumamos diferenciar a literatura dramática daquela mais literária como a do romance, do conto ou da novela.

Apesar da expressão *dramaturgia do ator* ser relativamente recente no âmbito do teatro e não estar diretamente ligada ao texto dramático foi Stanislavski o primeiro a trabalhar neste sentido, com partituras de ações físicas, o que vem a ser a mesma coisa. (PAVIS, 1999: d1) Mais recentemente, a partir dos anos 60, ela surgiu a partir do trabalho de alguns grupos de teatro que priorizam o trabalho de criação do ator como por exemplo o *Teatro Laboratório* de Jerzy Grotowski (no início de seu trabalho de pesquisa sobre o ator nos anos 60), o grupo *Potlach*, de Pino Del Buono, o *Pontedera* de Roberto Bacci, o *Odin Theater* de Eugênio Barba, entre outros. Então falar de *dramaturgia de ator* equivale a falar de processos de criação, desenvolvimentos de partituras individuais, e também de construção de personagem, entre outras coisas.

Foi com a idéia de continuar o trabalho de pesquisa, agora sob uma nova perspectiva, que iniciamos uma fase tendo como objetivo a composição de dramaturgias. Com o objetivo de trabalhar com as partituras de movimentos do sistema de treinamento como material para a criação, é que um grupo de alunos/atores¹¹ da pesquisa já citada iniciou a investigação

sobre a composição de *dramaturgias de ator*. Esta pesquisa começou em 2003, com o aprendizado das nove partituras do sistema de treinamento¹². Continuando com o nosso objetivo inicial de investigar um instrumental para o trabalho do ator/dançarino a partir do sistema de treinamento, ele então é sempre transmitido para cada grupo novo que entra, e é a base fundamental sobre a qual buscamos investigar novos instrumentos para a criação do ator.

Mas para que se possa entender melhor como se dá esse processo dentro da pesquisa aqui relatada nos cabe primeiramente definir o que entendemos sobre *dramaturgia de ator* para além de sua contextualização histórica, buscando enxergar o cerne da questão e sua correspondência direta dentro de nosso trabalho.

Começamos por Eugênio Barba. Ele parte da idéia de que não há representação que não tenha texto. Isto se compreendermos que o texto a qual se refere Barba não é o texto falado ou o escrito, mas sim o tecido de inúmeras ações, que ao se somarem e trabalharem juntas compõem uma determinada trama: “Todas as relações, todas as interações entre os personagens ou entre os personagens e as luzes, os sons e o espaço, são ações. Tudo o que trabalha diretamente com a atenção do espectador em sua compreensão,

11 O grupo era composto pelos alunos/atores: Carina Ninow, Lesley Bernardi, Felipe Vieira de Galisteo, Maico Silveira e Mariana Mantovani.

12 O sistema de treinamento a que nos referimos foi criado no período de 2001-2003 pelos alunos Andressa de Oliveira, Cristina Kessler, Daniel Colin, Elisa Lucas e o profissional em Artes Cênicas, Luiz Antonio Teixeira dos Santos.

• Inês Alcaraz Marocco, et al

suas emoções, sua sinestesia, é uma ação” (BARBA,1995, p. 68).

Mas essa ação, ou melhor dizendo, esse conjunto de ações, necessita de um equilíbrio para funcionar enquanto representação dramática. Barba, por exemplo, afirma que para uma representação estar bem equilibrada, é necessária uma conexão entre os pólos de *concatenação* e *simultaneidade*, que seriam, por assim dizer, as duas dimensões da trama.

Estas duas dimensões devem aparecer na composição do personagem, pois como o ser humano, visto que o teatro é a representação do humano sobre o humano, ele é extremamente complexo, e dele podemos extrair um infundo número de informações partindo de suas ações. Estas nos revelam as facetas diversas do mesmo, suas idiosincrasias, contradições, etc, e cabe ao diretor e ao ator, em conjunto, organizar essas numa espécie de síntese que não deverá limitar o resultado a uma decisão prévia sobre o caráter do personagem estudado.

Posto isso, chegamos à conclusão de que a palavra dramaturgia, em teatro, não se limita a um texto como mais comumente conhecemos, mas que sim é uma tessitura de várias ações somadas que compõem a narrativa de um espetáculo. Neste artigo, nos deteremos mais na função do ator, visto que esse é o objeto de estudo da pesquisa que aqui relatamos. Vejamos como a atriz Roberta Carrieri do grupo Odin Teatret desenvolve as suas dramaturgias. Ela realiza suas criações a partir de poesias e canções, para ela são as palavras que guiam as ações que surgem das equivalências físicas que se estabelecem. Por

exemplo, uma onda do mar, pode ser feita não de maneira ilustrativa, no seu tamanho real com o braço, o punho, a mão e os dedos, mas de um modo bem menor, somente com a cabeça ou com só um dedo.

Já o nosso grupo de pesquisa iniciou o trabalho com *dramaturgias* se utilizando diretamente dos movimentos das partituras do sistema de treinamento, o que acabou tornando o mesmo ilustrativo e simplista, conforme podemos ver no depoimento do ator Maico Silveira:

Quando iniciamos o trabalho com dramaturgias, incidimos em um erro de interpretação sobre o próprio conceito de dramaturgia. Achávamos, em um primeiro momento, que ela seria a contação de uma história através dos movimentos que tínhamos, advindos do Sistema de Treinamento. Com esse conceito em mente, ilustramos as histórias que queríamos contar, (...). O resultado dessa experimentação foi a criação de pequenas cenas com início, meio e fim bem definidos, todas elas sobre um movimento específico do Sistema de Treinamento.

Ou seja, no trabalho de Roberta Carrieri, o treinamento físico de muitos anos a ajudou a desenvolver *a capacidade de traduzir simultaneamente suas imagens mentais em ações físicas* (CARRIERI apud MASGRAU, p. 32). Diferentemente no nosso grupo, usamos as próprias partituras de movimentos que constituem o sistema de treinamento para a criação de situações dramáticas, que na nossa visão durante aquele período seriam *dramaturgias de ator*. Constatamos que nesta criação não houve a complexidade necessária que caracteriza uma ação física, além de não ter havido também uma absorção da técnica que

estava sendo desenvolvida em nosso treinamento, mas uma simples reutilização dos desenhos de movimento das partituras. Desta forma, criamos sim, algumas situações individuais que, num segundo momento, foram reunidas numa espécie de *bricolage*¹³ com as composições de dois ou três alunos/pesquisadores, que geraram uma terceira situação, mas que não nos satisfizeram devido à dimensão simplista de nossas composições. As situações criadas não chegavam nem perto das qualidades originais dos movimentos do sistema de treinamento e haviam se tornado banais, cotidianas, o que nos levou a iniciar uma segunda investigação.

Partimos então para a composição de dramaturgias mais complexas baseadas em outras técnicas de diferentes fontes. Partituras individuais deveriam ser criadas por cada aluno constituídas por diferentes movimentos extraídos das técnicas de *Mimo corpóreo*¹⁴, da acrobacia e do próprio sistema de treinamento. Para realizar este trabalho, exploramos primeiro as qualidades de cada movimento da partitura, segundo o sistema de *Análise de Movimentos* de R. Laban quanto

à energia, tempo e espaço. Investigamos também as possibilidades desses mesmos movimentos quanto aos planos e níveis em relação ao espaço. Uma vez exploradas as diferentes qualidades dos movimentos, passamos a investigar as possibilidades de criação de ações físicas respeitando a sua seqüência na partitura, realizando-se assim um trabalho minucioso na organização dessas composições, obtendo-se desta maneira alguns resultados bastante interessantes: o jogo do ator se aproximando da dança e ao mesmo tempo cheio de peripécias, gerando constantes surpresas, mantendo assim, a atenção do espectador para partituras que nos aproximam mais do teatro de imagens no qual predomina o visual, em detrimento do texto e de uma narrativa linear, como havíamos experimentado anteriormente.

Através do depoimento Maico Silveira poderemos ter uma idéia do seu processo de construção de *dramaturgias de ator*, e assim facilitar a compreensão do leitor sobre esta experiência.

Eu realizei esta colagem utilizando fragmentos de todas as nove partituras do sistema de treinamento, onde o final de um movimento fosse o início de outro, que poderia ou não ter a mesma fonte (a mesma partitura). Além disso, utilizei minha partitura de movimentos com a técnica de *Mimo Corpóreo* baseada na ação de colocar um agasalho e movimentos acrobáticos diversos. Ao final dessa experimentação, que foi feita por cada um de nós em separado, chegamos à seqüências diferentes entre si, mas tendo a mesma base na sua construção.

Uma vez que nossas seqüências pessoais estavam já definidas, decidimos trabalhar sobre as variações que os mo-

13 A expressão *bricolage* aqui é utilizada na sua conotação francesa de construção, montagem ou colagem

14 *Mimo Corpóreo*, disciplina criada no final dos anos 20 por Etienne Decroux (1898/1991) ensina a isolar e dominar as diferentes partes do corpo variando a intensidade e o ritmo do movimento e jogando com a tensão e o relaxamento musculares. O ator ao mesmo tempo instrumento e instrumentista, elabora aqui sua poética, colocando o drama no interior do corpo em movimento. As partituras trabalhadas pelos alunos foram criadas durante uma oficina ministrada por Leela Alaniz (Hippocampe-Centre de Formation em Mime Corporel-Paris) quando ela esteve em Porto Alegre, em julho de 2005.

• Inês Alcaraz Marocco, et al

vimentos poderiam apresentar. Para tanto, nos apoiamos nos ensinamentos de Rudolph Laban e seu Sistema de Análise de Movimentos. De acordo com os conceitos de tempo, energia e espaço fomos alterando as energias de nossas partituras para que ficassem mais interessantes visualmente.

Cada aluno construiu a sua partitura de maneira livre e pessoal. Mariana por exemplo optou por realizar a sua partitura ao mesmo tempo em que criava. Já os experimentos realizados por Maico e Carina foram de tipo 'frio' como define Torgeir Wethal no seu depoimento a Masgrau. Uma das técnicas que ele utiliza e que ele denomina de *improvisation placée en scène* (improvisação colocada em cena) se constitui

em fazer separadamente ações que não tem relação entre elas, como palavras isoladas. Em seguida, eu tento colocá-las em relação, criando uma peque-

na história: eu elaboro cada uma das ações, eu decido as direções no espaço, para ou com quem eu a executo, em qual distância se passa a ação física (...) (WETHAL apud MASGRAU, p. 10)

Dessa mesma forma, esses alunos/atores organizaram cada um a sua partitura através de uma tabela quase que matemática, onde utilizaram os movimentos das diferentes fontes utilizadas como se fossem elementos separados, palavras, ou números que depois seriam reagrupados formando frases, conjuntos, sistemas, ou em outras possibilidades criativas que surgissem.

Fizemos uma tabela, Carina e eu, relacionando cada frase do nosso movimento com a energia empregada neles, de modo que a cada novo movimento pudéssemos alterar cada aspecto, seja o tempo, a energia ou o espaço:

Tabela (contendo apenas as 12 primeiras ações da partitura)

| Ação | Tempo | | Energia | | Espaço | | Ação segundo Laban |
|--------------------|-------|--------|---------|--------|--------|----------|--------------------|
| | Lento | Rápido | Leve | Pesado | Direto | Indireto | |
| Olhar para o lado | X | | | X | X | | Pressionar |
| Pegar óleo | | X | | X | X | | Soquear |
| Suspender p/ jogar | | X | X | | | X | Chacoalhar |
| Rolinho de frente | X | | X | | X | | Deslizar |
| Posição tosquia II | | X | | X | X | | Soquear |
| Levantar mão esq. | X | | X | | X | | Deslizar |
| Giro I | | X | | X | | X | Chicotear |
| Giro II | X | | X | | X | | Deslizar |
| Giro III | X | | X | | | X | Flutuar |
| Levantar | X | | X | | X | | Deslizar |
| Giro Tronco | | X | X | | X | | Pontuar |
| Giro Tronco II | X | | X | | X | | Deslizar |

As partituras poderiam ficar formais se fossem realizadas de forma mecânica. Mas os próprios movimentos à medida que foram sendo desenvolvidos nas suas diferentes qualidades, foram acionando o imaginário e a intuição dos atores que acabaram por originar ações físicas mais complexas. Percebíamos em algumas partituras de ações físicas, semelhanças com situações dramáticas e personagens da literatura. Na partitura de Carina visualizamos a personagem Ofélia de *Hamlet*, de Shakespeare,

no seu momento de loucura, na cena que acontece logo após a notícia da morte do seu pai. Mariana fez uma partitura que lembrava Lady Macbeth no momento em que tenta convencer *Macbeth* a matar o rei, no texto homônimo de Shakespeare. A partitura de Maico nos lembrava o personagem André do romance *Lavoura Arcaica*, de Raulo Nassar, que havíamos acabado de ler e de ver o filme homônimo, no momento em que ele confessa para o seu irmão, o amor que sente por sua irmã.



Figura 1: Partitura de Mariana Mantovani Foto: Eduardo Augusto Simioni



Figura 2:Partitura de Carina Ninow

Foto:Eduardo Augusto Simioni



Figura 3: Partitura de Maico Silveira

Foto: Eduardo Augusto Sim

• Inês Alcaraz Marocco, et al

Para cada um deles, foram dadas circunstâncias propostas diferentes daquelas dos personagens originais para que os mesmos não fossem representados de forma ilustrativa. Para Carina, a proposta é que ela brincasse de esconde-esconde, enquanto realizasse os movimentos das partituras e dissesse o texto. Para Mariana a circunstância proposta foi a de enquanto se vestisse diante de um espelho, realizasse os movimentos da partitura dizendo o texto. A idéia de indicar circunstâncias propostas que não tivessem nenhuma relação direta com a situação escolhida era para que pudéssemos investigar a composição de personagens, de uma forma mais criativa, por uma outra via, isto é, por uma via indireta, ou negativa e que não caísse na simples ilustração de sentimentos. A escolha de circunstâncias propostas, que num primeiro momento pareciam ser por acaso, mas que na realidade não eram, pois faziam parte do processo de criação, possibilitava então um outro tipo de relação, onde o ator teria que pensar em realizar as ações propostas e não pensar em reproduzir um determinado estado ou comportamento.

Na situação de Carina ela não representava uma louca, nem uma criança. Ela estava ao contrário jogando com as ações de esconde-esconde ao mesmo tempo que dizia o texto. Através deste contraponto, visualizávamos uma mulher num estado alterado e de anormalidade. Para Mariana a ação de se vestir, olhando-se no espelho, enquanto conversa com Macbeth, nos mostra vários aspectos importantes que fazem parte

da situação. Ao mesmo tempo em que ela é feminina e quer seduzir Macbeth com o seu plano, ela também é meticulosa no se vestir, como ela o é no planejamento do assassinato do rei.

Para Maico a circunstância proposta foi a de construir uma armadilha para pegar um passarinho enquanto contasse para o irmão o seu amor pela irmã. Esta proposta na realidade é a mesma que foi feita no filme homônimo e que julgamos muito pertinente, pois por via indireta, nos mostrava a caçada do animal pelo homem como uma metáfora para mostrar a relação amorosa. No depoimento de Maico temos uma ideia do seu processo.

*Partindo do que foi observado sobre o meu experimento, a prof. orientadora sugeriu que eu trabalhasse sobre o texto **Lavoura Arcaica**, de Raduan Nassar. Então escolhi um trecho desta obra e comecei a explorá-lo, fazendo toda a partitura e dizendo o texto ao mesmo tempo. O trecho em questão era referente ao momento no qual o personagem André confessava ao seu irmão sua obsessão pela sua irmã, Ana. Como referência filmográfica, tínhamos o filme homônimo dirigido por Luiz Fernando Carvalho, no qual a cena em questão era representada pela ação de caçar um passarinho com uma armadilha caseira, como uma brincadeira de criança. Então, baseado nas ações que eu estava realizando enquanto falava o texto, nos veio a idéia de fazer uma referência direta ao filme, tornando minhas ações também como se fossem as de armar uma arapuca.*

Começamos a trabalhar sobre a ambientação e circunstâncias dessa ação. Num primeiro momento, parti para a construção da ação realista em si – como eu construiria uma arapuca? Como eu faria para não assustar o animal a ser caçado? A partir das ações que foram descobertas, comecei a criar essa ambientação seguindo a própria estrutura que a minha partitura já tinha, adaptando os movimentos em função desta nova circunstância. Então eu fazia toda a ação com muito cuidado para que o irmão não visse o ato de armar a arapuca, falava, olhando para um foco atrás, como se ele estivesse lá ouvindo, caminhava com cuidado, evitando fazer barulho para não assustar o pássaro, etc. Somando todos estes aspectos, tivemos como resultado uma seqüência onde o personagem, ia aos poucos, armando a arapuca, falando com seu irmão e prendendo o pássaro.

Este trabalho está intimamente ligado à questão da construção da ação física que o ator deve ter ao longo de um espetáculo teatral. Ele nos dá uma base para construirmos as ações, não nos deixando presos ao texto em si. O primeiro impulso do ator, frente a um novo texto, dramático ou não, é fazer o que está acostumado, buscar os gestuais aos quais está habituado enquanto emite as palavras escritas pelo autor. Esse caminho pesquisado por nós visa livrar o ator deste primeiro impulso...

Foi a partir da experiência prática que pudemos entender de forma mais concreta o verdadeiro conceito de *Dramaturgia de Ator* e as possibilidades de uso do treinamento do

ator na sua composição. Esse entendimento vem de encontro a outras experiências bem sucedidas em pesquisa teatral, como a capacitação dos atores para a criação de dramaturgias¹⁵ como a que foi desenvolvida pela atriz Iben Nagel Rasmussen do grupo de teatro Odin. Ela constatou que: “Se eu não tivesse o treinamento que eu tinha na época – que era muito potente com grandes movimentos no espaço, saltos..- eu não teria realizado estas improvisações e o ‘chaman’ não teria agido da mesma maneira” (RASMUSSEN apud MASGRAU, 1999, p. 22).

O ‘chaman’ ao qual ela se refere é o seu personagem no espetáculo *Viens et le jour sera le notre!* (Venha e o dia será nosso!) que foi desenvolvido a partir de improvisações sobre diferentes estímulos como cores, texturas e as energias trabalhadas no treinamento. Através disto ela se deu conta que a energia desenvolvida no treinamento ajudava no trabalho com as improvisações: “Isto me revelou uma dimensão dramaturgica do treinamento que de uma certa maneira pode garantir minha independência em relação ao diretor teatral: o treinamento pode ser o momento durante o qual eu criava e compunha a energia utilizada em seguida nas improvisações” (Idem, p. 22).

O processo de construção de dramaturgias pode ocorrer, assim, através de uma via não tão direta como o texto, mas sim

15 Para maiores informações sobre os diferentes trabalhos realizados em dramaturgias de ator se reportar a revista **Dégradés**, ano 20 n° 97-98-99, dedicada a este assunto.

• Inês Alcaraz Marocco, et al

a partir de exercícios que qualifiquem o ator a não buscar a construção de um personagem através da pergunta: como fazer isso? mas ao contrário, no saber o que não deve fazer. São limites, esses, de outro nível, pois eles auxiliam o ator na sua criatividade para além do limite do texto, pois quanto mais o ator estiver amarrado à percepção de seu próprio corpo-mente, mais inteligente ele deve ser para realizar sua tarefa criativa; e mais livre ele será. Grotowski define muito bem isso ao falar da via negativa, quando afirma que ela se trata de um processo de eliminação: “O ator tem que saber localizar aquelas resistências e aqueles obstáculos que o bloqueiam nas suas tarefas criativas. Os exercícios tornam-se assim um meio para superar estes impedimentos pessoais” (GROTOWSKI *apud* BARBA, 2006, p. 52).

Esses exercícios aos quais se referia Grotowski são os que compõem um tipo de treinamento para o ator. Quando falamos de treinamento, na arte do ator, nos vem logo a cabeça, na maioria das vezes, algo frio, imposto por algo exterior. Esse é o tal mito da técnica a qual se refere Barba no texto *Do aprender ao aprender a aprender*. Ela funcionaria (a técnica) como uma força que torna o ator invulnerável, potente, com presença física e capacidade vocal diferenciada. Mas isso é apenas técnica, e Barba identifica isso muito bem em seu texto ao afirmar que não basta ao ator possuir uma técnica adquirida através do treinamento, e sim que ela deve se diluir no próprio corpo do ator, ou melhor, estar presente nele sem parecer estar presente.

O ator deve, novamente segundo Barba, compreender que o exercício *é uma ação que se aprende e se repete após tê-lo escolhido com objetivos precisos em mente* (BARBA, 1995, p. 245) . Em princípio, como já fora falado antes, esse é um processo realmente frio, mecânico. O ator está desenvolvendo uma parte de sua arte, se entendermos que arte e técnica derivam da mesma idéia, que é o *saber fazer bem*. Mas a técnica existe apenas para isso, para o aprender a *saber fazer bem*, o que necessariamente não significa um fazer artístico, visto que esse exige uma subjetividade, necessita da individualidade, que desponta a partir da aquisição da técnica. Os exercícios devem ser aprendidos de tal maneira a ponto de serem absorvidos pelo ator até esse dar aos mesmos o seu próprio desenvolvimento. Muitos podem pensar que essa mecânica é uma agressão à pessoa do ator, mas devemos considerar que ela faz parte do próprio processo pessoal da vida deste, tornando-o apto a conhecer as possibilidades de seu corpo, não se limitando a sua energia física dita natural ou original, que na verdade, é parte de um processo social muito maior:

Nosso uso social do corpo é necessariamente um produto de uma cultura; o corpo foi aculturado e colonizado. Ele conhece somente os usos e as perspectivas para as quais foi educado. Afim de encontrar outros, ele deve distanciar-se de seus modelos. Deve, inevitavelmente, ser dirigido para uma nova forma de ‘cultura’ e passar por uma nova ‘colonização’. É este caminho que faz com que os atores descubram sua própria vida, sua própria independência e sua eloquência física. Os exercícios de treinamento são esta ‘segunda colonização’. (BARBA, 1995, p. 245)

Isso tudo volta a reafirmar a idéia de que, para ser livre, deve-se conhecer os seus limites, para somente assim conseguir superá-los, e se não for possível, conseguir pelo menos enfrentá-los.

Entendemos assim que a técnica, no trabalho do ator, se refere ao que esse conquista através de um treinamento determinado, que não se refere ao cênico (expressivo e artístico), mas sim ao que é anterior a cena, ou seja, pré-expressivo. Entendemos aqui a pré-expressividade como o preparo do ator para o exercício mais aprofundado de seu ofício, pois se é o corpo seu instrumento de trabalho, é necessário conhecê-lo, visto que por causa desse conhecimento, o corpo torna-se, no palco, um corpo decidido, capaz de realizar aquilo que, teoricamente, não conseguiria.

Isso significa que a idéia de treinamento abordada aqui tanto pode independer dos resultados de uma produção artística, pois se detém a ele (treinamento), como pode se utilizar das técnicas adquiridas através deste treinamento como material para a criação do ator (dramaturgias). Podemos afirmar isso a partir do entendimento de que a arte do ator é um trabalho de vida contínuo, dependente de um processo muito maior. Mestres ocidentais, como Grotowski, por exemplo, trouxeram do teatro oriental, o princípio de que o treinamento ocorre através de um processo de transmissão de uma técnica de maneira tradicional baseada na relação mestre / discípulo. Isto porque o treinamento não se limita – pelo menos não deve se limitar – a aquisição de uma técnica, mas também

colaborar no crescimento do ator acima e além do nível profissional. O mestre, nesse caso, é a pessoa que transmite determinada técnica, mas que, além disso, consegue “criar obstáculos com os quais o ator deve se confrontar fisicamente, de forma contínua, deixando-o ir por si só” (SAVARESE, 1995, p. 254). Alguns diretores ocidentais chegam a afirmar que o aprendizado do ator não pode ser feito através de professores, pois o processo do ator não poderia ser fragmentário, onde ele aprenderia algo apenas no intuito de realizá-lo instantaneamente, com objetivo específico voltado apenas para determinado espetáculo, em um dado momento. Esse tipo de trabalho, para eles, seria pouco aproveitável no desenvolvimento da arte do ator, tornando-se extremamente lacunar e de fácil esquecimento. Ao contrário, o treinamento tratado aqui, é aquele que dá ao ator mais que inteligência física, mas sim o de um processo de auto-descoberta profundo, e neste sentido, a temperatura do processo de trabalho e as relações entre os indivíduos envolvidos no mesmo é de vital importância para que isso ocorra, pois, como afirma Nicola Savarese, “o problema do treinamento é que muitas pessoas pensam que são os exercícios que desenvolvem o ator, quando, de fato, eles são apenas parte tangível e visível de um processo maior, unitário e indizível”, e, complementado pelo que Eugênio Barba coloca, “a temperatura do processo é que é decisiva, e não tanto os exercícios em si” (Idem, p. 250).

Isso é o que podemos inferir, razoavelmente, da relação mestre / discípulo,

que pode parecer não tão palpável, mas com certeza, mais completa, compreendendo que a técnica é adquirida através de um treinamento contínuo do ator sobre seu corpo-mente, para que ele seja capaz de desenvolver sua arte, seja ela através de personagens textuais ou não, mas sempre dramática, vista que é teatro, e se é dramática, é ação e, se ação, dramaturgia.

Concluímos esta fase da pesquisa em junho de 2006, com a criação de diferentes performances alcançando desta forma o objetivo principal desta que foi a de que cada aluno fosse capacitado a desenvolver composições dramáticas próprias que poderiam gerar espetáculos solos ou através de sua *bricolage*, uma montagem de um grupo de atores.

Para concluir, cito De Marinis (1997, p.7) que comenta sobre a importância da dramaturgia do ator no seu livro *Drammaturgia Dell'Attore*, não só pela nossa tradição, que teve sua origem na Commedia dell'Arte:

[do] ator-que-escreve, do ator/autor, mas também por se caracterizar como sendo própria da construção de partes (do espetáculo) e do espetáculo, do processo criativo do ator, concebido como um trabalho de composição, de tessitura e de montagem, e portanto dramático no seu sentido próprio, que tem por objetivo a ação, física e verbal, e se desenvolve sob vários planos.

Artigo recebido em 7 de março de 2010. Aprovado em 15 de abril de 2010.

Referências bibliográficas

BARBA, Eugenio. *A terra de cinzas e diamantes. Minha aprendizagem na Polônia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BARBA, Eugenio *Ações em trabalho* in BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator. Dicionário de Antropologia Teatral*. Campinas: Ed Unicamp, 1995.

D'AGOSTINI, Nair e MAROCCO, Inês Alcaraz. Manantiais: Pesquisa Teatral sobre a cultura gaúcha. Revista do Centro de Artes e Letras. v.13-nº 1-2-jan/dez 1991.

DEAN, Alexandre e CARRA, Lawrence. A Arte Dramática como arte. In: *Fundamentals of Play Directing*. NY: Holt, Rinehart and Winston, 1980. Trad. para fins exclusivamente didáticos por Leda Alcaraz Marocco.

MARINIS, Marco De (a cura di). *Drammaturgia Dell'Attore*. Porretta Terme: I Quaderni Del Battello Ebro, 1997.

MAROCCO, Inês Alcaraz. *Le geste spectaculaire dans la culture gaúcha du Rio Grande do Sul-Brésil*. Thèse Doctorat. Université Paris 8- Saitn-Denis, 1997.

MAROCCO, Inês Alcaraz; NINOW, Carina; VIEIRA, Felipe; BERNARDI, Lesley; SILVEIRA, Maico. *Um sistema de treinamento e sua transmissão*. Revista Cena. Ano 4. nº4, 2005.

MAROCCO, Inês. Reflexão sobre a metáfora do conceito de rede no treinamento e na transmissão do trabalho do ator.

- In: BIÃO, Armindo (org). Anais do V Colóquio Internacional de Etnocenologia / Universidade Federal da Bahia/Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas.Salvador : Fast Design, 2007.
- MASGRAU, Lluís. La dramaturgie de l'acteur à l'Odin Theatret. In: *Dégradés* vingt-septième année, N° 97-98-99, printemps-été-automne, 1999.
- PAVIS, Patrice. Anthologie portative de la partition, de Stanislavski à Wilson. In: *Dégradés* vingt-septième année, N°97-98-99, printemps-été-automne, 1999.
- PRADIER, Jean-Marie. Ethnoscénologie: la profondeur des émergences. In: *International de L'Imaginaire*, nouvelle série n°5. Paris: Babel/Maison des Cultures du Monde, 1996.
- PRADIER, Jean-Marie. Etnocenologia. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (orgs.). *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1996.
- SAVARESE, Nicola. O Treinamento e o ponto de partida. In: BARBA, Eugenio. *A Arte Secreta do Ator. Dicionário de Antropologia Teatral*. Campinas: Ed. Unicamp, 1995.
- SCHECHNER, Richard. Restauração do Comportamento. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator. Dicionário de Antropologia Teatral*. Campinas: UNICAMP/HUCITEC, 1995.