



A construção do personagem através do ritual: uma proposta de treinamento para o ator

ANDREA COPELIOVITCH

Andrea Copeliovitch é atriz, doutora em Poética pela UFRJ e professora adjunta da UFRN. Coordena e dirige a Gaya Dança Contemporânea e o ALMA – Laboratório de estudos da Ação, Linguagem e Movimento na Arte. Pesquisa a prática do ator desde 1992, especialmente do ponto de vista pré-expressivo, ou seja, tomando como objeto de pesquisa os processos pelos quais o ator passa antes de apresentar-se publicamente. E.mail: andreacopeliovitch@yahoo.fr

■ RESUMO

Este trabalho propõe um processo de preparação para atores que, a partir de um treinamento ritualístico, lhes possibilite construir seus personagens com mais fluidez, utilizando a experiência corporal como base sólida para esta construção, ou seja: buscando descobrir como criar um personagem a partir do seu material sensorial orgânico e não, mental; e partindo deste material orgânico (seu corpo) produzir um resultado energético (a comunicação “mágica” com o público). Esta pesquisa está baseada em estudos sobre o rito e a relação entre o sagrado e o profano no teatro, associados à busca de mitos relacionados com a simbologia teatral e o imaginário que compõem o personagem cênico. O treinamento sugerido inclui exercícios de concentração, práticas corporais e vocais, e visa encontrar mecanismos internos e externos que levem o ator a um estado de total disponibilidade criativa, que lhe possibilite a descoberta e codificação de ações que constituirão um personagem teatral.

■ PALAVRAS-CHAVE

treinamento; ator; imaginário.

■ ABSTRACT

This work proposes a preparation process for actors that will allow them to build their characters more fluently, using the body experience as a solid basis for this building, that means: searching for ways of building a character through organic sensitive material instead of mental; and from this organic material (his body) the actor can produce an energetic result (“magic” communication to the audience). This research is based on studies on rites and the relation between sacred and profane in theatre, associated to the search for myths related to theatrical symbology and to the imaginary that composes a stage character. The suggested training includes concentration exercises, body and vocal work, and it aims to find out inner and outer mechanisms that lead the actor to a state of total creative disposal, that will allow him the discovery and codifying of actions that will compose a stage character.

■ KEYWORDS

training; actor; imaginary.

Introdução

O teatro é antes de tudo ritual e mágico, isto é, ligado a forças, baseado em uma religião, crenças efetivas, e cuja eficácia se traduz em gestos e está ligada diretamente aos ritos do teatro que são o próprio exercício e expressão de uma necessidade mágica espiritual.

(Antonin Artaud)¹

O início da jornada

O ponto de partida para estas reflexões foi o trabalho desenvolvido sobre o *Clown* com o Prof. Dr. Luiz Otávio Burnier em 1991. Segundo Burnier,

“O clown é a exposição do ridículo de cada um, logo, ele é um tipo pessoal e único. Assim uma pessoa pode ter tendências ao clown branco ou ao clown augusto, dependendo de sua personalidade. O clown, portanto, não representa, ele é — o que faz lembrar os bobos e bufões da Idade Média. Não se trata de um personagem, ou seja uma entidade externa a nós, mas da ampliação e dilatação dos aspectos ingênuos, puros e humanos, portanto ‘estúpidos’ do nosso próprio ser.”²

Minha experiência com o *clown* iniciou com um período de descoberta e brincadeiras com o ridículo e o ingênuo de cada um, era um trabalho leve e divertido, como por exemplo, ir ao “shopping” descobrir roupas para nossos *clowns*: todos traziam roupas velhas que eram espalhadas pelo centro da sala e tínhamos que escolher algumas, para isso era necessário em geral negociar, pois as roupas mais engraçadas ou interessantes eram objeto de cobiça de todos os candidatos a

¹ Artaud, Linguagem e vida, *O teatro, antes de tudo, ritual e mágico*. 1995: 75.

² Melo, Luiz Otávio Burnier Pessoa de, Arte do Ator: Da Técnica à Representação, Elaboração, Codificação e Sistematização de Técnicas Corpóreas e Vocais de Representação para o Ator, 252:1994.

clowns (digo candidatos, pois uma pessoa só ganha seu *clown* após sua iniciação no picadeiro). Aqui já começávamos a imaginar quem seriam os brancos, os “mandões” e os augustos, os submissos, que cumprem as ordens dos brancos, claro que sempre fazem alguma coisa errada e em geral, quem acarreta as conseqüências deste erro são os próprios brancos, como em “O Gordo e o Magro”, o Gordo é o branco e o Magro é o agosto.

Neste primeiro momento a pessoa sozinha tentava apontar este ridículo para si e para os colegas, recebendo algumas indicações do professor.

Para este trabalho, Burnier assumia um personagem, o *Messieur Loyal*, o dono do circo.

Nesta fase eu comecei a achar que meu *clown* fosse branco, era uma turista que não falava português, e que em sua linguagem pessoal acabou escolhendo o nome de Friula. Eu a vesti com óculos escuros, três chapéus, calças largas, camisa brega, andava com uma cesta cheia de tranqueiras, como máquina fotográfica, dicionário russo, sueco, folhetos, mapas e uma flauta. Friula me colocava em situações divertidas por sua dificuldade de comunicação, sua personalidade imponente (mandona) e seu visual ridículo.

Passado este período de descobertas, cada *clown* ia sendo chamado ao *picadeiro* (momento de iniciação do *clown*), onde ele tentaria ser admitido a qualquer custo no circo a partir de suas habilidades e de sua capacidade de fazer rir (e por trás desse *show* de habilidades estava a capacidade de se mostrar como realmente era, de se desmascarar) e só depois de admitido no circo, ele seria batizado pelo *Messieur*, a partir de sugestões dos companheiros.

Quando eu fui ao picadeiro pensava em conquistar meu emprego a partir de minha habilidade em imitar a sonoridade das línguas e pela própria graça de Friula.

A primeira coisa que o *Messieur* fez foi despir Friula de todos seus acessórios, roupas largas, óculos, chapéus, permitindo que permanecesse apenas com short e top e sua flauta, proibiu-a de falar outras línguas que não o português. Enquanto

isso os insultos e gozações dos outros *clowns* iam despindo a minha própria alma, mexendo em complexos muito arraigados, complexos em relação a meu corpo, à minha personalidade. Minha coluna se curvou e eu disse para mim mesma: “não vou chorar, não vou dar o braço a torcer, não quero que eles saibam o quanto isso me afeta”. E essa atitude fez com que eles tentassem adjetivos cada vez piores e que cada vez tocavam feridas mais doloridas.

Através de uma eleição, ganhei o nome de Assumpción (do Paraguai), que a meu ver era realmente o menos ofensivo dos nomes e consegui minha admissão no circo tocando flauta, que foi a única coisa que eu consegui fazer para expressar minha tristeza, pois não seria capaz de falar sem chorar.

Meu *clown* não era um *clown* para fazer rir apesar de meu “talento” para comédia. Ele era patético e totalmente augusto.

Este processo foi muito doloroso para mim (especialmente se pensarmos em termos de ego³), este momento de se despir das máscaras e defesas quotidianas e de se mostrar tal como é (ridículo, ingênuo, incompetente, cheio de defeitos e, por isso mesmo, belo); mas a dor foi tão grande que influenciou a minha vida pessoal.

Ao mesmo tempo, pareceu-me fundamental este despir-se, este aprender a desnudar-se na frente dos observadores, mas como chegar a esse estado de exposição tão verdadeiro de outras maneiras, de formas menos dolorosas e sem mexer com os sentimentos? (pelo menos não tão diretamente como foi o caso do *clown*).

Aqui eu devo relatar uma segunda experiência: o trabalho com a máscara neutra da professora Elizabeth Lopes, que é um trabalho que leva o ator a um estado de neutralidade⁴, um estado onde ele está pronto para agir de forma visivelmente não quotidiana, visto que, a partir do momento em que perde seu rosto, tem a necessidade de reaprender a ser um outro

³ Estamos pensando em ego como a instância consciente e reguladora do sistema psíquico.

⁴ Lopez, E., *A máscara e a formação do ator*, 1990: 56.

ser, um ser totalmente zerado, que precisa aprender as coisas mais óbvias, sentar, levantar, expressar emoções.

A máscara neutra é uma máscara que neutraliza e universaliza o rosto do ator, que o despoja de suas características, tornando iguais àqueles que a usam. O ator nesta máscara revela o Homem em sua essência.

Mas a pergunta era como levar o ator a este estado sem a ajuda da máscara ou do nariz do *clown*? Como fazer o ator reagir desta forma em um trabalho onde houvesse um texto e um personagem?

Enquanto procurava estas respostas, tive a oportunidade de trabalhar com um aluno de outro instituto, que nunca havia feito teatro e que me pediu ajuda para preparar sua cena para o vestibular. Ele já havia escolhido um personagem e um texto, *Equus*, de Peter Schaffer, mas ele não tinha nenhuma noção de teatro, como ponto de partida eu comecei a passar para ele alguns exercícios aprendidos com Luiz Otávio. Burnier, intuindo que desta forma estimularia nele uma forma de energia extra-quotidiana e um domínio do seu corpo, que, somados, lhe dariam uma “presença cênica”, mas como direcionar este trabalho para a criação do personagem?

Como o drama do personagem em questão girava em torno de cavalos (ele pegou seis cavalos), resolvemos trabalhar um personagem mais básico do que seria o humano, o cavalo.

A partir do trabalho físico inicial e a partir da descoberta dos próprios movimentos concluímos que era muito mais fácil trabalhar com a idéia de um animal, que viesse antes do personagem, mais instintivo e menos racional.

Depois, tendo em mente um retorno à peça, realizamos a metamorfose deste animal no personagem.

O momento de transição do ator de animal para personagem era o canto pessoal do ator (surgido a partir das práticas corporais), e que marcava esta passagem, funcionando como uma invocação.

Percebemos que este momento tinha qualquer coisa de sagrado, que de certa forma imitava uma cerimônia religiosa,

que era o nosso ritual. Dentro deste ritual nós estabelecíamos signos e descobríamos formas de aumentar a intensidade energética do ator em cena, ou seja, como transformar os movimentos usuais em movimentos mais intensos, como criar uma energia cênica mais poderosa e mais interessante do que a que ele usaria normalmente.

Era interessante notar que ao realizarmos os exercícios técnicos, fomos estabelecendo uma maximização da importância daquilo que estávamos realizando naquele trabalho e a celebração de cada momento, de cada passagem e de cada conquista. A este processo, eu chamei ritual.

À procura de sentido

■ 106

Quando falamos em ritual imediatamente somos remetidos a uma série de conceitos e preconceitos. O ritual estabelece a conexão entre sagrado e profano, entre arquétipo e humano, entre matéria e espírito; os rituais tentam simplificar os paradoxos da existência humana, explicar o inexplicável.

E, afinal, o que nós, gente de teatro, estávamos procurando que nos fez chegar à idéia de ritual? O que faz pensar em ritual (no sentido mais primal da palavra) nestes tempos “high-tech”?

A busca do Absoluto — O que nos impele? Que tipo de força leva a humanidade a tamanho desequilíbrio, a tamanha sede de conhecimento, de conquista?

Por que o ser humano está tão mal ajustado à Terra, enquanto outros seres sobrevivem sem a necessidade de modificar o meio em que vivem?

O que nos faz construir e destruir? Será algum tipo de energia? Ambição? Alma? Ou será aquilo que chamamos Deus?

O Homem perdeu o costume de comungar com a Terra, por isso procura por algo além de si mesmo: Deus, vida após a morte, energia... Não importa. Ele está procurando por algo que não pode tocar nem ver, apenas sentir ou intuir.

Os povos antigos buscavam Deus nos elementos que os cercavam, como a colheita, a terra, a tempestade.

À medida que o Homem foi desvendando os mistérios à sua volta, foi transferindo a sua idéia de Deus para um lugar cada vez mais distante. Cada vez mais parecia necessário voar para comungar com as divindades, que iam ficando mais e mais distantes, em lugares que ele jamais poderia alcançar sem voar. Então ele passou a crer que o Paraíso ficava no céu. O Homem tenta compreender a matéria (Terra) através do etéreo (Céu).

É procurando pelo Sutil que ele encontra seu lado instintivo, seu lado humano irracional, que o leva a acreditar em mágica, em Deus e nas explicações metafísicas: é quando ele comunga com a Terra, pois ele se sente completo ao comungar com Deus ou quaisquer forças místicas em que crê, de tal forma que lhe é possível compreender a si mesmo como um ser total pertencente a este lugar total, a que chamamos Terra.

Também estamos procurando o Sutil, o invisível na arte de representar, aquilo que reside além da ação e que se mostra através dela.

Estamos tentando compreender como se dá a comunhão homem/ terra e este sentimento que ela acarreta no homem que passa a integrar-se ao todo após seu encontro com a terra, a força geradora da vida, onde se encontra o que existe de mais básico no ser humano: o instinto; gostaríamos de sistematizar e reproduzir este encontro com o instinto, com o primordial, onde se dá o momento inicial do ato de criar.

Por que ritualístico? O Teatro nos transporta para um mundo mágico, cheio de possibilidades. O ator no palco faz a platéia acreditar. Ele é aquilo que a platéia acredita que ele seja. Ele é o Senhor do Tempo, podendo fazer um dia durar menos de dois minutos. O ator transforma o palco em uma espécie de Limbo, um lugar além da realidade, onde é possível a comunicação com o Irreal. Ele faz o papel do sacerdote, o mensageiro entre o espectador e o Imaginário.

Mas neste ritual do teatro, o ator não está em busca de Deus, mas em busca de uma comunhão entre homens.

Objetivos

O objetivo principal desse trabalho é apresentar uma metodologia de preparação para atores visando a construção do personagem através do ritual. Vamos restringir nosso campo de pesquisa como o processo que leva o ator a descobrir e compor seu personagem, sem nos adentrarmos na parte relativa à linguagem decorrente deste processo.

Queremos deixar claro que não estamos nos propondo a decodificar os signos provenientes da proposta prática, nos atendo à parte inicial do processo teatral: o trabalho do ator em relação a si mesmo e a suas descobertas criativas na construção de um personagem.

O uso de rituais ou de ritualização de práticas teatrais independe de estéticas específicas. É utilizado no treinamento do ator como técnica para evitar que o ator realize o que Peter Brook chamou de “Teatro Morto”⁵, ou que Artaud denominou teatro sem sombras, ao qual ele contrapõe o verdadeiro espetáculo da vida:

“Para o teatro assim como para a cultura, a questão continua a ser a de nomear e dirigir as sombras: e o teatro, que não se fixa na linguagem e nas formas, com isso destrói as falsas sombras preparando o caminho para o nascimento de sombras à cuja volta agrega-se o verdadeiro espetáculo da vida.”⁶

Os rituais aqui propostos compõem-se de práticas de canto e dança, as quais deverão lançar o ator em uma dimensão mais profunda de seu trabalho, na qual ele se depara consigo mesmo em sua busca pelo sagrado na arte, aquilo que é invisível e que estabelece a comunicação com as energias mais sutis. Lá ele irá descobrir que o caminho a ser percorrido não é tão fácil quanto parece, e se ele resolver persistir, terá diante

⁵ Brook, O teatro e seu Espaço.

⁶ Artaud, O Teatro e seu Duplo, 1987: 21

de si inúmeras possibilidades de trabalho que poderão ou não lhe ser úteis quando for para o palco.

Cada ator deve desenvolver um processo individual de treinamento, cabendo ao responsável pelo treinamento⁷ a sistematização de uma diretriz geral, codificação de exercícios práticos, estabelecimento de fundamentos teóricos que levem a este processo, bem com a análise dos resultados obtidos por cada exercício.

Uma vez compreendido o processo, é preciso criar uma trajetória imagética que acompanhe os exercícios, ou seja, os comandos para que o ator execute os exercícios devem ser dados em forma de histórias, situações, imagens. Esta trajetória imagética deverá ser alterada conforme a reação dos atores.

Esse diretor/ preparador de atores é também um contador de histórias e da sua habilidade depende a fluidez de todo o trabalho. A presença das imagens nos exercícios faz com que estes adquiram a qualidade não — cotidiana que estamos procurando, resta buscar esta qualidade no resultado da obra, resta descobrir os canais individuais de cada ator para que ele possa acessar sozinho os canais da Arte, do mundo não-quotidiano das imagens que resultam em ação: o Teatro.

Estamos buscando um trabalho que possibilite a comunicação entre o ator e o espectador, essa comunicação que acontece em um estado tão próximo daquilo a que se costuma dar o nome de magia e, cada vez mais, chegamos à conclusão de que para o ator realizar esta magia que é a arte viva do teatro, o ritual deverá fazer parte de seu trabalho cotidiano, de tal maneira que ele não diga: “eu tenho que ir para o ensaio, que chatice!”, mas em vez disso ele diz “Eu vou fazer parte de algo em que acredito”.

E como resultado do trabalho desse ator, esperamos que o público, ao invés de dizer: “Eu fui ao teatro hoje, que chatice!”, diga: “Esta noite eu fui parte de um acontecimento sagrado”.

⁷ Que pode ser um professor, um diretor ou um preparador de atores.

do, eu tomei parte na experiência do mundo mágico”.

O trabalho prático

Eu venho, ao longo dessa pesquisa, experimentando um treinamento que, através de meta — rituais de canto e dança, leve o ator a um estado de ingenuidade primitiva (ou estado neutro, como chamamos anteriormente), no qual ele silencia seu diálogo interior, de forma que, partindo de um ponto inicial neutro ele possa reaprender a ser outro ser, no caso, o personagem.

Os exercícios que constituem o treinamento para que o ator possa construir seus personagens através do ritual tiveram como base inicial exercícios propostos por Barba, Grotowski, Stanislawski, Peter Brook, Luiz Otávio Burnier, Elizabeth Lopes (treinamento com máscaras) combinados com danças e cantos adaptados de rituais pesquisados.

Algumas destas técnicas foram vivenciadas praticamente em cursos e workshops, outras possuem respaldo de pesquisa bibliográfica.

O treinamento está direcionado para a construção de um personagem, isso quer dizer que ao começar o treinamento, nosso ator tem em mente um dado personagem, dado por um texto teatral, que será o ponto de partida de seu trabalho, contudo esse trabalho também pode e deve ser usado no treinamento diário do ator.

O resultado disso é um processo de treinamento que consiste em:

- a) conscientização individual (relação do indivíduo consigo mesmo, preparação para iniciar o trabalho);
- b) sacralização do espaço de trabalho; (definição e reconhecimento imediato do espaço)
- c) conscientização da presença individual no espaço (física e energética do ator no espaço);
- d) esvaziamento e metamorfose (momento onde acontece a passagem ator/ personagem);
- e) transcendência individual: acesso a um estágio além

do cotidiano (e a descoberta das relações que se dão neste estágio: a busca de contato energético com o outro);
f) retorno à conscientização individual (finalização do trabalho, preparação para retornar ao mundo cotidiano)

1. CONSCIENTIZAÇÃO INDIVIDUAL

(EXERCÍCIOS DE SILÊNCIO E CONCENTRAÇÃO)

O treinamento começa com exercícios para levar o corpo a um estado de alerta (desperto) e impedir a dispersão dos pensamentos. Os exercícios de concentração ensinam a silenciar os pensamentos, evitando, assim, a dispersão mental. O ator deve ser silencioso o bastante para ouvir a voz do seu personagem.

Para tal, adaptamos ao treinamento do ator certas técnicas de meditação, que chamamos exercícios de silêncio, que não são simples técnicas de relaxamento, mas um treinamento da nossa mente, do nosso autocontrole.

111 ■

2. SACRALIZAÇÃO DO ESPAÇO DE TRABALHO

Na seqüência, após a concentração, os atores ainda em círculo, de olhos fechados, olham para a sala e para os companheiros como se os vissem pela primeira vez. No ar, primeiro ordenadamente, os atores gritam seus próprios nomes e depois continuam repetindo os nomes que acabam por fundir-se uns com os outros, tornando-se ininteligíveis. Este exercício serve para estimular o corpo e ao mesmo tempo nos reconhecermos como indivíduos iniciando um trabalho no qual deixaremos momentaneamente esta individualidade.

Com a roda, criamos a atmosfera necessária para celebrarmos o nascimento do grupo dentro do espaço, que passou a ser um espaço sagrado para nós.

3. CONSCIENTIZAÇÃO DA PRESENÇA INDIVIDUAL NO ESPAÇO

Um último salto e a roda se desfaz, caminhando cada um para um lado. Aqui podemos dividir o trabalho no espaço em dois momentos: o primeiro momento que funciona como um aquecimento e um segundo, que é o momento das descobertas.

Momento 1 — Os atores passam a se deslocar pelo espaço, tomando consciência do caminhar, da ação do corpo no caminhar e da presença no espaço. O ator nunca fica estático, seu peso está sempre se deslocando de um pé para o outro em seu andar.

Vamos nos relacionar com o espaço, o que inclui também a relação individual com o peso e dimensão, que podem ser alterados dentro da imaginação do grupo através de comandos recebidos. Nesta parte podem ser feitos exercícios de contato com o chão, sentindo o peso do próprio corpo, conscientizando-se do mesmo: são exercícios de espreguiçar e brincar com a gravidade do corpo, tentar descobrir novas formas de levantar e cair, partindo do plano deitado até ficar em pé.

Uma vez em pé novamente, temos diferentes possibilidades de exercícios que abordam distintas formas de caminhar pelo espaço, reconhecendo-o e nossa própria presença nele, sendo que a principal base para estes exercícios é o enraizamento proposto por Burnier⁸:

“Enraizamento: o corpo é aqui dividido em duas partes principais: o que chamamos de “coluna vertebral, que entendemos como sendo a espinha dorsal do cóccix à cabeça (que tende ao ar), e o que chamamos “raízes”, a parte do corpo que vai da bacia aos dedos dos pés (que tende à terra). Visto que o cóccix está na bacia, tanto quanto o coxofemoral, ela desempenha um papel fundamental no corpo: nela se encontram tanto o que tende ao ar quanto o que tende à terra. O “enraizamento”, como diz o nome, trabalha as “raízes” dos dedos dos pés ao coxofemoral. Ele visa trabalhar a “pesanteur”, a “pesadura”, a sensação de pesado, “ancorar” o corpo no chão, conseguir a firmeza das raízes, e provoca evidentemente o controle do equilíbrio, o que Decroux chama de “equilíbrio precário”.”

⁸ Melo, L. O. S. B. P. A Arte do Ator: Da Técnica à Representação, Elaboração, Codificação e Sistematização de Técnicas Corpóreas e Vocais de Representação para o Ator, 1994:146

A partir deste exercício, podemos aquecer as fragmentações da coluna, base da cabeça, pescoço, peito/ombros, cintura, quadris, descobrindo as possibilidades de articulação dessas partes relativamente. Depois trabalhamos envio de energia a partir destas mesmas partes do corpo: como se pelas suas extremidades fossem arremessados jatos de energia que direcionamos para algum lugar definido no espaço ou para o companheiro, que por sua vez nos arremessa de volta um jato de sua própria energia.

Momento 2 — Os atores recebem diferentes comandos relacionados a maneiras de andar, gravidade, oposição, estranheza. Estes comandos não são dados tecnicamente, mas em forma de situações e imagens sugeridas — que deverão levar o ator ao tipo de trabalho esperado. Imagens simples como ter os pés afundando na lama e sair dela. Ou: se você caminhar como um humano o monstro vai pegá-lo, então é preciso descobrir um jeito totalmente não humano de caminhar. Sem nunca perder a base de caminhar sobre os pés.

O movimento extra-quotidiano, que estamos buscando, precisa constantemente aprender a responder aos estímulos, ele nos surpreende e ao mesmo tempo exige que estejamos atentos. Vamos realmente brincar com o nosso corpo, descobrindo as inúmeras possibilidades dele se deslocar pelo espaço: buscando o desequilíbrio, variando o ritmo, criando oposições, variando a sensação de peso do corpo.

Como bem disse Artaud, o ator é um atleta afetivo⁹, que

⁹ “O ator é como um verdadeiro atleta físico, mas com a seguinte correção surpreendente, que ao organismo do atleta corresponde um organismo afetivo análogo e que é paralelo ao outro, que é como o duplo do outro, embora não atue no mesmo plano.” Artaud. *O teatro e seu duplo*. 1987:162. O que Artaud diz é que o corpo é o responsável pela transmissão da energia, que traduz em emoções para o público. E que o corpo deve desenvolver essa capacidade de comunicar de forma precisa, como um atleta desenvolve sua musculatura para uma função específica. Grotowski e Barba buscaram transformar seus atores em *atletas afetivos*, em “*corpos em vida atorais*”: “A diferença fundamental de Barba com qualquer outro teatro ocidental, exceto com o de Grotowski, reside na maneira dele se introduzir no ofício, no treinamento e na forma de preparação não canalizada até a produção imediata de um espetáculo, senão até a criação de um corpo em vida atorais.” (Fernando de Toros, “El Odin Teatret y Latino America”)

através do rigor com que trabalha o seu corpo, transmite ao espectador o invisível, através do domínio e posterior destruição das formas. O trabalho físico para o ator neste momento do treinamento é rigoroso, não deve se cristalizar, mas, como já foi colocado, compor um processo circular, que contenha a semente de sua própria mudança, de sua própria destruição. Ou seja, se descobrimos uma forma interessante de deslocamento no último ensaio não vamos fixá-la e repeti-la nos ensaios seguintes, mas sim estudá-la (praticando-a) e descobrir suas possíveis variáveis (velocidade, amplitude do movimento, tensão) e quando ela se tornar mecânica vamos destruí-la para descobrir uma forma ainda mais inédita para o nosso corpo.

Também podemos trabalhar com os objetos, o bastão e o pano nesta etapa, pois também são exercícios que estimulam as descobertas corporais. O prof. Luiz Otávio Burnier descreve o trabalho com objetos¹⁰:

“Trabalho com objetos — trabalhamos em nossos treinos basicamente dois tipos de objetos: o bastão e o tecido. Um, rígido, de forma fixa e imutável, e o outro, flexível, cuja forma é mutável. Para o treinamento com o objeto, é importante desenvolver a escuta de sua dinâmica. Cada objeto tem uma forma, uma espessura, um peso que determinam uma dinâmica muito particular se lançado no ar. Este treinamento visa desenvolver uma relação ator-objeto onde os impulsos das ações do ator são transferidos para o objeto, e a dinâmica espacial do objeto é transferida para o corpo do ator. Este trabalho começa com o enraizamento do corpo, depois inicia-se um contato com o objeto, sua forma, peso, textura, depois um aprendizado de manipulações técnicas possíveis, uma relação dinâmica ator-objeto-ator, e por fim a transformação do objeto. Por “transformação do objeto” quero dizer o momento quando este toma outro sentido e significado para o ator.”

¹⁰ MELO, Luiz Otávio Burnier Pessoa de, Arte do Ator: Da Técnica à Representação. Elaboração, Codificação e Sistematização de Técnicas Corpóreas e Vocais de Representação para o Ator, 1994.

Nessa etapa do treinamento estamos tentando encontrar ações inerentes ao nosso ser essencial, ações que nos trazem a sensação de sermos crianças ingênuas, que partindo do princípio de não saber nada, estão descobrindo o corpo e seu potencial.

4. ESVAZIAMENTO E METAMORFOSE

Vimos preparando o ator para levá-lo ao estado neutro e à metamorfose em seu personagem, tendo encontrado, em nosso processo, duas possibilidades de práticas de efetuar essa metamorfose: a dança pessoal ou o animal interior.

4.1. A DANÇA PESSOAL

A dança pessoal é a concretização dos movimentos essenciais em uma dança. O corpo aquecido, novos movimentos descobertos, fechamos os olhos e nos concentramos em nossa própria respiração, no ritmo do nosso próprio corpo. Concentramo-nos e podemos escutar a música que está tocando dentro de nós. Aqui, como nos exercícios iniciais, é preciso calar os pensamentos, para a partir do silêncio interior, escutar a música. Esse escutar a música é acompanhado de um balançar do corpo, transmitindo o peso de um lado para o outro, sem o compromisso de se movimentar. A dança pessoal é pessoal, como diz o nome, e apenas a própria pessoa sabe o momento em que a vontade de se movimentar é uma necessidade, o deslocar do peso transforma-se em uma movimentação mais elaborada e ela começa a dançar esta música interna, sem o compromisso da vaidade: de ser bonita, complicada, sensual ou exótica. Ela dança conforme a sua vontade. O ator percebe¹¹ os movimentos que se repetem, criando códigos em cima de sua própria movimentação.

Meu primeiro contato com a dança pessoal foi através de Luiz Otávio Burnier¹², segundo o qual esta dança

¹¹ Sem racionalizar, este processo, pela minha experiência, costuma ocorrer naturalmente.

¹² MELO, Luiz Otávio Burnier Pessoa de, Arte do Ator: Da Técnica à Representação, Elaboração, Codificação e Sistematização de Técnicas Corpóreas e Vocais de Representação para o Ator, 1994: 165.

“é a dinamização de energias originárias e primitivas do ator (que se encontram normalmente adormecidas) por meio de ações físicas.”

A técnica pela qual eu encontrei a minha dança pessoal nas aulas de Luiz Otávio Burnier é semelhante à descrita acima, sendo que as ações físicas realizadas anteriormente deveriam levar a um estado em que estamos tão cansados que não pensamos em nada, ou seja atingimos o estado de silêncio necessário para escutar e dançar a nossa música interior. Ao expressarmos um dado tão íntimo do nosso ser, estamos dinamizando estas energias inerentes a nós mesmos (originárias e primitivas).

Dança pessoal também é uma técnica utilizada em biodança, desenvolvida por Rolando Toro, nos anos sessenta.

“A dança é um movimento que surge das entranhas do ser humano (...). É o movimento da vida, ritmo biológico, ritmo do coração, da respiração, impulso de vinculação à espécie; é o movimento de intimidade.”

(Rolando Toro)¹³

A dança pessoal desenvolve uma fluência do ego, permitindo o acesso a estados de profunda consciência individual até a completa dissociação da idéia de ego. Em seu não verbalizar o pensamento e durante a realização de movimentos totalmente integrados a si mesma, a pessoa perde momentaneamente as noções do mundo transmitidas por seu ego. Neste momento ela se sente totalmente integrada ao universo.

Em relação ao teatro, haveria uma proposta similar, a diferença é que o objetivo principal seria encontrar diferentes personalidades a partir dessa dissociação do ego, dando aos atores a possibilidade de cristalizar um dado personagem, encontrando sua essência neste estado dissociado.

¹³ Cit. in Santos, Maria Lúcia Pessoa. Metodologia em biodança. B. Horizonte, 1996:16

A dança pessoal serve como ponto de partida para o ator em busca de um personagem. O ator sabe que esta dança é inerente a si mesmo, ele dança e transforma a sua dança para trabalhar com novos movimentos e tentar criar movimentos-chave que transformem a sua energia na energia do personagem.

Se o ator dança sua música interior, ele também pode cantá-la, uma música pessoal, originada pela pulsação e respiração do ator, pelo seu corpo e pelo seu espírito como um todo .

É pedido ao ator que solte esse canto quando estiver “explodindo” dentro dele. O que quer dizer isso? Ao observarmos o ator, podemos perceber quando ele está integrado com sua dança pessoal, pela expressão de seu rosto, pela fluidez de seus movimentos, que demonstram a transformação energética sofrida por ele. No momento em que a dança pessoal está acontecendo de fato, quando o ator deixou de tentar encontrar seus movimentos, é o momento de soltar o canto pessoal. Enquanto está cantando e dançando, o ator recebe os comandos para realizar a passagem de Eu para personagem.

O que eu normalmente faço é: ou dar um ritmo diferente para o movimento do ator, usando uma batida externa que peço que siga; ou então posso pedir que visualize o personagem dançando em frente a si e que dance junto com ele, e aos poucos vá se fundindo com a sua imagem.

O personagem agora está dançando e cantando, peço que abra os olhos e comece a se descobrir dentro do nosso espaço. Aqui começa o momento seguinte à metamorfose, o momento de descobertas, de improviso.

4.2. O ANIMAL INTERIOR

Outra opção para este momento de metamorfose do ator para o personagem é o trabalho com o animal interior. É possível levar o ator ao animal de diversas maneiras, inclusive partindo da própria dança pessoal, neste caso, o animal dança com o ator, em lugar do personagem e a fusão que aconte-

ceria com este último, se dá com o animal.

Outra maneira de encontrar o animal interior é a partir de comandos dados durante seu caminhar (unindo o momento de descobrir o espaço com a metamorfose).

Os comandos podem ser em forma de situações imagéticas, ou seja, levando o ator a improvisar em cima de uma história que eu conto, cujas situações o levam a transformar-se em seu animal interior (este animal pode ser aquele que esteja pulsando na situação presente ou referente ao personagem, relacionado pela situação do texto), Por exemplo: o ator está se deslocando pelo espaço de ensaio e recebe um bastão de madeira e lhe é dito para treinar com esse bastão como se fosse um guerreiro e seu instrumento de guerra, em seguida ele vai caçar. Ele vê o animal (o primeiro que lhe vier à mente) e imediatamente o atinge. Ele come o animal com prazer. Então lhe é dito que seja este animal que ele mesmo acabou de matar, que absorva sua essência, metamorfoseando-se neste animal. Aqui estamos induzindo o ator a vivenciar um ritual de morte e ressurreição.

■ 118

5. TRANSCENDÊNCIA INDIVIDUAL

O processo que estamos propondo é um processo contínuo, e é difícil estabelecer as fronteiras entre uma etapa e outra. O momento de transcendência (quando acontece¹⁴) inicia-se na fase da metamorfose, na fusão ator/ personagem.

O ator se ofereceu à sua música interior de tal forma que a música deixa de lhe pertencer, de tal forma que ele perdeu a importância de si mesmo, sem perder a consciência de quem é ou do que está fazendo, apenas o seu ego parou de comandar suas ações, permitindo a ele SER o seu canto e a sua dança. Agora o personagem passa a atuar em seu corpo de maneira fluida e espontânea. A sua dança pessoal transformou-se na dança do personagem.

¹⁴ Este é o momento mais difícil do processo e muitas vezes realizamos todas as etapas anteriores, chegamos aqui e o ator ainda está cheio de máscaras, totalmente fechado e protegido.

Agora os atores vão ter a oportunidade de improvisar, interagindo entre si.

No princípio, eles estão cantando e dançando e vão se integrar no espaço e uns com os outros, conhecendo-se a partir de seu canto e de sua dança, o que lembraria a um observador externo um ritual de canto e dança.

É o momento de celebração, de criar, de brincar, o ator agora é livre como uma criança, que brinca no parquinho...sob os olhos atentos da babá, sim porque agora cabe ao diretor trabalhar a matéria prima que estamos lhe oferecendo.

Às vezes, o diretor dá uma dica para o ator pedindo-lhe, por exemplo, que introduza em sua melodia palavras do texto, ou então que articule sons em sua música e depois tire a melodia, deixando só os sons articulados, que serão sua linguagem nesse momento, aí ele deve tentar se comunicar com outro, estabelecendo uma relação, que possui um conflito muito próprio: a dificuldade de comunicação. Podemos também trazer as roupas do personagem e, no momento da fusão, enquanto dançamos, trocar nossa roupa pela dele e improvisar, jogar. Os momentos deste improviso serão repetidos ao final do treino, as ações codificadas, as cenas marcadas, etc.

Na verdade, esse momento pertence ao período de descobertas e criação, e se estivermos em uma fase mais avançada dos ensaios de uma peça, a repetição¹⁵ em si acontecerá aqui.

6. RETORNO À CONSCIENTIZAÇÃO INDIVIDUAL:

RITOS DE DESPEDIDA

Aqui vamos trabalhar exercícios para finalizar o treinamento e retornar à consciência individual cotidiana; exercícios que partem do coletivo ao individual, nos quais o ator se despede ritualmente do treinamento e do personagem e volta a agir quotidianamente.

Uma das possibilidades a serem utilizadas aqui é voltar à

¹⁵ Aqui eu uso o termo repetição no sentido de ensaio, mas o momento de repetir, como em francês, *répétition*.

dança pessoal, que também serve para levar o ator de volta à sua consciência individual, às fronteiras do seu ego, evitando sentimentos depressivos pelos quais o ator às vezes passa, após uma prática intensa com o personagem, pois ele retoma o contato com a sua energia mais profunda, fazendo o caminho inverso ao praticado no momento da metamorfose, podemos até sugerir que ele visualize um espelho e dance com sua imagem, fundindo-se com ela, como havia feito com o personagem. Podemos partir das vibrações e da respiração de cada um para criar um uníssono, um som de uma nota só, parecido com a sílaba oriental “ohm”¹⁶, mantra pronunciado em certas práticas de meditação; ou dançar uma dança de roda, de modo que o ator sinta gradativamente a sua própria energia conhecida em seu corpo novamente. Para finalizar tudo, fazemos novamente a roda inicial e nos despedimos do personagem e dizemos o nosso nome em voz alta.

Após estes ritos de despedida, nos sentamos em roda e conversamos sobre o treinamento, colocamos dúvidas, repetimos exercícios, ouvimos críticas e tentamos pensar o trabalho de forma coletiva.

Conclusão

Buscamos exercícios que concretizem as emoções, na tentativa de desindividualizá-las. Após algum período de prática diária, constatamos que os processos entram em uma crise, onde freqüentemente, nos deparamos com uma barreira que chamamos de “reação do ego”: o ego se fortifica cada vez que sua estrutura é abalada, cada vez que uma circunferência é rompida, que um estágio é superado. Cada vez que sofremos uma transformação, sofremos (perceba que se diz: “sofrer uma transformação”). Como o treinamento é cotidiano, o ego sofre abalos sucessivos e acaba reagindo.

O que ocorreu durante a pesquisa é que nós, atores, aca-

¹⁶ “som primordial; som ou vibração do qual emana todo o universo. Essência interior de todos os mantras” Heyes, 1994:218.

bamos também por aprender a nos transformar quando conseguimos trabalhar a transformação no personagem, aprendemos a nos concentrar e a afastar nosso ego. E isso não é um aprendizado corriqueiro, isso causa um processo de transformação em cada um que vai a fundo neste tipo de trabalho. E o ego reage, nosso ego quer que permaneçamos sempre iguais, seguros, protegidos; e são nossas máscaras quotidianas que nos protegem, quanto mais nos habituamos a elas, mais sofreremos ao tirá-las. E dentro de nós, sabemos o quanto vamos sofrer, então cada vez que estamos prestes a rasgar uma máscara, fugimos, e quanto mais próxima esta máscara estiver de nossa pele, mais forte será o nosso desejo de fugir.

É para tentar preparar o ator para ser desmascarado, tentando que isso não ocorra de forma dolorosa, que não afete seu lado emocional, que tentamos praticar exercícios nos quais ele lide com essas emoções corporalmente, e não psicologicamente.

A primeira “reação do ego” pode ser percebida sob a forma de resistência a qualquer mudança durante os exercícios. O ator tende a fixar uma forma, ignorando o conteúdo ou a possibilidade de evolução presentes no trabalho.

Com relação ao trabalho com o personagem, observamos que uma vez descoberta a sua essência e estabelecidas as relações com os outros personagens da peça, ocorre uma aparente falta de interesse pelo trabalho de aprofundamento, que parece não ter uma objetividade aparente. Os atores então se refugiam em uma busca de resultados superficiais (querem estar bonitos ou engraçados), querem ir para o palco logo, na esperança de serem logo aplaudidos, como se o sentimento de vaidade estivesse invadindo o treinamento, o que é incompatível com tudo aquilo que buscamos.

A perspectiva do personagem dá uma segurança em relação ao trabalho, bem como a definição de suas ações dentro do espetáculo; especialmente quando não se estiver trabalhando com um texto, mas buscando criar a partir de improvisações.

Trabalhamos em dois níveis: no primeiro, estamos buscando o personagem; no segundo, um crescimento/ fortaleci-

mento do ator que lhe permita lidar com diferentes níveis energéticos de sua criação. Assim, o andamento do trabalho deve ter como base sólida o personagem, ou pelo menos, o contorno dele: o seu animal interior, que deve ser definido logo nas primeiras etapas do processo de treinamento, para que o ator não se perca e não fique tentando criar intelectualmente.

Há uma ordem seqüencial que procuramos manter, mas a idéia do treinamento a longo prazo também é cíclica; conforme o aparecimento de dificuldades, vamos inserindo novos elementos: o treinamento não é estático. Detectamos os pontos de importância crucial, desenvolvemos técnicas e descobrimos os cuidados que devem ser tomados.

O treinamento utilizado para a construção do personagem através do ritual se transforma e se adapta de acordo com o momento, sem deixar de perder a sua base e nem a sua essência.

Inicialmente trabalhávamos com tentativa e erro, mas ao longo do projeto tivemos oportunidade de compreender alguns “porquês”, de entender o que cada exercício proposto acarreta e quais os fundamentos encontrados na teoria da proposta.

Procuramos trabalhar oposições na condução do treinamento, por exemplo: se a idéia de morte e destruição mostrasse fortemente presente em alguns ensaios, em outros, deverá prevalecer a idéia de nascimento; em alguns o caos criativo, em outros, a disciplina...

O importante é saber equilibrar, tendo, ao mesmo tempo muito claro se o que está acontecendo no treinamento está de acordo com seus objetivos: as ações do personagem. Caso contrário, corremos o risco de influir no estado psicológico do ator; sendo assim temos que ser meticolosos ao planejar um treinamento, tendo fundamentos para escolher o aspecto a ser abordado. Voltando ao exemplo, o tópico do dia é a destruição; então perguntamos: por que vamos trabalhar em cima desse assunto e não de outro? Vamos supor que seja necessário acabar com alguns vícios dos atores. Pensamos: como

vamos contrabalançar os sentimentos causados por esse exercício sem anular os seus efeitos?

Aí entra a questão da oposição, então para contrabalançar um treinamento que corporificou a idéia de morte e destruição, poderíamos sugerir uma imagem de nascimento, trazer roupas para que os atores vistam depois da morte figurada e “nasçam” com uma nova pele, deixando que improvisem, que vivam o seu lado lúdico.

Nem sempre podemos prever que rumos o ensaio vai tomar, por isso temos sempre que ter presente a idéia de opostos, sempre pensando que o equilíbrio é o que nós buscamos, a neutralidade.

Mas neutralidade, aparentemente não é um estado frequente no homem moderno (com a exceção de sábios, monges e daqueles que a buscam). E neutralidade que propomos é sempre uma tensão de opostos extremamente delicada, e que não é estática, mas sempre princípio e fim de movimento – o movimento da Arte.

Referências

- ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- _____. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1987.
- BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____, SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. São Paulo / Campinas: HUCITEC / Editora da UNICAMP, 1995.
- BAUMANN, Gerd (Org.) **Understanding rituals**. London: Routledge, 1989.
- BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Petrópolis: Vozes, 1970.
- BUBER, Martin. **Eu e tu**. São Paulo: Moraes, 1974.
- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Cultrix, 1989
- CARVALHO, Sérgio de. **Richards fala das pesquisas e aprendizado com Grotowski**. O Estado de São Paulo. Outubro de 1996.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. **O sagrado e o profano**. Lisboa: Livros do Brasil, 1956. (Coleção vida e cultura).
- FRAZER, James George. **The golden bough: a study in magic and religion**. New York: Macmillan, 1940.

- GROF, Stanislaw. **Além do cérebro**: nascimento, morte e transcendência em psicoterapia. São Paulo: Cultrix, 1988.
- GROTOWSKI, Jerzi. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- HEYES, Peter. **A suprema aventura**. São Paulo: Record, 1994.
- HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- JUNG, Karl Gustav et al. **El hombre y sus símbolos**. Madrid: Aguilar, 1969.
- KRIPNER, Stanley, FEINSTEIN, David. **Personal mythology**. New York: Jeremy P. Tarcher, 1988.
- LOPES, Elizabeth. **A máscara e a formação do ator**. Campinas: UNICAMP, 1990. (Tese de Doutorado).
- LOWEN, Alexander. **A bioenergética**. São Paulo: Summus, 1987.
- MELO, Luiz Otávio Burnier Pessoa de. **A arte do ator**: da técnica à representação, elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator. São Paulo: PUC, 1994. (Tese de Doutorado).
- RICHARDS, Thomas. **Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche**. Milano: Ubulivri, 1993.
- STANISLAVSKI, Constantin. **An actor prepares**. London: Reinhardt & Evans, 1949. _____ . **Building a character**. London: Reinhardt & Evans, 1950.
- TORO, Fernando de. El Odin Teatret y Latino America. **Latin American Theatre Review**, outono de 1988.
- TOUCHARD, Pierre-Aimé. **Dioniso**: apologia do teatro seguido de O amador de teatro ou a regra do jogo. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1978.
- TURNBULL, Collin et al. **By means of performance**: intercultural studies of theatre and ritual. Cambridge: University Press, s.d.
- TURNER, Victor. **The ritual process**. London: Routledge & Kegan, 1969.
- VIANNA, Klaus. **A dança**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- WILBER, Ken. **Um deus social**. São Paulo: Cultrix, 1989.