



PLÁ, Daniel Reis. **Régua, Compasso e Cinzel: O exercício enquanto ferramenta e instrumento criativo do ator.** Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria. Universidade Federal de Santa Maria; Professor adjunto.

RESUMO

O presente texto propõe uma reflexão acerca de um fazer teatral que se pretende artístico e pedagógico partindo da discussão sobre o papel dos exercícios no contexto dessa prática. Nessa direção os exercícios serão discutidos enquanto práticas criativas e formativas, entendendo a formação no sentido dado por Jorge Larossa (2002), como um processo de transformação do indivíduo. A discussão será orientada a partir da definição dessas práticas tanto como ferramentas para o ator quanto como instrumentos do artista. Os exercícios serão abordados como sistemas de ações integradas, criativas, ultrapassando a realização de ações pontuais, envolvendo também a definição de uma ética de trabalho e ligando-se a diferentes abordagens do ofício de ator.

Palavras-chave: Exercício; Técnica; Instrumento; Ferramenta; Etnocologia.

ABSTRACT

This text proposes a reflection on a category of performance practice that aims be artistic and pedagogic, starting from the discussion about the role of exercises at the theatrical art. In this way it intends discuss the exercises as educational and creative practices, understanding education in the Larossa's (2002) sense, as a process of individual transformation. The discussion shall be oriented by the definition of those practices as tools for the actor and artistic instruments, approaching them as a system of integrated actions, creative, surpassing the mere performing of specific actions, embracing the definition of a ethics of work and different approaches to the actor's craft.

Key-word: Exercise; Technique; Instrument; Tool; Ethnoscenology.

Este artigo propõe-se a refletir acerca do papel dos exercícios no contexto da prática teatral, discutindo essas práticas enquanto ações que possuem funções ligadas a criação artística e a formação de atores. O objetivo é explorar a partir dessa discussão o quanto a abordagem dessas ferramentas pode servir, ou não, a uma visão de mundo vinculada aos objetivos de uma sociedade baseada na especialização das funções, na otimização do tempo e do espaço e na normatização do trabalho. (BOURRIAUD, 2011).

A discussão sobre os exercícios se vincula a importância crescente que a pedagogia teatral foi assumindo ao longo do século XX no discurso de diferentes pesquisadores teatrais. Cruciani (*apud* BARBA & SAVARESE, 1995) afirma que a pedagogia é o elemento essencial das práticas e poéticas dos grandes reformadores do teatro no início do século XX.

Educar para a criatividade, transmitir experiências, criar ensinamentos e fundar escolas, estabelecendo um processo de ensino: houve muitas iniciativas férteis que eram ambíguas. Elas se relacionavam com a procura de regras que poderiam pensar e concretizar uma forma operativa de treinamento e com a experimentação de trabalho expressivo, para dar forma e substância a uma idéia e um projeto cultural. (CRUCIANI *apud* BARBA & SAVARESE, 1995, p.26)

Assim, de Stanislavski até os dias atuais é possível observar uma linhagem de artistas-pesquisadores que propõe modelos de pedagogia para o ator calcadas no corpo, voltando-se para "uma educação completa que desenvolveria harmoniosamente seu corpo, seu espírito e seu caráter de homens". (FERÁL, 2004, p.170). Neste sentido é possível afirmar que muitos dos discursos atuais a respeito da técnica do ator bebem de um pensamento e prática que anseiam pela renovação dos modos de refletir e de fazer teatro, colocando o ator e o corpo como protagonistas desse processo.

A busca por pedagogias eficazes para o ator tem ao longo desses anos se concentrado na investigação de princípios e procedimentos úteis para seu trabalho, e nessa busca diferentes pesquisadores aproximaram-se de diversas práticas, algumas delas ligadas a contextos culturais distintos daqueles em que eles estavam inseridos. Stanislavski, por exemplo, volta-se em um determinado momento de sua investigação para a prática da yoga, baseando seus estudos nas propostas de Ramacharaka¹. Artaud parte de sua experiência com os artistas balineses e com os índios mexicanos para formular suas teorias sobre teatro; Brecht volta-se à ópera chinesa; Peter Brook propõe um modelo de grupo que envolve a presença de artistas de diferentes origens, realizando investigações em diferentes países; Eugênio Barba e Richard Schechner adotam procedimentos da antropologia para definirem novas áreas de estudos teatrais: a antropologia teatral e os estudos da *performance*, respectivamente.

As contribuições desse diálogo e das propostas de cada um dos autores citados é difícil de contestar, tendo sido testadas por inúmeros artistas e estudantes. Nesse processo de elaboração de propostas artístico-pedagógicas eficazes e divulgação das reflexões prático-teóricas de diferentes artistas pesquisadores, as escolas de teatro – formais e não-formais – ganham importância, atendendo a demanda crescente de pessoas que buscaram, e ainda buscam nessas instituições, um espaço de formação e instrumentalização, procurando nelas a apresentação ordenada e objetiva de um conjunto de princípios e procedimentos, técnicas, sistemas e metodologias eficazes.

A maioria dos sistemas e propostas pedagógicas que alcançam destaque ao longo do século XX nasce como resposta a padrões estéticos e modelos sociais vigentes. Entretanto, elas se desenvolvem no mesmo período de tempo em que a industrialização e o modelo capitalista de mercado assumem preponderância não somente sobre as relações profissionais, mas transbordam sua influência sobre a vida particular. Não só o espaço e o tempo do trabalho passam a ser regidos pela ideia de economia e otimização das ações, mas a própria noção de eficácia passa a ser associada a uma visão utilitarista, focada nos resultados e na produção de algo que é exterior a própria pessoa. Além disso, os resultados devem ser reproduzíveis, universalmente aplicáveis, determinados pelas demandas do mercado.

Nesse contexto de formação de metodologias para o ator e a divulgação de algumas delas em escala global, de formação de escolas e crescimento do capitalismo industrial, surge uma relação curiosa. Se por um lado as diferentes propostas dos pedagogos teatrais nascem como uma reação a um modo de fazer e pensar a arte cristalizados, à medida que suas proposições se espalham pelo mundo e são recebidas por estudantes distantes algumas gerações dos contextos originais, essas propostas passam, em alguns casos, a ser encaixadas nos modelos de consumo atuais.

Nesse ponto encontra-se a discussão central desse artigo. Os exercícios caracterizam-se por serem procedimentos objetivos utilizados no processo de treinamento dos atores. Como afirmam Barba (1995) e Grotowski (1993), eles são individuais, uma vez que atendem às necessidades específicas do ator que os pratica, ligando-se a motivações e associações pessoais. Entretanto, é comum ver-se em escolas e *workshops* a utilização desses procedimentos enquanto fórmulas gerais, ou então, verifica-se um tipo de relação que os estudantes criam com o exercício a qual se desvincula das características pessoais, muitas vezes em prol de um modelo de interpretação, ou de um resultado idealizado. Também observa-se uma abordagem do exercício enquanto um meio de adquirir habilidades, como se a coleção dessas habilidades fosse suficiente para garantir um trabalho artístico de qualidade.

Desse modo multiplicam-se cursos, *workshops* e demonstrações técnicas que sustentam a ideia de resultados garantidos, de um fazer que independe da pessoa, e de um como que supera o indivíduo. A arte torna-se uma questão de saber fazer, um *know-how* que não tem relação com a história, com a estética e com a individualidade. Nessa direção o exercício torna-se um clichê. Não mais um ato de criação, mas sim de colonização do corpo.

O exercício nesse sentido é uma ferramenta para o ator. A palavra ferramenta vem do latim *ferramētum*, cujo significado se liga a instrumento de ferro. Ela indica um utensílio, um objeto disponível para o uso, passivo à ação de quem o utiliza. Essa descrição da palavra sugere uma relação de mão

única, na qual a pessoa manipula um objeto a partir de um plano pré-definido. A ferramenta não exerce influência significativa sobre a pessoa que é hábil em seu uso, antes ela é um meio de submeter a matéria à força da razão.

O exercício-ferramenta é um modo de desafiar a natureza, obrigando-a a oferecer aquilo que se determina por meio do pensamento utilitarista. Age-se sobre o corpo de modo a submetê-lo em favor de um objetivo ideal. Nesse sentido o exercício estimula ou bloqueia o que for necessário para se chegar a uma ação que é estrangeira ao artista. Mesmo em se tratando do corpo, esse é tratado como uma matéria a ser modelada, a serviço, resta talvez saber de quem ou do quê?

Entretanto Grotowski, ao falar de determinadas ações utilizadas por ele junto aos seus atores, faz uso da palavra instrumento, vinculada a definição de *organon* encontrada em seu texto *Tu és filho de alguém* (2001). O termo Instrumento tem sua origem no vocábulo latino *Instrūmentum*, e tem como primeira tradução *o que serve para equipar, guarnecer, equipagem, equipamento, mobiliário, adorno*. É somente em uma segunda tradução que se encontra a ideia de *utensílio, material* (Dicionário Escolar Latino-Português, 1962, p.511). Seus sentidos, entretanto, se ampliam quando buscam-se outras palavras latinas que possuem a mesma raiz. *Instrūctus*, por exemplo, pode ser traduzido como *bagagem, equipamento, preparação, e instrução*, tem como possíveis traduções *construir, levantar, erguer, erigir, por em ordem, preparar, guarnecer, prover, e ensinar*.

Partindo desses significados pode-se entender que o instrumento é algo que se carrega consigo, é um utensílio que está disponível a ação de alguém, mas que também age sobre esse alguém. O instrumento garante, no sentido de preparar, proteger e alimentar. Nessa direção pode-se pensar que o agente também é agido por ele. Ele põe em ordem, provê, e ensina. O instrumento é um caminho de duas vias. Ao mesmo tempo que se age sobre ele, há uma resposta.

A principal diferença que vejo entre o exercício como ferramenta e o exercício enquanto instrumento se dá no modo de pensar essa prática enquanto algo exterior a si, ou enquanto algo que de certa forma envolve o indivíduo e age sobre ele. A ferramenta é um objeto, por isso sempre externo. Já o instrumento é tanto um mecanismo quanto uma ação. E é esse segundo aspecto que destaco nesse texto, pois uma ação pressupõe o envolvimento total do indivíduo, logo ela não pode ser externa.

Quando se coloca o indivíduo como parte constituinte do instrumento, aproxima-se da noção de interdependência. Pode-se entender a interdependência a partir da metáfora da rede de Indra, divindade do panteão hindu, na qual cada ponto se conecta a todos os outros. Dentro de cada coisa estão todas as outras, ou seja, tudo que existe traz em si todas as causas que

o gerou. Assim, uma folha de papel não é separada das causas e condições que a geraram. Dentro dela estão a árvore, a terra, a chuva, o sol, aquele que a fabricou. E, em cada uma dessas coisas estão as causas e condições que as sustentam.

Essas ideias ampliam a noção de eficácia, mencionada anteriormente. Em Grotowski, por exemplo, o ator é peça fundamental para o conceito de eficácia. Segundo Lima (2008, 217- 218),

O que passou a ser eficaz, a funcionar, para Grotowski, foi menos uma força expressiva construída pelo domínio que cada ator podia ter de seu corpo e de seu aparelho vocal, e mais uma ação que o ator realizasse com a totalidade de seu ser, o que significava dizer, organicamente (LIMA, 2008, 217).

Assim, a eficácia se liga a produção de um resultado concreto que não se vincula somente ao plano simbólico, embora não o exclua. Os instrumentos são esses mecanismos eficazes que podem ser utilizados pelo ator de modo a afetar tanto o receptor da obra quanto o próprio artista. Porém, ao falar do instrumento como algo que inclui o agente na sua própria constituição e que implica em um fato consumado, passa-se a dialogar com a visão artaudiana de eficácia que se fundamenta, como indica Quilici (2004), em uma não conformação do teatro com o papel dado a ele pelo mercado e pela cultura. Desse modo, o teatro se assume como acontecimento “que envolve e inclui artistas e público, instaurando uma nova realidade, que deve desestabilizar os padrões de percepção e as representações já cristalizados” (QUILICI, 2004, 46).

O exercício-instrumento é, pois, também um ato de constituir uma identidade e um posicionamento político, ético e estético. É exercício enquanto uma resposta, um ato de liberdade. Não mais uma colonização, mas uma sementeira. Uma ação de cultivo de si, e não de desafio a si.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBA, E.; SAVARESE, N. **A Arte Secreta do Ator**: Dicionário de Antropologia Teatral. Traduzido por Luís Otávio Burnier, Carlos Roberto Simioni, Ricardo Puccetti, Hitoshi Nomura, Márcia Strazzacappa, Waleska Silverberg, André Telles; Campinas, SP: HUCITEC; Editora da UNICAMP, 1995. 272 p.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de Vida**: A arte moderna e a invenção de si. Tradução de Dorothee de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011. 191 p.

FARIA, Ernesto (org.). **Dicionário Escolar Latino-Português**. Ministério da Educação. Rio de Janeiro: Artes Gráficas Gomes de Souza S/A, 1962. 3ª Edição. 1077 p.

GROTOWSKI, Jerzy. Los Ejercicios. **Máscara**, México: Ed. Escenologia, nº11-12, Ano3, 1993. pp. 27-38.

GROTOWSKI, Jerzy. Tu es le fils d'qualqu'un. In: WOLFORD, Lisa (Ed.); SCHECHNER, Richard (Ed.). **The Grotowski Soucerbook**. New York: Routledge, 2001.

FÉRAL, Josette. **Teatro, teoria y practica**: más Allá de las fronteras. Tradução de Armida María Córdoba. Buenos Aires: Galerna, 2004. 221 p.

LIMA, Tatiana Motta. **Les Mots Pratiqués**: Relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974. 2008. 368 p. Tese (Doutorado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2008.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud**: Teatro e Ritual. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2004. 210 p.

William Walker Atkinson, um autodenominado iogue norte-americano que fez sucesso no início do século XX com seus escritos sobre *Hatha Yoga*.