

O PROCESSO PRÉ-EXPRESSIVO DO ATOR

Andréa Copeliovitch - (Doutoranda em Ciência da Literatura, poética, UFRJ)

Resumo

Esse trabalho fala de uma proposta de processo pré-expressivo para atores. Pré-expressivo é tudo o que vem antes da cena: ensaio, treinamento, aprendizado.

O processo pré-expressivo diz respeito à dramaturgia que se escreve e se inscreve no corpo do ator, que o ator escreve com seu corpo, que deixa de ser sujeito ou objeto, para, sendo ambos tornar-se linguagem.

Como possibilidade de trabalho pré-expressivo, vamos expor um processo de preparação para atores utilizando um treinamento ritualístico, a partir do qual eles buscam acessar um estado de neutralidade da mente, buscando em seu corpo estados energéticos que lhes permitam construir seus personagens com mais fluidez. A experiência corporal é a base para este trabalho, ou seja: o ator deverá descobrir como criar um personagem a partir de seu material sensorial orgânico; e partindo do seu corpo produzir um resultado energético (um contato mais profundo com o público, uma comunicação mágica, como diz Artaud). O treinamento visa encontrar mecanismos internos e externos que levem o ator a um estado de disponibilidade criativa, que lhe possibilite a descoberta e codificação de ações que constituirão um personagem teatral.

Constatamos que as práticas de canto dança conduzidas de forma ritualística 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 comunicação com as energias mais sutis; e o contato consigo mesmo e com essas energias lhe permite transformar o invisível em visível e sensível para a platéia.

O Início da Jornada

Este trabalho foi desenvolvido a partir de várias experiências práticas na área de interpretação teatral ao longo de vários anos e questionamentos desencadeados por elas.

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.¹

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. Por exemplo: íamos 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 *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 augusto.

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

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

¹ 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

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. Caso o clown não seja admitido no circo, ele deixa de existir. Ou seja é um jogo de vida ou morte. O *clown* fará qualquer coisa para conquistar seu emprego.

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 uma 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 bem doloroso: o despir-se das máscaras e defesas quotidianas e mostrar-se 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 de fato leva o ator a um estado de neutralidade², um estado onde ele está pronto para agir de forma visivelmente não cotidiana, visto que, a partir do momento em que perde seu rosto, tem a necessidade de reaprender a ser um outro ser, um ser totalmente zerado, que precisa aprender as coisas mais óbvias, sentar, levantar, expressar emoções.

Sobre o estado de neutralidade, Elizabeth Lopez coloca em sua tese de doutorado:

“Neutralidade é também o estado do ator em repouso, alerta como um corredor antes da corrida, distribuindo toda sua energia pelo corpo e, como diz Lecoq (Jacques Lecoq), tornando-se “uma folha branca de papel”, “uma tábua rasa”, de onde o movimento se origina.”

A máscara neutra é uma máscara que neutraliza e universaliza o rosto do ator, que o despoja de suas características, tornando iguais aqueles que a usam. O ator nesta máscara representa a essência do Homem³.

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 três atores, que foram essenciais para a fase inicial deste projeto, durante meu período de graduação na UNICAMP: o primeiro foi Rogério Toscano, um aluno de outro instituto, que nunca havia feito teatro e que me pediu ajuda para preparar sua cena para o vestibular.

² Lopez, E., A máscara e a formação do ator, 1990: 56.

³ Anos depois, eu tive oportunidade de participar de um trabalho na mesma linha com a Profa Dra. Ana Maria Amaral, na USP.

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 do Prof. Burnier⁴, 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 (um rapaz que cegou seis cavalos), resolvemos trabalhar um personagem menos complexo 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.

Nossa referência inicial foram os trabalhos de Luiz Otávio Burnier e de Eugenio Barba; mas o mais interessante era 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 e incorporei ao meu trabalho.

O ritual proposto para o treinamento compõe-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 contato com energias mais sutis. A partir dessas práticas, ele irá descobrir que o caminho a ser percorrido

⁴ Posteriormente nos aprofundaremos na descrição dos exercícios.

não é tão fácil quanto parece, e se ele resolver persistir, terá diante de si inúmeras possibilidades de trabalho que poderão ou não ser utilizadas quando ele for para o palco.

Cada ator deve desenvolver um processo individual de treinamento, cabendo ao responsável pelo treinamento⁵ 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 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 acessar sozinho os canais da Arte, do mundo não-quotidiano das imagens que resultam em ação: o Teatro.

Estamos buscando um trabalho que possibilite um contato real entre o ator e o espectador, um contato que acontece em um estado tão próximo daquilo a que se costuma dar o nome de magia

É tentando realizar esta magia que é a arte viva do teatro, que transformamos nossa prática cotidiana, treinamento, em ritual. De maneira a não dizermos: “eu tenho que ir para o ensaio, que chatice!” - Mas em vez disso, dizemos: “Eu vou fazer parte de algo em que acredito”.

E como resultado deste trabalho, 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, eu tomei parte na experiência do mundo mágico”.

O estado neutro

Há um conto sufi sobre um rio que estava correndo para o mar quando, de repente, teve de parar, pois havia um deserto no meio do caminho, um deserto enorme e era impossível para o rio cruzá-lo. Mas como precisava chegar ao mar, o rio decidiu evaporar, tornando-se parte da atmosfera, onde sua essência original juntou-se a pequenas partículas e transformou-se em uma

⁵ Que pode ser um professor, um diretor ou um preparador de atores

nuvem, que se condensou e choveu sobre o oceano - só que a chuva não era o rio, era uma substância diferente, originada pela transformação do rio quando misturado às substâncias da atmosfera .

Fazendo uma metáfora com o processo do ator: o rio é o ator; a evaporação (transformação) é o ritual; a atmosfera, onde o rio obtém elementos para sua transformação, é o estado de não racionalização, o estado de silêncio da mente, ou estado neutro, e o mar é o desconhecido, em estado fluido, onde o ator não é a sua persona⁶, mas parte desse mar, no qual todos os personagens vivem.

Acreditamos na necessidade de um estado neutro para fazer com que nossos atores possam cruzar os desertos do cotidiano; um estado onde a criação partisse do zero e não do pré-concebido, do racional no sentido do que o ator acha que deve ser, mas do zero para ser ação e não, concepção.

A partir da observação e estudo de vários rituais, especialmente os de incorporação no Candomblé e umbanda, percebemos que uma prática de canto e dança costumava preceder a incorporação, daí fomos associando isso a práticas de meditação e a exercícios teatrais que visam dar vocabulário e consciência corporal (pois não adianta esvaziar sem saber falar a língua – no candomblé há todo um aprendizado para que o filho de santo dance, claro que quando ele incorpora, sua performance vai muito além desse aprendizado. É isso aprender a língua para transformá-la em linguagem).

Experimentamos então um treinamento com rituais de canto e dança, através dos quais o ator é levado a um estado de ingenuidade primitiva (ou estado neutro), no qual ele silencia seu diálogo interior, de forma que, partindo de um ponto inicial neutro ele pode reaprender a ser outro ser, no caso, o personagem.

A neutralidade, no treinamento, vai permear nossas ações físicas. Assim um movimento que realizamos deve sempre partir de um estado neutro (fisicamente falando), de um ponto zero, para o qual ele deve retornar.⁷ Isto é um princípio simples, que quer dizer que toda ação tem começo meio e fim, mas este fim deve garantir a possibilidade de um outro começo, como um atleta que se prepara para o salto e que só conseguirá dar outro salto se cair em uma posição como

⁶Persona: “*Personagem de uma representação de ficção (por exemplo, novela ou peça teatral). “Fachada” social de um indivíduo ou a face que, especialmente na psicologia analítica de Jung, reflete o papel que o indivíduo está representando na vida.*” (Webster, 1978: 877 cit. in Lopes, A Máscara e a Formação do Ator)

⁷ Esta prática foi aprendida em um workshop ministrado por Allain Maratrat, que trabalhava com o próprio Peter Brook: cada exercício deveria ter um ponto de partida e um fim, e isso deveria se tornar perceptível para os que estavam assistindo, caso contrário, seria preciso repetir.

a inicial, que lhe permita tomar impulso. Por exemplo, em danças do candomblé: os pés estão juntos, um pé vai para a direita, volta; o outro pé vai para a esquerda e juntam-se de novo. E no entanto eles estão caminhando, os pés não se juntam novamente no mesmo lugar, mas o lugar onde eles se juntam é o novo ponto de partida para o próximo passo, o ponto de neutralidade.

Mas o estado de neutralidade na criação do personagem não se restringe aos movimentos, ele é também um estado integrado de corpo e mente, onde o ator está zerado, vazio e disponível.

Para se chegar ao estado de neutralidade é preciso silenciar o diálogo interior. Ao observarmos e praticarmos algumas técnicas de meditação budista, percebemos que este estado de silêncio da mente pode ser atingido com certa facilidade, basta focar a atenção em algum dos *chakras*, ou em uma visualização. Por exemplo, uma visualização que eu costumo usar é ver o próprio corpo envolto em uma esfera de cristal, tridimensionalmente, o ator também recebe o comando direto de não verbalizar os pensamentos. Não se adquire essa capacidade instantaneamente, são necessárias várias tentativas e um treino constante.

Observamos que, uma vez conquistada esta capacidade de silenciar os pensamentos, adquirimos uma percepção extraordinária de tudo que nos cerca.

Etapas do treinamento ritual

Resumindo o treinamento proposto consiste em:

- a) conscientização individual (relação do indivíduo consigo mesmo, preparação para iniciar o trabalho);
- b) sacralização do espaço de trabalho;
- 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 onde o ator veste a sua máscara);

e) transcendência individual: acesso ao inconsciente coletivo (e a descoberta das relações que se dão neste estágio: a busca de contato energético com o outro - momento do **jogo**);

f) retorno à conscientização individual (finalização do trabalho, preparação para retornar ao mundo cotidiano)

O processo pré-expressivo (uma reflexão)

O processo pré expressivo de ator, que não é necessariamente baseado em um texto ou improvisações sobre um personagem. Vindo das tradições de teatro de rua, do contato com o teatro oriental e baseado nas visões e pensamento de Artaud, que foram desenvolvidos especialmente por Grotowski e Eugenio Barba com a criação de um teatro antropológico (também Meyerhold e o próprio Stanislavsky) surge o treinamento do ator, um ator que treina seu corpo, sua voz e sua energia junto com sua capacidade criativa, como um atleta, um bailarino ou um instrumentista, sendo que a linguagem para este treino não está tão clara, o ator ocidental vai criando a sua própria técnica.

O descobrimento dessa técnica trata-se de uma tentativa de encontrar de uma gramática que esteja contida na linguagem do ator. A linguagem do ator não é a técnica, mas existem elementos técnicos que podem ajudar a chegar a essa linguagem.

Peter Brook diz:

‘Eu posso pegar qualquer espaço vazio e denominá-lo palco. Alguém atravessa este espaço vazio enquanto outra pessoa o observa, e isto é suficiente para que esteja configurado o ato teatral’⁸

E nós, atores, somos alimentados pela seguinte pergunta:

⁸ Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé –Brook, L' espace vide. Pg 1. Obs: Em francês, cena e palco são a mesma palavra.

Por que essa pessoa parou para observar esse movimento de atravessar o espaço vazio? E como essa primeira pessoa, o ator chegou a esse espaço vazio?

O caminho percorrido na tentativa de responder a essas perguntas, para nós, é o processo pré-expressivo, são os elementos da técnica, o vocabulário e a gramática do ator. Atravessar um espaço vazio e chamar a atenção de um observador não é o mesmo que esbravejar algumas linhas de Shakespeare agitando os braços e forçando os músculos da face. É sobre essa diferença que queremos falar. Há tempos que se chama qualquer coisa sobre a cena de teatro. E qualquer coisa não é teatro. Essa busca de elementos técnicos não quer dizer necessariamente estabelecer uma gramática cênica, mas garantir vocabulário e auto-domínio para os atores, para que eles sejam capazes de atrair a atenção deste observador, é transformar o ator naquilo que Artaud chamou de atleta afetivo⁹, é possibilitar ao ator esvaziar o espaço e atravessá-lo.

Podemos fazer uma analogia com o aprendiz de kung fu, há o tatame e o mestre, vários aprendizes em diferentes níveis de aprendizado. Cada aprendiz que chega, aprende os exercícios de aquecimento, depois os chutes, os socos, e treina primeiro no ar, o movimento, só depois ele treina no saco, para então poder treinar com o adversário. Ele aprende inúmeras seqüências de lutas codificadas em que executa os movimentos de ataque e defesa com o corpo, depois também com as armas em um treino solitário (no sentido que as conquistas são individuais mesmo que treine em grupo), repetitivo, rigoroso. Nós no teatro não temos um mestre que nos ensine estas seqüências de chutes e socos, somos todos meio *ronin* (um ninja sem mestre), temos de inventar nossos próprios golpes, nossas próprias defesas que não vêm de uma tradição do teatro, mas do estudo de outras tradições, de dança, mesmo das artes marciais, dos teatros orientais, da nossa observação de tradições que nos são próximas, tradições populares e/ou religiosas, como no meu caso que estudo rituais que incluem canto e dança – daí o termo teatro antropológico. E também nesse percurso para tornar-se um atleta afetivo o ator depara-se com questões: o que é esta ação poética, diferente de qualquer coisa? O que é ação e o que a torna poética? E o que é qualquer coisa? Por que eu sou eu e não sou o personagem? Ou sou? O que me torna ator? O que é teatro? O que é espaço vazio? E assim as questões vão levando uma à outra e acabam se tornando a via do seu pensamento a ser percorrido e não respondido, e nosso ator tenta tornar vivo esse caminhar.

O ator se prepara como um guerreiro, ele treina até a exaustão, com disciplina, com rigor e adquire força e domínio sobre seu corpo. E vai para o campo de batalha, o espaço vazio, onde qualquer coisa pode acontecer, mas só a presença do guerreiro determina que esse acontecimento é uma grande batalha e não qualquer coisa.

taud. Le théâtre e son double.

BIBLIOGRAFIA BÁSICA

ARTAUD, Antonin. **Oeuvres Completes**. Paris, Éditions Gallimard, 1970.

BARBA, Eugenio. **Aldilà delle isole Galleggianti**. Milano, Ubulibri, 1990.

BROOK, Peter. **L' espace vide**. Paris, Éditions du Seuil. 1977.

COPEAU, Jacques. **Notes sur le métier du comédien**. Paris: Michel Brient, 1955.

GROTOWSKI, Jerzi. **Em Busca De Um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro, Civ. Brasileira, 1987.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Lisboa, Edições 70, 1977.

LeCOQ, Jacques. **Théâtre du geste**. Paris, CNRS, 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**. Tese de doutoramento defendida na PUC - S. Paulo, 1994.

STANISLVSKI, Constantin. **Buiding a Character**. Trad. Elizabeth Reynolds Hapgood, Londres, Reinhardt & Evans, 1950.