

A formação do ator-professor: as intimações do imaginário na reeducação do sensível

Adriano Moraes de Oliveira

Programa de Pós-Graduação em Educação – PPGE/UFPel

Doutorado – Cultura Escrita, Linguagens e Aprendizagem – Or. Profª Lúcia Peres

Professor do Curso de Teatro – Universidade Federal de Pelotas

Resumo: Este texto objetiva apresentar os resultados parciais da pesquisa que desenvolvo no PPGE, da UFPel, em nível de doutorado, desde 2008. Trata-se da apresentação de uma proposta de formação de atores-professores de teatro apoiada em um processo de reeducação do sensível. O método da pesquisa é o de estudar as interações como lugar de tomada de consciência de si. Ao reeducar o sensível pretende-se enfatizar a capacidade estética dos indivíduos como condição às experiências estéticas. Reeducação do sensível é reconhecer os próprios trajetos antropológicos do imaginário pessoal e coletivo por meio de um intenso trabalho sobre si. A tese central é a de que na reeducação do sensível as intimações do imaginário agem como elementos estruturados e estruturantes dos trajetos de aprendizagens pessoais.

Palavras-chave: Processos formativos, ator-professor, imaginário, poéticas teatrais.

Introdução

A ideia de reeducação do sensível surgiu em um momento da pesquisa com três sujeitos, alunos do curso de teatro da UFPel, em 2008. Buscava estimulá-los para o fato de que o movimento no teatro não é natural. E que a consciência da forma que é expressa a partir de uma determinada perspectiva altera a qualidade do movimento. O fato de ter consciência de representar em relação a um grupo determinado de espectadores faz com que um conjunto de símbolos adquira uma forma distante do natural. A concentração exigida num ato teatral não está apenas no próprio ator, mas no próprio encontro. Após vários exercícios e tentativas, convoquei-os a experimentarem formas nas quais os seus movimentos peculiares fossem, de certo modo, abandonados.

A busca por novas formas fez com que os estudantes compreendessem o sentido de usar uma máscara diferente daquelas que habitualmente usam no dia a dia. Ao mesmo tempo, percebi que ao convocá-los para uma atuação dessa natureza seus corpos se tornaram mais vivos. Todos tiveram a mesma percepção; e mais, perceberam que a sensação de estar compondo a partir de outros referenciais provocava também uma maior liberdade imaginativa.

Nesse mesmo momento, estava desenvolvendo com os alunos um treinamento¹ inspirado em Grotowski. Buscávamos compreender os conceitos de “autopenetração”,

¹ Farei uso de três termos para designar a mesma prática: treino, treinamento e *training*. Entenda-se essa prática como um lugar no qual os atores e atrizes experimentam suas possibilidades de ação. Para tanto, fazem exercícios físicos, vocais, com ou sem texto, no sentido de compreender como reage seu corpo em diversas situações e circunstâncias. Embora a palavra “treinamento” pode ser utilizada pelo campo do esporte, sua

“autorrevelação” e aquele estado de “ir além de si mesmo”. Como a pesquisa era referenciada por textos de Grotowski, descobrimos na entrevista “O encontro americano” de 1967 a Richard Schechner, o seguinte comentário:

Quando encontramos a coragem de fazer coisas impossíveis, fazemos a descoberta de que o nosso corpo não nos bloqueia. Fazemos o impossível e a divisão, dentro de nós, entre conceito e aptidão do corpo, desaparece. Esta atitude, esta determinação, é um treinamento de como ir além de nossos limites. Não se trata de limites da nossa natureza, mas do nosso desconforto. São os limites que nos impomos que bloqueiam o processo criativo, porque a criatividade nunca é confortável (GROTOWSKI, 1992, p.204).

A questão de pesquisa amparada em Grotowski ampliou minha percepção sobre o assunto e deu um salto importante. Não era apenas uma questão isolada de “se saber atuando”, provocada pela utilização de movimentos e ações distintas daquelas cotidianas de cada um dos sujeitos. O trabalho de cada um dos alunos sobre si mesmos evidenciou questões que se relacionam com intimações das mais diversas ordens: o sentido do teatro que cada um carrega; as formas cristalizadas de atuar que cada um possui; as solicitações sociais do que vem a ser o teatro; entre outras.

Amparado por Stanislavski e Grotowski, e pelas questões do imaginário e da simbólica, não podia deixar de lado os processos formativos pelos quais meus sujeitos de pesquisa haviam passado. Assim, compreendi que aquilo que entendo ser um caminho para a formação de um ator-professor é um processo de conhecimento da nossa própria sensibilidade, isto é, de como percebemos e expressamos nossa percepção do mundo.

A primeira questão foi entender como flagrar essa formação dos estudantes. Iniciei essa questão do sensível com algumas definições básicas: forma é estrutura; ação é movimento; ator é aquele que dá movimento à forma.

Formulei que é fundamental entender que um processo formativo de ator, no atual contexto sócio-histórico, é atravessado por intimações das mais diversas ordens: da sociedade do espetáculo, de paradigmas de diversas áreas do conhecimento científico. Como se tratava de um trabalho científico, assumi a opção pelo modo desenvolvido pelos estudiosos do campo do imaginário².

A reeducação do sensível adquiriu, entre 2008 e 2009, uma conotação afim com as bases epistemológicas de meu projeto: o trabalho do ator sobre si mesmo que liga Stanislavski a Grotowski e a valorização das intimações do imaginário e das funções da imaginação simbólica presentes nas teses de Gilbert Durand.

significação aqui é totalmente oposta, pois enquanto um atleta busca o cumprimento de metas pautadas por uma competitividade, o treinamento do ator é um espaço apenas de autoconhecimento.

² Mais especificamente Gilbert Durand, Michel Maffesoli e André Leroi-Gourhan.

A formação do ator-professor e as questões do imaginário

A ideia de formação de um ator-professor apoia-se no fato de que o teatro é um campo pedagógico por excelência. O ator, tecnicamente preparado, ao atuar proporciona que o espectador se movimente em suas experiências pessoais. Nesse encontro entre o ator e o espectador, que é sustentado por um ato de doação do ator, podem ocorrer choques perceptivos, ocasionando, naturalmente, uma aprendizagem ao espectador. Como diz Grotowski,

A essência do teatro é um encontro. O homem que realiza um ato de autorrevelação é, por assim dizer, o que estabelece contato consigo mesmo. Quer dizer, um extremo confronto, sincero, disciplinado, preciso e total – não apenas um confronto com seus pensamentos, mas um encontro que envolve todo o seu ser, desde os seus instintos e seu inconsciente até o seu estado mais lúcido (GROTOWSKI, 1989, p 48).

Percebi nesses dois anos de pesquisa que, para entender as implicações das experiências de todos os alunos, isto é, seus trajetos antropológicos³, para propor um movimento de reeducação, é fundamental considerar as seguintes questões: 1. o conceito de teatro que cada indivíduo carrega e como esse conceito é transformado; 2. as solicitações da sociedade do espetáculo e como essa lógica é seguida ou confrontada; 3. a apropriação pelos alunos dos procedimentos metodológicos de ensino de teatro utilizados nas aprendizagens; 4. a força com que age nos sujeitos o encontro com obras dramáticas de outras épocas, mas com temas de seu interesse.

Configurei o recorte de minha pesquisa assumindo como princípio de que uma das funções de um ator-professor é a de promover o encontro do homem com ele próprio por meio da rerepresentação de ações dramáticas.

Inicialmente (2008), propus aos alunos a discussão dos elementos constitutivos no processo de preparação de atores utilizados no Teatro de Arte de Moscou e potencializados por Grotowski, a saber: 1. o trabalho sobre si mesmo, 2. o trabalho sobre a personagem e 3. o trabalho sobre o papel.

O objetivo era o de compreender como a exploração da teatralidade, imersa em movimentos constantes de projeção do imaginário, influenciava na formação do ator-professor. A escolha de Stanislavski e Grotowski como principais fontes teóricas ocorreu pela própria estrutura das trajetórias desses artistas que, por meio da seleção de objetivos físicos (quereres), movimentam o processo de criação do ator. Ter o que executar em cena

³ Para G. Durand (Op. Cit.), o trajeto antropológico é um jogo de tensões no qual está envolvido todo indivíduo, pois para cada etapa da vida, e até mesmo para cada momento presente, somos intimados por forças diversas: nossos instintos animais, nossas limitações pessoais, os impedimentos gerados pelos acordos sociais e culturais. O trajeto antropológico é pautado, portanto, por um desejo do indivíduo imerso em um meio cultural com todas as suas intimações.

é o que provoca o surgimento do interesse, tanto o do ator quanto o do espectador, na participação do jogo do teatro. Pensando em seus desejos, o ator experimenta o “como se”⁴ stanislavskiano: experimenta conscientemente a representação de si pela projeção de seu imaginário e do imaginário de uma época.

Propus como possibilidade desse processo de reeducação do sensível algumas experiências físicas. Chamei-as de experimentos poéticos. O primeiro deles é um treinamento onde cada um dos sujeitos busca ampliar a percepção sobre si mesmo. O segundo experimento de pesquisa ocorre na forma de encontros dos atores com espectadores (exercícios públicos teatrais): nesses experimentos cada um dos sujeitos envolvidos procura se compreender em um estado de representação.

O treino não foi ligado diretamente aos exercícios públicos teatrais. Isso ocorreu porque o treino funcionou como aquele momento no qual um músico exercita sua técnica. O treino estimula a percepção das possibilidades de metamorfose: o que ouço? Com qual qualidade vejo o que me cerca cotidianamente? Quais as qualidades das diversas máscaras que povoam meus imaginários?

Os exercícios públicos teatrais configuraram-se como lugares de interlocução com a tradição do teatro: são os alunos experimentando línguas estrangeiras como as de Stanislavski e seu método de ações físicas e a de Grotowski com suas orientações míticas e místicas para que o teatro possa manter o homem ligado a sua origem.

A investigação é realizada em dois níveis de experimentos poéticos: um focado no trabalho do ator sobre si mesmo e o outro nas experiências com poéticas teatrais. O primeiro sugere a necessidade de controle e autoconhecimento; o segundo a necessidade de organização do teatro como um encontro.

A complexidade de uma reeducação do sensível está no fato de tudo isso ser materializado por meio de ação física. Ação que pode ser flagrada por meio de narrativas, mas que em muitos dos casos é apenas impressão dos próprios sujeitos.

As contribuições do imaginário, atreladas à exploração da teatralidade, são de ordem arquitetural. A arquitetura dos primeiros experimentos demonstra que a estrutura se torna “estruturante” na medida em que os sujeitos interagem com a linguagem do teatro. O processo de colocar-se no lugar do outro, de buscar diálogos com outras culturas, resulta também em uma possibilidade de humanização.

O que percebo na investigação é que o caminho para a reeducação do sensível em um mundo globalizado e em muitos casos anestesiado pelas solicitações da sociedade do espetáculo se faz a passos lentos e numa espécie de movimento à margem. Esses

⁴ Técnica utilizada por Stanislavski para a construção de objetivos criadores. Frente a uma situação o ator faz a seguinte pergunta: “se eu estivesse nessa situação, o que eu faria?” A resposta é imediata e em forma de ação. Entretanto, para que haja a construção de uma personagem é preciso o tratamento dessa ação em termos de plasticidade, de tempo-ritmo do movimento, da fala, etc.

movimentos podem ser entendidos à luz das teorias do imaginário. Gilbert Durand, em “As estruturas antropológicas do imaginário” (2002), diz que:

Em todas as épocas, dois mecanismos antagonistas de motivação impõem-se: um opressivo no sentido sociológico do termo e que contamina todos os setores da atividade mental e que sobredetermina ao máximo as imagens e símbolos veiculados pela moda, o outro pelo contrário esboçando uma revolta, uma oposição dialética que, no seio do totalitarismo de um regime imaginário dado, suscita símbolos (DURAND, 2002, p.388).

No processo de desnudamento, pelo qual precisa passar o ator-professor em minha proposta de reeducação do sensível, certamente essas intimações do imaginário agirão dialeticamente. É na linguagem que os imaginários podem ser surpreendidos. É também na linguagem que o sujeito pode ser flagrado. Constituímo-nos na linguagem e pela linguagem. E linguagem, seja ela de qual ordem for, é oriunda do imaginário, é estrutura imaginária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

LEROI-GOURHAN, André. *O gesto e a palavra 2 – memória e ritmos*. Lisboa: Edições 70, 1983.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos – o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. *A sombra de Dioniso*. São Paulo: Zouk, 2005.

_____. *A parte do diabo – resumo da subversão pós-moderna*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2004.

MÁSCARA. *Cieslak – Testimonios, El Principe Constante, La ultima entrevista*. México: Escenologia, 1994 (Ano 4 – nº 16)

_____. *Grotowski – numero especial de homenagem*. México: Escenologia, 1993.

MARINIS, Marco de. *La parábola de Grotowski: el secreto del “novecento” teatral*. Buenos Aires: Galerna/GETEA, 2004.

RICHARDS, Thomas. *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba Editorial, 2005.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

_____. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.