

O trabalho do ator: a preparação que antecede a cena¹

Fátima Cristina Monis*

Resumo: Esse artigo apresenta, de modo conciso, a dissertação “O trabalho do ator: a preparação que antecede a cena”; relata um processo de treinamento aplicado junto a um grupo de teatro amador. Nesse projeto dividimos as atividades em três etapas principais: vivências corporais, jogos e técnicas teatrais. Nosso objetivo foi construir e aplicar um processo, buscando as atividades mais adequadas para desenvolver a consciência corporal dos sujeitos e para produzir uma melhor articulação dos elementos que constituem a arte teatral.

Palavras-chave: Teatro, educação, preparação do ator, treinamento.

Abstract: This article presents, in a concise way, the dissertation “The actor’s work: the preparation which precedes the scene”, which reports a training process applied to an amateur group. The process activities were divided in three main steps: body experiences, games and theatrical techniques. Our objective was to build and apply a process, the activities of which were considered the most suitable to develop the subjects’ body awareness and to produce a better integration of the expressive elements that form the theatrical art.

Key-words: Theatre, education, actor’s preparation, training.

Meu percurso

Aprender para nós é construir, reconstruir, constatar para mudar, o que não se faz sem abertura ao risco e a aventura do espírito (Paulo Freire)

O desejo de discutir e sistematizar minha experiência como atriz e educadora tem suas raízes no fato de, muito cedo, ter me tornado professora e durante anos atuado junto às crianças, jovens e adultos, tanto na educação formal como na informal.

1. Este texto apresenta o trabalho desenvolvido pela autora em seu mestrado realizado na Faculdade de Educação Física (FEF) – Unicamp, sob orientação do Prof. Dr. Adilson Nascimento de Jesus.

* Mestre em Educação Física pela FEF – Unicamp. fatimamonis@hotmail.com

Ao ingressar no curso de Artes Cênicas, em busca da profissionalização, descobri um outro universo artístico-criativo no trabalho do ator: a amplitude da sua preparação e o seu desenvolvimento técnico. Esse encontro se deu a partir das aulas de expressão corporal e mímica com o professor Luís Otávio Burnier, então diretor e pesquisador do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – LUME.

A partir daí, interessei-me pela Antropologia Teatral (BARBA, 1995), definida como o estudo do comportamento sociocultural e fisiológico do ser humano numa situação de representação, e pelo chamado Terceiro Teatro (BARBA, 1991), constituído de grupos que pesquisam novas relações entre público e ator. Isso foi decisivo.

Lembro-me o quanto fiquei feliz por ter conseguido unir minha paixão pelo movimento com o teatro e a sua expressividade. Fui atrás de outros contatos que acabaram por ajudar a delinear as bases do meu trabalho como atriz e professora: as aulas de Vivências Corporais e a participação no Grupo de Estudos em Dança (GEDAN), da Faculdade de Educação Física (FEF) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) – orientadas pelo prof. dr. Adilson Nascimento de Jesus; as aulas de técnica em dança oferecidas pelo prof. dr. Eusébio Lôbo da Silva, do Departamento de Artes Corporais da UNICAMP e a capoeira, com o mestre Salvador. Interessei-me também por pesquisas de terapias corporais para o desenvolvimento humano.

Muito embora estivesse procurando uma consciência em meu fazer, essa paixão pelo trabalho do ator me levou a praticar treinamentos diários, baseados em exercícios técnicos aprendidos que, com o tempo, fizeram com que eu desenvolvesse lesões corporais como torções e dores. Percebi então que o corpo não era um instrumento que poderia ser manipulado, transformado e submetido em nome de algo. A partir daí comecei a trilhar o caminho como atriz e pesquisadora e a pensar um processo que nos ajudasse, enquanto atores, a ter consciência do nosso próprio corpo e das nossas histórias pessoais, o que faria com que respeitássemos nossos limites, sem acomodação, mas com uma preparação para as exigências de um trabalho intenso.

Além dessa preparação corporal, existia outra que dizia respeito à autonomia e autoridade do ator para com seu trabalho. Em contato com alguns diretores em processos de montagens de espetáculos, vi atores sendo submetidos a trabalhos psicológicos para criação de personagens, que acabaram por fazer com que alguns desistissem da área teatral.

Acredito que nesse processo que se inicia e se modifica a cada dia, consegui abraçar as áreas que sempre foram de meu interesse (o teatro, a dança e a educação física) e assumir meu papel de educadora para, como diz Paulo Freire (1998), pensar criticamente a prática de hoje ou de ontem, a fim de poder melhorar a próxima prática.

A construção do processo de preparação do ator

A arte do ator tem a particularidade de exigir a presença física do artista no momento em que acontece (BURNIER, 1994). Assim, colocando-se em exposição e sendo o objeto de sua própria construção criativa, deve esse artista buscar não só seu desenvolvimento técnico, mas também fazer um mergulho interior na busca de sua expressividade.

A preparação do ator, pensada como o desenvolvimento de uma pedagogia para a sua formação, foi, e ainda permanece sendo, fonte de estudo e de preocupação de muitos diretores e atores, como Craig, Copeau, Appia, Meyerhold, Stanislawski, Brecht, Artaud, Grotowski, Barba, Brook, Boal, Antunes, entre outros.

Hoje cada vez mais se faz necessário discutir processos de formação do artista cênico, pois com o desenvolvimento da comunicação de massa (principalmente a televisão e o cinema) e a abertura de um novo leque de possibilidades teatrais (empresas, escolas, publicidade, eventos, etc.) são inúmeras as escolas e cursos de teatro que surgem, e nem sempre com um planejamento ou mesmo um projeto pedagógico. Por outro lado, uma grande maioria dos atores acaba aprendendo no próprio processo de ensaio do espetáculo, não havendo um período específico para a sua formação. Sobre essa questão, Barba discute a diferença de formação entre o ator do que ele chama de Terceiro Teatro e o ator do teatro tradicional (que neste caso se refere ao teatro comercial):

No teatro tradicional, existe um período de aprendizado, mas depois o ator entra na profissão e suas únicas possibilidades de desenvolvimento lhe são oferecidas pelos diversos papéis que interpreta. Ao contrário, no Terceiro Teatro, você tem um treinamento entendido como aprendizado e pesquisa. (...) O treinamento não equivale ao ensaio porque o ensaio refere-se ao resultado, enquanto o treinamento não (...). (BARBA, 1991, p. 73).

As bases do treinamento: vivências corporais, jogos e técnicas teatrais

A busca de um conjunto de exercícios que pudessem abraçar nossos objetivos levou-nos a pensar como espinha dorsal de um treinamento diário: as *vivências corporais*, os *jogos* e as *técnicas teatrais*. As atividades aplicadas são muitas vezes repetidas nas três etapas com enfoques diferentes, buscando assim uma integridade no processo como um todo.

Esse trabalho que denominamos de “preparação que antecede a cena”, corresponde, em alguns aspectos, à definição de Barba (1994) sobre o trabalho

pré-expressivo do ator, modelando a qualidade da sua existência cênica, preparando-o para o processo criativo e para a aprendizagem dos elementos do teatro.

As vivências corporais

Para Jesus (1992) o termo *vivências corporais* define o trabalho orientado no sentido de estimular as pessoas a fazerem as suas próprias buscas em si mesmas, desenvolvendo assim consciência sobre seu próprio corpo, sob a perspectiva de sua motricidade. Nesse caminho acreditamos na utilização de diferentes estímulos para propiciar tanto a imersão dos sujeitos em seus universos pessoais, quanto a sua posterior emergência, na forma de arte.

Assim, para nós, uma das possibilidades para se atingir esse universo pessoal no trabalho do ator é empregar atividades artísticas diversas como: desenho, colagem, trabalho com argila, canto, entre outros. As finalidades dessas técnicas não são, contudo, terapêuticas, mas sim, artísticas. Acreditamos que o processo de aprendizagem deve ajudar a vir à tona o indivíduo livre das amarras da educação formal, do controle e da disciplina do corpo (GONÇALVES, 1997), o que refletirá diretamente na qualidade da arte produzida por esse artista.

Para nós os princípios que Stoko e Schächter (1984) desenvolvem na expressão corporal chegam bem próximos ao que pensamos ser essencial que se trabalhe nessa etapa:

1. La sensibilización, es decir, la afinación del cuerpo propiamente dicho desde el punto de vista de los sentidos. Y no hablamos sólo de los sentidos visual, táctil y auditivo, sino también de su integración con la percepción del cuerpo en cuanto a su peso, elasticidad, capacidad de movimiento, etcétera. (STOKO; SCHÄCHTER, 1984, p. 16).

Os jogos teatrais

Os objetivos dos jogos teatrais são criar ambientes de diversão e alegria, integrando o grupo e proporcionando a livre expressão dos atores, em um tempo fora da realidade. A proposta é entrar no jogo: "... o fato de ser livre, de ser, ele próprio, liberdade. Uma segunda característica, intimamente ligada à primeira, é que o jogo não é vida 'corrente' nem vida 'real' (...)" (HUIZINGA, 1990, p. 11).

No jogo é possível resgatar brincadeiras, improvisar situações e acrescentar outras dinâmicas, como as sugeridas por Augusto Boal, Joana Lopes, Viola Spolin entre outros. Além disso, esse ambiente de alegria e espontaneidade, possibilita as vivências dos atores e nesse momento também acontece a aprendizagem. Enquanto os indivíduos brincam, encontram a sua harmonia e podem mostrar-se. Vivenciar

o espaço do jogo, como nos diz LOPES (1989) é uma oportunidade de poder transferir esse ser (que não é o da vida real) para o espaço teatral e a autora prossegue dizendo que é nessa aceitação temporária (do personagem) que se expressa e se faz o jogo do autor-ator, essa metamorfose do atuante interessado em transformar-se num outro amplia o seu universo de comunicação, a sua capacidade de expressão e a sua criatividade.

Nesta etapa usamos o nome *jogos dramáticos* para definir as atividades direcionadas, com elementos teatrais, através de estímulos a partir de objetos ou situações que possibilitam a improvisação livre do ator.

As técnicas teatrais

Chamamos de técnicas teatrais as atividades que auxiliam o ator a trabalhar no nível pré-expressivo (BARBA, 1994), a articular os elementos próprios do teatro. Não pensamos essa etapa de forma isolada, mas sim como um todo integrado pelas *vivências corporais* e *jogos teatrais*. Aqui procuramos orientar um conjunto de exercícios que possibilitem a pesquisa dos movimentos pessoais e de novos movimentos, além de trabalhar os elementos que são próprios da arte do ator: presença cênica, voz, construção de personagens, entre outros.

Concordamos com Barba (1991), ao afirmar que o treinamento é um processo de autodefinição, autodisciplina que se manifesta através de reações corporais e que os exercícios buscam mais do que formas e destrezas:

Os exercícios do treinamento físico permitem desenvolver um novo comportamento, um modo diferente de mover-se, de agir e reagir, uma determinada destreza, mas esta destreza define-se numa realidade unidimensional se não atinge a profundidade do indivíduo. Os exercícios físicos são sempre exercícios espirituais. (BARBA, 1994, p. 129)

Nessa mesma busca, da profundidade, Burnier na elaboração e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator, fala-nos da tentativa de dois mergulhos:

(...) um no interior da pessoa, para buscar contato capaz de dinamizar seu potencial de energia, suas vibrações; e outro na técnica, na capacidade objetiva de se articular essas energias e convertê-las em signos codificados e estruturados (...). (BURNIER, 1994, p. 24).

Essas questões sobre o universo objetivo (o estudo do movimento) e subjetivo (a dimensão interior do artista) também estão presentes em Laban:

(...) é importante não apenas tornar-se cientes das várias articulações do corpo e do seu uso na criação de padrões espaciais e rítmicos, como também aperceber-se do

estado de espírito da atitude interna produzida pela ação corporal. (LABAN, 1978, p. 54).

Percebemos em cada autor a preocupação de criar uma conexão entre a aquisição da técnica, a pesquisa dos movimentos e o sentido dado pelo artista; em Stanislawski (1983), também encontramos observações para a atenção que os bailarinos e os atores devem ter sobre as suas próprias sensações que, segundo ele, brotam dos mananciais mais profundos do ser, do próprio coração. Para nós fica então fortalecida a validade de um trabalho com atividades estimuladoras do autoconhecimento e, a partir dele, a expressão artística.

A aplicação do trabalho

Feitas as considerações necessárias sobre os principais conceitos envolvendo o treinamento do ator, vamos relatar nossa experiência com os sujeitos. A pesquisa foi desenvolvida no período de outubro de 1999 até outubro de 2000, com os atores de uma nova companhia teatral. Eram três horas diárias, com algumas interrupções e mudanças de horários, em razão da rotina do teatro.

Os atores foram selecionados através de testes práticos, com apresentação de cenas e entrevistas. A intenção inicial era a de formar um grupo de atores profissionais, com experiência teatral, o que se mostrou inviável. Estávamos em uma cidade pequena; a maioria dos artistas com experiência já tinham ido para os grandes centros e os que fizeram teatro amador estavam trabalhando em outras áreas. A escolha do elenco se deu pela disponibilidade de tempo para o trabalho no teatro, já que era solicitado aos atores a dedicação integral, fazendo trabalhos administrativos, ensaios e apresentações de peças.

A princípio, o grupo era composto por oito sujeitos (quatro homens), com idades entre 16 e 26 anos. Desses sujeitos, metade tinha experiência com teatro amador, o restante nunca havia feito teatro e nem mesmo assistido a um espetáculo adulto profissional. Nos últimos três meses da nossa pesquisa, o grupo ficou com quatro integrantes (os atores que tinham experiência no teatro amador). Os demais desistiram por motivos particulares: escola, necessidade de trabalhar, percepção de que não queria ser ator, entre outros. Metade do grupo inicial estava completando o ensino médio nas escolas públicas; dentre os outros, dois iniciaram o curso de artes plásticas em uma faculdade da cidade vizinha, mas desistiram por questões econômicas, e os demais tinham completado o ensino médio.

Essa característica inicial de formação do elenco da companhia fez com que modificássemos nosso projeto em algumas etapas, já que era preciso retomar elementos básicos na formação do ator para ajudá-los a descobrir o universo artístico teatral. Esse foi também um dos motivos que levaram os sujeitos a solicitar o estudo da história do teatro; para isso, escolhemos um livro básico, *Iniciação Tea-*

tral de Sábado Magaldi. Essas leituras e discussões eram feitas semanalmente, em horários diferentes aos do treinamento.

Os sujeitos foram orientados a manter um caderno de anotações — para nós do teatro é um instrumento de trabalho ao qual retornamos várias vezes durante nossa vida profissional — nesse diário eles poderiam escrever as atividades realizadas, descrevendo os exercícios e suas etapas, suas impressões e sensações (essa prática é empregada para que o ator possa lembrar o seu processo sempre que for necessário).

Desde o início ficou estabelecido que apenas os próprios sujeitos teriam acesso aos escritos, ou seja, não entraríamos em contato com esse material. Primeiro, porque encarávamos aquelas anotações como algo pessoal e, segundo, porque não queríamos que eles se preocupassem em escrever para outra pessoa, demonstrando resultados ou omitindo coisas desagradáveis.

É relevante lembrar que, como membro da companhia, eu participava do dia-a-dia daqueles sujeitos. Nosso contato não se limitava apenas aos momentos da aplicação da pesquisa no grupo, pois eu também exercia a função de atriz .

As atividades

Como profissionais das artes cênicas, os nossos conhecimentos para aplicação de alguns exercícios e dinâmicas, principalmente nas etapas do aquecimento, foram construídos a partir da experiência prática, corremos o risco de cometer alguns equívocos na utilização de termos técnicos. As descrições dos exercícios serão feitas a partir do nosso conhecimento enquanto profissionais do teatro, usando terminologia da área teatral, o que pode não corresponder às de outras áreas afins.

As sessões de toque e massagem foram feitas individualmente e em grupos, pois:

(...) através destas vivências trabalhamos a sensação tátil e entramos em contato direto e indireto com a pele, alguns órgãos abdominais, ossatura, articulações e musculatura superficial, percebendo nossa característica tônica, localizando pontos específicos de tensão e trabalhando a entrada em contato com a dor sobre eles juntamente com o controle respiratório (JESUS, 1992, p. 104).

Os próprios sujeitos solicitavam esse trabalho como uma forma de relaxamento, se o ritmo dos ensaios e apresentações estivesse muito intenso, embora nossos objetivos com essa atividade fossem também de descobertas e aprendizagens, a partir do corpo do outro.

Fazia parte da nossa rotina uma caminhada inicial: a cada dia pedíamos que observassem algo em si mesmos ou no ambiente exterior; percebessem como respiravam, o caminhar, a postura, o ritmo pessoal; observassem as pessoas, os obje-

tos, os outros animais, ficassem atentos aos sons, cheiros. Esperávamos criar uma predisposição para o trabalho de pesquisa realizado em sala; sensibilizá-los aos estímulos exteriores e interiores.

Nos exercícios de aquecimento, fazíamos as posições de alongamento passivo, usando o peso do próprio corpo sem insistências, em associação com a respiração, num desenvolvimento progressivo do alongar (JESUS, 1992).

Em alguns momentos, solicitávamos a um dos sujeitos que orientasse o aquecimento com uma série de alongamentos; dessa forma observávamos qual a compreensão que eles tinham de atividade física, bem como o vocabulário de exercícios de cada um. Quando preciso, fazíamos as correções para o exercício proposto. Procurávamos sempre fazer o acompanhamento individual auxiliando os sujeitos e, mesmo, corrigindo posturas.

Tanto a caminhada como essa série de alongamentos eram um despertar que nos aquecia e preparava para as outras atividades, sem corrermos o risco de nos lesionar. Alguns sujeitos apresentaram dificuldades nessa etapa, por falta de hábito e também por resistência inicial aos trabalhos corporais, o que, para nós, não se apresentou como problemas, já que estávamos propondo uma modificação na forma de fazer e compreender a preparação do ator.

A seguir descreveremos algumas das dinâmicas realizadas com o grupo:

Vivências corporais

- Fazer um trabalho com desenho e colagem com o tema: “O que é Natal”.
- Espreguiçar deitado, não esquecer nenhum segmento corporal.
- Espreguiçar até sentar, levantar e ficar em pé. Prosseguir esse movimento em pé, explorando todas as possibilidades desse espreguiçar (manter esse movimento como se estivesse desenrolando a linha de um carretel, ficar atento à fluência dos movimentos).
- Em pé, em duplas, uma das pessoas fica de olhos fechados; o outro tocará essa pessoa em diversos pontos do corpo; quem está sendo tocado deve responder movimentando o segmento tocado e voltando depois para a posição inicial.
- Deitar no chão, sentir o peso do corpo. Enxergar-se deitado e imaginar que, com um lápis ou uma caneta na mão, faz o contorno do corpo.
- Deitar no chão, sentir o peso do corpo. Imaginar-se deitado e começar a sentir a sua ossatura, o peso dos ossos, tamanho de cada segmento, imaginar seu esqueleto. Ainda deitado, fazer pequenos movimentos iniciando-os a partir dos ossos. Levantar e caminhar com essa sensação, dos ossos. Pegar uma folha de papel e desenhar o seu esqueleto.

outro tocá-la e gritar MOLE. Quando o pega tocar três vezes a mesma pessoa, ele troca de lugar.

- Descubra o mestre: um participante sai da sala, os outros escolhem uma pessoa que fará movimentos que vão ser repetidos pelo grupo; quando o que estava fora voltar, vai ter que descobrir quem é que está comandando os movimentos repetidos pelo grupo.
- *Tip-tip-joy*: na roda, um começa a fazer um movimento, enquanto canta a música *tip-tip-joy, tip-joy-pof-pof*. Ele faz uma nova seqüência de movimentos, o participante a sua esquerda ou direita (combina-se com o grupo) tem que imitar a seqüência de movimentos que ele acabou de fazer, sempre após ele terminá-la, ficando uma seqüência atrás, e assim sucessivamente. A idéia é que cada um esteja uma seqüência atrás do seu companheiro.
- Escravos-de-jó: igual ao tradicional, só que, ao invés de ser feito com bolinhas, é feito com os próprios participantes que vão cantando e pulando, ocupando assim o lugar do outro. Faz-se devagar, rápido, sem cantar.
- Pular corda: primeiro, cada um passa sem pular, zerinho, depois pula um, dois, três, quatro... Quando alguém da fila erra, recomeça pelo zerinho, até todos conseguirem pular dez.
- Pular e declamar um poema. Pular e cantar. Entra um para pular a corda e outro entra junto; quem estava, sai com a corda em movimento.
- Jogo do espelho: em duplas, um será o espelho que deve imitar todos os gestos de quem está a sua frente.
- Cego e condutor: em duplas, um fecha os olhos e fica levemente apoiado no condutor, que o levará para passear. O cego não deve falar: o condutor é responsável pela integridade do amigo que está sendo conduzido.
- Detetive: este jogo é feito com o grupo todo. Escolhe-se, sem que ninguém veja, uma pessoa para ser detetive e outra que será o assassino. Os demais serão as possíveis vítimas. Pede-se para o grupo caminhar. O assassino matará as pessoas através de um piscar de olhos; a vítima deve disfarçar, antes de morrer; o detetive deve descobrir quem está matando as pessoas. Ao encontrá-lo, dará a voz de prisão.

Jogos Dramáticos

- Caminhar, ficar atento aos estímulos dado pelo orientador da atividade. Alguns estímulos: era um lindo dia, eles estavam muito felizes, caminhando (buscar uma forma de caminhar). Arrumaram as roupas, lembraram que teriam um encontro. Passaram em algum lugar para comprar um

presente para essa pessoa. Estavam na expectativa, mas começaram a pensar: e se não encontrar ninguém? Foram até o local, tocaram a campainha, chamaram quem estava procurando e... A partir daí, cada um cria o seu final.

- Delimitar com uma corda o espaço do palco. É dada uma situação: “Você está esperando algo...” Os atores são convidados a entrarem no jogo.

Técnicas teatrais

- Explorar os apoios do corpo no chão. Observar pontos de equilíbrio, segmentos do corpo que servem de apoio.
- Buscar formas de se locomover, explorando os planos baixos, médios e altos. Modificar os ritmos, brincar com o peso do corpo.
- Espreguiçar e, a partir do chão, começar a ficar em pé. Explorar as formas de se locomover, estar atento às sensações que esse andar traz. Modificar diversas vezes o ritmo das caminhadas, o tamanho de passos, a posição dos pés.
- Caminhar a partir do estímulo de um som produzido pelo orientador (palmas, batidas de tambor). Mudar a direção a cada duas palmas dadas.
- Caminhar e buscar as sensações de cada forma de se locomover pesquisada nos dias anteriores.
- Explorar os movimentos das articulações corporais, de olhos fechados. Explorar as articulações do corpo nos diversos planos, direções, extensões, velocidades, fluência, peso.
- Fazer um tipo de dança das articulações.
- Pesquisar os movimentos de oposição.
- Pesquisar formas de equilíbrio e desequilíbrio corporal.

Dinâmicas com objetos

- Correr, observando o grupo: uma bolinha vai sendo jogada; ficar atento à pessoa que está com a bolinha, mas não se esquecer dos outros; ao passar a bolinha, olhar nos olhos da pessoa para quem está arremessando; calcular a força com que vai lançar ao outro.
- Com os bastões: primeiro, fazer um reconhecimento do bastão, consistência, possibilidades de movimentos, peso, brincar livremente. Equilibrar o bastão nos dedos, na mão, fazer movimentos com o bastão em equilíbrio, saltar, correr, sentar. Equilibrar o bastão nos diversos segmentos do corpo. Cantar, enquanto trabalha o equilíbrio do bastão.

- Em duplas, trabalhar o lançamento dos bastões; aumentar a distância.
- Em grupo, lançar os bastões; introduzir mais de um bastão nessa atividade. A mesma atividade, com o grupo cantando.
- Trabalhar com a bexiga, sentir seu peso, consistência, brincar com ela. Explorar movimentos com a bexiga.
- A mesma atividade anterior, com os bastões de madeira; depois, com tecido.
- Iniciar os movimentos com a bexiga: sentir peso, consistência, brincar com a bexiga. Trocar a bexiga pelo bastão, seguir na mesma proposta. Trocar o bastão pelas bolinhas de borrachas. Fazer o mesmo com a corda.

Técnica vocal

- Deitado, emitir um som e ir mudando de posição, pesquisando a diferença de sons.
- Em duplas, um fica deitado e o outro vai tocando os vários segmentos do corpo de quem está deitado, que deve imaginar o som caminhando nessas regiões.
- Falar um texto qualquer, imaginando que tem uma pena em frente aos lábios, e que o som da sua fala vai mantê-la flutuando.
- Falar um texto, imaginando que uma bola pequena está em frente aos seus lábios; procurar movimentá-la com a emissão da sua voz.
- Escolher um lugar da sala, imaginar uma tela bem grande e, com a voz, pintar essa tela, dando-lhe as cores, os traços, as pinceladas, fazendo o desenho.
- Em duplas, através de uma língua inventada, vender um produto ao outro, tentando convencê-lo da compra. Inverter os papéis.
- Falar um texto, para alguém imaginário, modificando não só a distância que o separa desse alguém, mas também assumir diferentes direções.
- Falar o texto, articulando exageradamente as palavras. Repetir a atividade com os dentes cerrados. Outra variação dessa mesma atividade é falar acentuando as vogais das palavras e, depois, inverter, passando a acentuar as consoantes.
- Falar utilizando os ressonadores da cabeça, boca, nariz, garganta, peito, costas, quadril. Essa atividade foi desenvolvida em vários dias, procurando fazer com que o ator tomasse consciência das possibilidades que surgiam com cada ressonador.
- Falar um texto, mudar as intenções com que fala o texto: alegria, amor, tristeza, raiva, dor, medo. A partir de estímulos dados, dar respostas sonoras.

Olhando para os fatos

O processo aplicado junto ao grupo teve características bastante particulares. Como já dissemos anteriormente, os sujeitos que participaram da pesquisa não eram profissionais e metade do grupo não tinha experiência com teatro; inclui-se aqui o fato de que alguns estavam se definindo profissionalmente. Para nós, pesquisadores, esses elementos imprimiram outros valores ao trabalho.

Nossa análise foi feita a partir da convivência diária com os atores. Estávamos frente a um tesouro, a desdobramentos gerados a partir do mundo vivido dos sujeitos (TRIVIÑOS, 1987), que nos levaram a refletir constantemente sobre a nossa prática. Quem forma se forma e re-forma ao formar, disse FREIRE (1998), essa foi a grande oportunidade que tivemos nesse período de construção desse processo, pela disponibilidade e inteireza daquelas pessoas com as quais trabalhamos.

A análise do material obtido nos apontou caminhos para a preparação do ator. Nossas discussões não se demoraram nos campos da psicologia e sociologia: buscamos pistas para demonstrar que as atividades aplicadas realmente poderiam ajudar o ator no seu processo de preparação, levando-o ao conhecimento da sua imagem corporal e a possível transformação e ampliação das suas capacidades expressivas; prevenindo lesões; e lhe dando condições para a busca de autonomia no seu fazer criativo.

Seria esse processo facilitador de uma consciência corporal no ator e a melhoria da sua expressividade como profissional das artes cênicas?

Ao iniciarmos os encontros percebemos, nas avaliações feitas sempre ao final do dia, que os sujeitos apresentavam dificuldades para verbalizar as suas sensações e impressões sobre o que haviam experienciado. Ao nosso ver, isso se dava principalmente por questões culturais e educativas. Os sistemas de ensino, na maioria das vezes, não favorecem a livre expressão dos indivíduos; segundo Gonçalves (1997), esse controle e essa disciplina do corpo, que nós identificamos nos sujeitos, estão ligados aos mecanismos das estruturas do poder.

Sabemos, por experiências próprias, como educadores e educandos que fomos, o quanto o aluno não é estimulado a uma participação espontânea, principalmente na escola pública, onde qualquer intervenção do estudante pode ser tomada como desrespeito, intransigência ou indisciplina. Fomos, a partir daí, buscar uma maior compreensão daquilo que os sujeitos nos revelavam de outras formas:

Muitas vezes, não é unicamente aquilo que é dito explicitamente que é significativo. A maneira de dizer, as inflexões, as hesitações, as pausas e os silêncios dizem muitas coisas. Frequentemente, é nessas dobras do discurso que se escondem a ambigüidade e a contradição entre o pensar e o agir que importa captar e desvelar. Os fragmentos do discurso, o “não dito” e o “mal dito” – por medo, por pudor, por

desconfiança ou porque dizê-lo seria doloroso demais – são tão ou mais importantes quanto as respostas superficiais. (OLIVEIRA; OLIVEIRA, 1981, p. 30).

Sabíamos que, para romper com o que Oliveira e Oliveira (1981) chamam de “cultura do silêncio”, precisávamos antes construir uma relação em que as pessoas pudessem ir conquistando espaços de expressão. Por essa razão, atividades com desenhos, colagens, bem como a observação dos sujeitos e suas respostas tiveram um papel muito importante para nós. Se o corpo humano é afetado pela religião, pela profissão, pelo grupo familiar, pela classe social e outros intervenientes sociais e culturais (BRUHNS, 1989), fomos atrás dessa compreensão, ampliando nossa leitura do dia-a-dia com aqueles sujeitos.

Os elementos do trabalho do ator

O processo vivenciado com os atores da pesquisa, muito embora não seja algo inédito, mas, sim, fruto de releituras de experiências e contatos com outros professores, autores, diretores e atores, mostrou-nos que pensar a preparação de um ator ultrapassa a simples preocupação com a formação de um profissional e vai para a formação do indivíduo.

O universo onírico, as fantasias, os medos, as alegrias não são evitados pelo artista e, sim, transformados em símbolos, desenhos, palavras, movimentos em arte. Grotowski, um diretor teatral preocupado e incansável na busca de princípios para a o teatro, confirmou essa coragem do artista em entrar em contato consigo mesmo, ao citar como essenciais à arte de representar as seguintes condições:

Estimular um processo de auto-revelação, recuando até o subconsciente e canalizando este estímulo para obter a reação necessária.

Poder articular este processo, discipliná-lo e convertê-lo em gestos. Em termos concretos, isto significa compor uma partitura, cujas notas sejam minúsculos pontos de contato, reações ao estímulo do mundo exterior: aquilo a que chamamos de “dar e tomar”.

Eliminar do processo criativo as resistências e os obstáculos causados pelo organismo de cada um, tanto o físico quanto o psíquico (os dois formando um todo) (GROTOWSKI, 1987, p. 102).

Para o autor, esse processo exige uma busca interior, o que encontramos também nos escritos de: Stanislawski, Laban, Barba, Burnier e na maioria dos diretores e atores do teatro. Essa busca será traduzida pelo espectador ao assistir o espetáculo, em um outro momento, diferente daquele a que chamamos da “preparação que antecede a cena”.

Nós vemos essa auto-revelação inicial como autoconhecimento: primeiro me é revelado, eu entro em contato com as minhas energias e passo a conhecer-me. Isso

não se dá de uma forma solitária, mas, sim, junto ao mundo que me rodeia, com seus objetos e seres. Sou tomado pela minha condição humana, de estar em desenvolvimento constante e, muitas vezes, domino o processo; outras, sou dominado por ele.

A cultura de uma preparação de ator

Quando realizamos nossos primeiros encontros com o grupo e fomos propondo as atividades, testemunhamos várias descobertas pessoais. Tínhamos noção da dimensão humana desse trabalho, talvez não tanto do comprometimento exigido, mas aprendemos e revimos nosso processo com os sujeitos.

Os desenhos e discursos recolhidos, junto com as nossas observações sobre o trabalho, uniram-se para elucidar os momentos em que os fatos aconteceram e, com isso, fomos reconstruindo aquela história.

Ao aplicar os trabalhos que denominamos de *vivências corporais, jogos e técnicas teatrais*, observamos que as atividades fluíam para uma totalidade, em busca daqueles princípios básicos de: auto-revelação, disciplina, articulação, conversão do processo em gestos e quebra de resistências, citados acima por Grotowski (1987).

O contato com os sujeitos mostrou que uma preparação, a proposta de um trabalho diário, do treinamento, é algo a ser cultivado entre os atores, principalmente os profissionais. Nos grupos de pesquisa, nas universidades (realidade de onde viemos) a idéia de uma preparação, de um treinamento é algo comum, mesmo para quem não aceita essas idéias; sabe-se que existem metodologias para a aprendizagem do ator, tem-se contato com elas e, muitas vezes até com seus autores em grupos de pesquisas, cursos e workshops.

Para o ator que veio do teatro amador, a aprendizagem depende do diretor com quem ele tiver contato. Na maioria das vezes, esse diretor também teve este tipo de formação: era um ator e, com o tempo, passou a dirigir o grupo. Essa realidade nem sempre é negativa, mas, na maioria das vezes, gera desinformação. Estas afirmações não constituem uma crítica; são apenas a constatação de um fato que se dá pelas próprias dificuldades econômicas e culturais do nosso país. O ator, se resolver viver da arte, precisa sobreviver e, por essa razão, não consegue tempo para aprender sobre o seu ofício, ou não tem acesso a um curso por questões econômicas e educacionais. Encontramos em BARBA, ao referir-se à necessidade do trabalho pré-expressivo do ator, uma demonstração do que pode ocorrer a esse ator sujeito apenas às condições do mercado:

Para um ator, trabalhar em nível pré-expressivo significa modelar a qualidade da própria existência cênica. Sem eficácia em nível pré-expressivo um ator não é ator. Pode até funcionar dentro de um espetáculo, mas, justamente por isso, é material puramente funcional nas mãos de um diretor ou de um coreógrafo. Pode vestir as

roupas, os gestos, as palavras e os movimentos de um personagem, que, porém, sem uma acurada presença cênica, são apenas roupas, gestos, palavras e movimentos. Tudo o que faz significa apenas o que *deve* significar e nada mais. Os linguistas diriam: denota, não conota. A eficácia do nível pré-expressivo de um ator é medida da sua autonomia como indivíduo e artista (BARBA, 1994, p. 151).

Para nós, esse pensamento reflete uma maneira correta de se fazer teatro. Conhecemos outras realidades teatrais; sabemos também que em algumas condições é impossível ser radical quanto à constância do treinamento do ator; em nossa própria pesquisa foram feitas várias adaptações e interrupções por questões econômicas do grupo pesquisado. Isso influenciou e influenciou sim: a disciplina de um trabalho diário e sua continuidade trazem mais resultados, se é que podemos falar em resultados no campo artístico.

Mas também vimos que as condições externas existem e, dependendo da realidade onde o ator trabalhe, ele não tem como fugir a elas. Os resultados são sutis, o material aponta para o início de um autoconhecimento, pois os sujeitos entraram em contato com sentimentos, com sensações, descobriram seus corpos e os dos outros, encontraram novos movimentos que os levaram para territórios desconhecidos. Acreditamos que os trabalhos ecoarão nos sujeitos, a maioria se tornando adulto, como tem ecoado por todo esse tempo em nós, e descobrimos que como fala FREIRE (1998, p.88): “mudar é difícil, mas é possível”.

Ao final dessa etapa

O processo de preparação dos atores, para nós, se mostrou como uma experiência que ultrapassa o próprio sentido de um trabalho direcionado a um profissional.

Ao propormos o projeto, não fazíamos idéia de como os contatos com os sujeitos modificariam nossa proposta e o nosso olhar para o próprio processo; percebemos que, ao nos colocar na pesquisa em uma postura de troca, possibilitamos que as modificações ocorressem também conosco. Concordamos com FREIRE (1998), quando diz que mulheres e homens se tornam educadores na medida que se reconhecem inacabados. Abrir-se para o mundo que se apresentava, desde o início representou aceitar a dinâmica da vida e a existência dos outros no nosso processo. Percebemos, através das respostas dos sujeitos, que nesse conjunto dinâmico, as alegrias e tristezas se mesclam com as perdas e os ganhos.

Ao rever todo o material, percebemos como as atividades suscitaram questionamentos pessoais e revelaram inúmeras pistas sobre o que acontecia com os atores naquele momento. Não conseguiríamos, aqui, falar em resultados; não podemos prever ou mesmo quantificar os resultados nos indivíduos com quem trabalhamos, mesmo porque estávamos falando de um universo de percepção e

conscientização, do sutil, de aprendizagem e transformação, algo que só se dá com o tempo. Tudo o que vivemos ecoa ainda nas ações dos sujeitos; sabemos, através de contatos atuais, que muitas coisas se modificaram na realidade de alguns, desde a opção de sair da companhia, fazer um curso universitário, até mesmo de desistir do teatro.

Construímos com os sujeitos um processo que se mostrou viável, em todos os seus aspectos. Percebemos que as etapas de *vivências corporais, jogos e técnicas teatrais* se completam e oferecem elementos para a preparação dos atores, dando-lhes a consciência de si mesmos e da sua arte.

A partir do material coletado, percebemos que as atividades aplicadas, umas mais e outras menos, estimulavam os sujeitos para os seus mergulhos. Quantas “falas” surgiram! E o que nós víamos como silêncio foi aos poucos sendo articulado: nos desenhos, nos pequenos discursos, nos gestos, nas expressões. Sentimos que nossos objetivos foram alcançados. Os atores passaram a ter mais escolhas, a olhar mais para seus próprios processos, a entrar em contato, através do movimento, com elementos pessoais.

Após um ano de convivência e trabalho com o grupo, chegamos ao momento de nos despedir daquela etapa. A experiência vivenciada ali foi primordial para o desenvolvimento da nossa pesquisa, tanto nos seus aspectos positivos como nos negativos, presentes em todo processo educativo. E novamente concordamos com Freire (1998), ao dizer que aprender é construir, reconstruir, constatar para mudar, o que não se faz sem abertura ao risco e a aventura do espírito.

Referências bibliográficas

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*: Dicionário de Antropologia Teatral. Campinas: Ed. da Unicamp, Ed. HUCITEC, 1995.

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola: *Além das Ilhas Flutuantes*. Campinas: Ed. da Unicamp, Ed. HUCITEC, 1991.

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola: *A Canoa de Papel*. Tratado de Antropologia Teatral. Campinas: Ed. da Unicamp, Ed. HUCITEC, 1995.

BOAL, Augusto. *O arco-íris do desejo*: o método Boal de teatro e terapia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BRUHNS, Heloisa T. (org.). *Conversando sobre o Corpo*. Campinas: Papirus, 1989.

FELDENKRAIS, Moshe. *Consciência pelo movimento*. SP: Summus, 1977.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia*. Saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1998. Coleção Leitura.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 1990.

- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. RJ: Ed. Civilização Brasileira, 1984.
- JESUS, Adilson Nascimento de. *Vivências Corporais: Proposta de trabalho de autoconscientização*. 1992. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Faculdade de Educação Física da UNICAMP, Campinas, 1992.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. SP: Summus, 1978. 3ª ed.
- LOPES, Joana. *Pega Teatro*. Campinas: Papyrus, 1989.
- MELLO, Luís Otávio Sartori Burnier Pessoa de. *A arte do ator: da técnica à representação, elaboração, codificação e sistematização de ações físicas e vocais para o ator*. 1994. Tese (Doutorado em Cultura e Semiótica) – Departamento de Cultura e Semiótica da PUC, São Paulo, 1994.
- OLIVEIRA, Rosiska D.; OLIVEIRA M. D. *Pesquisa Social e Ação Educativa: conhecer a realidade para poder transformá-la*. In: BRANDÃO, Carlos R. (org.) *Pesquisa Participante*. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mesmo*. El trabajo sobre sí mesmo en el proceso creado de la encarnación. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1983.
- STOKO, Patrícia & SHÄTER, Alexander. *La expresión corporal*. Espanha: Paidós, 1984.
- TRIVIÑOS, Augusto N. S.. *Introdução à pesquisa em Ciências Sociais: a pesquisa qualitativa em educação*. São Paulo: Atlas, 1987.