

## **SOBRE A AUTONOMIA NARRATIVA DO ATOR**

*Paula Alves Barbosa Coelho (UFPB)*

GT : Territórios e Fronteiras

Palavras-chaves: autonomia criativa; “mystery-play”; célula narrativa.

A pesquisa que desenvolvo atualmente examina em que consiste e como se manifesta a autonomia criativa do ator num processo colaborativo, cuja cena resultante é o reflexo da interação produtiva dos diversos artistas envolvidos. Minha hipótese é que embora prevaleça ao final do processo certo *discurso* unificador da encenação, este é contaminado por células narrativas autônomas, pessoais de cada ator, que estabelecem uma relação dialética com o todo, de modo a desautorizá-lo em sua presunção totalizante.

Diferentemente do que propõe Brecht, ao utilizar o distanciamento do ator como comentário crítico dos comportamentos sociais apresentados na cena, essas células narrativas agem no âmbito ficcional, de forma a relativizar o *discurso* da encenação, ao propor múltiplas leituras subjacentes, operadas numa relação direta com o público, sem a mediação da dramaturgia.

Por prescindirem da construção textual, essas células narrativas irrompem a fronteira da matéria discursiva e se abrem a novos campos de intervenção formal, incorporando ao corpo cênico a contribuição de outras linguagens.

A partir do relato da experimentação prática de um coletivo de atores que utiliza como fonte *Dom Quixote*, e tem como orientação metodológica a poética de Grotowski, verifico o modo como se processa essa autonomia do ator enquanto dramaturgo de sua própria subjetividade, transmutada em matéria ficcional e artística.

As coordenadas deste trabalho sumarizam alguns procedimentos de Grotowski ao longo de sua trajetória como encenador e pesquisador, cuja potência de sugestão me parece indispensável para confrontar o universo do *Quixote*, com vistas a um diálogo contemporâneo com os temas de Cervantes.

É importante frisar que não me atenho a uma seqüência temporal das descobertas do encenador, o que poderia pressupor um roteiro de ação a ser seguido. Antes, opto por uma abordagem que leve em conta as necessidades dos atores, sem perder de vista o caráter pedagógico do processo de ensaios.

Muitos fatores contribuíram para a escolha do *Quixote* como matéria de experimentação. A história do fidalgo e de seu escudeiro fala por si mesma. Talvez o mais importante seja o desafio de trabalhar com um prodígio do *realismo* revestido de poesia e complexa tessitura fantasiosa, além de ser o texto de Cervantes precursor de inúmeros procedimentos de metalinguagem.

Vejam alguns tópicos de orientação para o trabalho desenvolvido pelos atores, que englobam tanto os exercícios de ampliação da capacidade técnica e expressiva dos mesmos, quanto dos estímulos e temas para improvisação.

Como trabalho de capacitação dos atores para o exercício de sua autonomia no processo colaborativo, sem a qual é impossível improvisar os temas sugeridos pela dramaturgia, assim como pôr em prática as proposições de Grotowski, foi realizado um estudo das *Ações Físicas*, na forma como propõe Stanislavski e

seus discípulos, justamente porque o próprio Grotowski dá seu testemunho sobre a importância deste trabalho na formação de seu pensamento.

Nessa fase introdutória, foram discutidas noções de dramaturgia com base nas propostas do teatro épico-dialético de Brecht. Essa abordagem dialetizante do ator/narrador confrontou a perspectiva metafísica de Grotowski. Desse embate nasceu uma tensão produtiva entre uma dramaturgia crítica atenta às contradições históricas e uma atuação visceral capaz de romper esquemas psíquicos ou sociológicos.

A rotina de ensaios era composta de exercícios de superação de obstáculos físicos e exercícios plásticos. Os atores estabeleceram séries pessoais executadas diariamente como treinamento.

Além deste trabalho preparatório, cada ator foi incumbido de criar uma seqüência de ações de modo a fixá-la e torná-la repetível, como mini-performances, sem descurar da plasticidade e do desafio de auto-superação corporal. A partir de uma canção de infância, impregnada de imagens do passado, os atores criaram seqüências de ações relacionadas com sua memória mais recôndita, numa tentativa de redescoberta de uma conexão pessoal com a tradição. Esses exercícios visavam possibilitar ao ator a geração de material ficcional próximo do inconsciente, utilizando a música da infância como chave, sendo a ferramenta para a criação dessas “mystery plays” o método das ações físicas de Stanislavski. Esses exercícios foram utilizados pela dramaturgia na escrita cênica.

Thomas Richards nos informa sobre a dificuldade que os atores encontram de realizar uma seqüência realmente significativa. (RICHARDS, 1995: 33-48). Segundo ele, Grotowski insiste na precisão dos detalhes, na persistência dos temas escolhidos, de modo a que o ator se concentre na sucessão das pequenas ações físicas, eliminando aquelas que não são absolutamente necessárias. Que cada detalhe deve ser justificado internamente, para que a seqüência como um todo possa ganhar sentido.

Semelhantes dificuldades foram sentidas no processo que relato, desde a escolha dos motivos a serem trabalhados até à adequação entre música e seqüência de ações. Algumas questões pareciam paralisar os atores: como criar ações físicas a partir de material aparentemente tão abstrato como uma reminiscência da infância? Como dar concreção às sensações evocadas? Como manter uma postura de investigação frente a um material tão fugidivo como a memória de um passado remoto durante os vários ensaios e apresentações?

O resultado dessa experiência foi acompanhado pelo dramaturgo que sugeriu a incorporação de fragmentos do texto de Cervantes. A assimilação destes fragmentos de texto trouxe novas dificuldades, superadas com a prática cotidiana, de tal modo que várias seqüências acabaram incorporadas ao experimento cênico.

Uma dificuldade que por sua intensidade e complexidade exigiu desdobramentos não previstos no plano inicial da dramaturgia refere-se ao tema da guerra, secundário no texto original, mas que devido à sua atualidade, exigiu tratamento prioritário. À partitura física, composta pelo ator em sua “mystery play”, incorporou-se um fragmento do *Quixote* que, depois de comprovada sua pertinência, passou a ser tratado pela dramaturgia de forma a corresponder às inflexões já fixadas pelo ator. A partitura original sofreu mudanças para adaptar-se ao texto e vice-versa. No entanto, é importante frisar que a *idéia* da cena só pôde ser desenvolvida a partir da célula narrativa composta pelo ator.

O que me interessa apresentar como indagação é: em que medida essa atividade do ator, de dramaturgista interno da cena, contribui para a efetiva construção da narrativa? Até que ponto as soluções inventadas pelo ator para as células temáticas que desenvolve em suas proposições cênicas se submetem a um *discurso* que acaba por ser elaborado à sua revelia e sobre o qual não tem domínio?

É certo que por mais que o ator tenha controle da matéria improvisada e por mais que se desempenhe na função de co-dramaturgo e co-diretor, é sempre a visão “de fora” do encenador que organiza o *discurso* do espetáculo. Na experiência que acabo de relatar, constato que a autonomia do ator na construção da narrativa esteve sempre submetida a uma orientação alheia a suas convicções e aspirações mais íntimas. E isto não ocorreu por despotismo da dramaturgia ou da encenação, mas porque a estes cabia a função de organização do material criado ao longo do processo.

O que me faz pensar que, também à revelia deste *discurso* externo, outra espécie de *discurso* se impõe sub-repticiamente, um *discurso aberto*, não elaborado segundo um plano de comunicação efetiva, mas altamente expressivo e capaz de expor as contradições e limites do *discurso* do espetáculo, marcado às vezes inconscientemente por uma tendência persuasiva, ainda que permeável aos influxos da recepção por parte do público.

Este caráter performático da atuação que se manifesta na célula narrativa, intrínseca ao ator, dota-o de uma autonomia para além das limitações do *discurso* organizado a partir “de fora”, gerando atalhos de recepção direta com o público. É por meio da tensão entre o *discurso* externo do espetáculo e esses pequenos *fragmentos de discurso* que nasce a atividade do ator, como célula autônoma pertencente a um organismo vivo.

Durante as apresentações, os atores assimilaram as sutilezas e intenções do *discurso* da encenação, o que repercutiu diretamente no modo como atuavam. Essas aquisições de sentido permitiram aos atores agir como narradores uníssonos do espetáculo, o que intensificou sua capacidade de comunicação com o público. O que chama nossa atenção é que a submissão cada vez mais consciente ao *discurso* externo não diminuiu a autonomia de cada um, mas ao contrário, possibilitou uma maior liberdade de intervenção nos limites de cada célula narrativa.

Isso reforça minha atual convicção de que a autonomia criativa do ator só pode ser exercida de fato, quando em relação dialética com o *discurso* externo organizador da cena, a cargo seja do encenador ou do coletivo de artistas integrados ao processo de criação da matéria cênica.

#### BIBLIOGRAFIA:

RICHARDS, Thomas. At work with Grotowski on physical actions. London and New York: Routledge, 1995.

CEBALOS, Edgar. Revista MÁSCARA, número especial de homenagem a Grotowski. Cidade do México: Escenologia, A. C., outubro/1992 – janeiro/1993.