

**MAROCCO, Inês Alcaraz.** Abordagem do jogo como criação de formas plásticas no espaço. Porto Alegre: UFRGS; Prof. Adjunto 4-DE; Diretora Teatral.

## RESUMO

Neste trabalho pretende-se refletir sobre a influência de um sistema de treinamento na criação artística através da técnica do jogo e da improvisação. Esse sistema de treinamento foi desenvolvido a partir de técnicas corporais da lide do campeiro gaúcho com o objetivo de desenvolver a presença física do ator/dançarino. Com esse fim, foram criadas nove partituras de movimentos estilizadas, baseadas nas atividades da lide. Essas partituras possibilitam ao ator desenvolver a consciência de si no espaço, de mover-se com o máximo de economia e eficácia. Trata-se de uma abordagem formal do movimento cênico, contendo os princípios da presença física, onde prioriza-se o desenho que o ator faz no espaço através dos seus movimentos. Assim, com o corpo treinado e organizado o ator/dançarino torna-se produtor de ficções a partir de seu próprio trabalho plástico, imagético. De posse do sistema de treinamento, os alunos/atores foram instrumentalizados nesse estilo de teatro. Após, selecionaram-se alguns contos do autor do RGS Sérgio Faraco. Depois da leitura e discussão dos aspectos considerados importantes de cada conto, organizou-se através da técnica do jogo e da improvisação, a transposição para a cena da atmosfera da história. Como conclusão parcial, percebe-se que o domínio das partituras de movimentos do sistema de treinamento ensina a olhar os outros e a si mesmo no espaço, e a desenvolver a consciência do mecanismo de seus corpos. Este domínio físico libera a imaginação possibilitando uma disponibilidade física maior no espaço de jogo, oportunizando a realização de formas plásticas na criação dos climas e atmosferas, assim como dos estados e situações em que se encontram os personagens .

**Palavras-chave:** Sistema de Treinamento. História em Quadrinhos. Jogo. Teatro Imagético.

## The Approach of Playing as Creation of Plastic Shapes in the Space

### ABSTRACT

In this work one intends to reflect on the influence of a training system on the artistic creation through the technique of playing and improvisation. This training system was developed from corporal techniques from the daily work of the pampas gaucho with the objective of developing the physical presence of the actor/dancer. With this purpose, nine movement scores were created based on the activities of the daily work. These movement scores enabled the actor to develop self-consciousness on their surroundings, to move themselves with maximum economy and effectiveness. It's a formal approach of the scenic movement, containing the principles of physical presence, where one prioritizes the design the actor makes on the space through their movements. Thus, with the body trained and organized, the actor/dancer becomes producer of fictions off their own plastic, imaging work. While having the training system, the

students/actors were instrumented in this style of Theater. After, were selected some short stories by the Rio Grande do Sul writer Sérgio Faraco. After the reading and discussion on the aspects considered important in each story, through the technique of playing and improvisation, the story's atmosphere's transposition to the scene was organized. As a partial conclusion, it is notable that the mastering of the movement scores from the training system teaches the actor/dancer to see the others and themselves, and to develop the consciousness of the mechanism of their bodies. This physical mastering liberates the imagination, allowing a greater physical availability in the playing set, nurturing the realization of plastic shapes in the creation of ambiances and atmospheres, as well as the states and situations in which the characters are found.

**Keywords:** Training System. Comic. Playing. Imaging Theater.

Neste trabalho pretendo refletir sobre a influência de um sistema de treinamento na criação artística através do estilo teatral da *História em Quadrinhos* ou *Quadros Mímicos*<sup>1</sup>.

Qual a relação entre estes dois elementos, um sistema de treinamento e um estilo teatral? Talvez seja interessante colocar inicialmente a nossa posição em relação ao tipo de teatro que estamos nos propondo fazer e depois partir para a definição e esclarecimento do que entendemos como sistema de treinamento e o estilo teatral que iremos desenvolver. Num terceiro momento, como conclusão parcial do trabalho, assinalaremos alguns pontos importantes que detectamos no decorrer da investigação.

O tipo de teatro desenvolvido no trabalho de pesquisa<sup>2</sup> é o preconizado por Jacques Lecoq<sup>3</sup> (2010, p. 153) no seu sistema pedagógico, em que o "(...) processo visa favorecer a emergência de um teatro em que o ator está em ação, um teatro do movimento, mas sobretudo um teatro do imaginário". Por evocar uma atuação mais física, o corpo passa a ocupar um lugar de destaque. Neste sentido percebo semelhanças entre os princípios do sistema pedagógico de Jacques Lecoq e os preceitos do teatro pós-dramático<sup>4</sup>, no que concerne à questão da corporeidade. Dentre os traços estilísticos do teatro pós-dramático, citados por Hans-Thies Lehmann (2007, p. 157) encontramos o da corporeidade, onde o corpo

[...] passa a ocupar o ponto central não como portador de sentido, mas em sua substância física e gesticulação. O signo central do teatro, o corpo do ator, recusa o

---

<sup>1</sup> Tradução da expressão *Bande dessinée* por Marcelo Gomes do livro **O corpo Poético** (2010) de Jacques Lecoq.

<sup>2</sup> Desenvolvo desde 2001 uma pesquisa com grupos de alunos do curso de Teatro no departamento de Arte Dramática/Instituto de Artes da UFRGS, que se intitula *As técnicas corporais do gaúcho e a sua relação com a performance do ator/dançarino*.

<sup>3</sup> Jacques Lecoq criou a sua escola Internacional de *Mime, Théâtre et Mouvement* em Paris, no ano de 1956.

<sup>4</sup> "No teatro pós-dramático, a respiração, o ritmo e o agora da presença carnal do corpo tomam a frente do lógos. Chega-se a uma abertura e a uma dispersão do lógos de tal maneira que não mais necessariamente se comunica um significado de A (palco) para B (espectador), mas dá-se por meio da linguagem uma transmissão e uma ligação 'mágicas', especificamente teatrais" (LEHMANN, 2007, p. 246).

papel de significante. De modo geral, o teatro pós-dramático se apresenta como o teatro de uma “corporeidade autossuficiente”, que é exposta em suas intensidades, em seus potenciais gestuais, em sua “presença” aurática e em suas tensões internas ou transmitidas para fora.

Evidentemente que, guardadas as diferenças entre os vários tipos de teatro a que ele se refere, existe um denominador comum nesses que é o papel do corpo, que passa a ser preponderante. A partir desse tipo de teatro, torna-se fundamental um treinamento que possibilite ao ator desenvolver suas potencialidades corpóreas.

A primeira ideia que vem quando nos referimos a um sistema de treinamento para o ator é geralmente de um trabalho racional, ginástico e que só serve para tornar os corpos dos atores flexíveis fisicamente. Parto do pressuposto de que um sistema de treinamento deve ter a função de exercitar o ator/dançarino no desenvolvimento de sua presença física assim como na aptidão para realizar formas e desenhos no espaço cênico, enquanto joga. Lorna Marshall, no livro *O Ator Invisível* (OIDA, 2001, p. 70), comenta os benefícios de um treinamento para o ator:

Se se trabalhar fisicamente todos os dias, focando todos os níveis de prontidão, clareza e coerência, o “corpo do ator” irá, finalmente, transformar-se em algo natural. Mesmo que nos peçam que façamos alguma coisa completamente nova e desconhecida, nosso corpo irá responder de maneira apropriada. Ele encontrará automaticamente o caminho mais fácil e correto para fazer qualquer coisa.

A repetição dos movimentos, longe de torná-los rígidos, é necessária para o desenvolvimento do ator, como afirma Oida (*idem*, p. 76): “movimentos repetidos têm o efeito de estimular nossa energia interna, tornando-nos mais sensíveis e despertos como pessoas”.

Esse mesmo tipo de preocupação tinha Meyerhold, que com a sua abordagem biomecânica<sup>5</sup> preparava o ator para o desenvolvimento do jogo no *aqui/agora*, através de um treinamento. Segundo Picon-Vallin (1993, p. 70), o treinamento para Meyerhold

[...] não reduz o ator ao estado de máquina e não nega a sua capacidade de improvisação, ela (a abordagem biomecânica) abre o jogo ao princípio de montagem, coloca o ator diante das tarefas de criação de imagens espacio-rítmicas, sem função ilustrativa redundante em relação ao texto, ela o obriga a ver e a se ver no espaço.

Nesta mesma linha de pensamento, desenvolvo desde 2001, dentro do âmbito acadêmico, uma pesquisa que procura aliar o conhecimento científico à prática artística. Esta pesquisa se realiza em equipe com grupos de alunos do Curso de Teatro<sup>6</sup>. Inicialmente criou-se o sistema de treinamento para o

---

<sup>5</sup> *Biomecânica – Estudo da mecânica aplicada ao corpo humano. Meyerhold utiliza esta expressão para descrever um método de treinamento de ator baseada na execução de tarefas (...). A técnica biomecânica se opõe ao método introspectivo, “inspirado” nas emoções autênticas. O ator aborda seu papel do exterior, antes de pegá-lo intuitivamente.* (PAVIS, 1996, p. 34).

<sup>6</sup> Desde 2001, conto com grupos de alunos durante o período de sua formação na graduação, que varia de 3 a 4 anos. Estes alunos seguem os cursos de Bacharelado em Interpretação ou Direção Teatral ou Licenciatura em Teatro, no departamento de Arte Dramática do Instituto de

ator/dançarino a partir de técnicas corporais da lide do campeiro gaúcho<sup>7</sup>, constituída por nove partituras de movimentos estilizadas baseadas nas atividades da sua lide. Essas partituras possibilitam ao ator desenvolver a consciência de si no espaço, de mover-se com o máximo de economia e eficácia. Trata-se de uma abordagem formal do movimento cênico, contendo os princípios da presença física, onde prioriza-se o desenho que o ator faz no espaço através dos seus movimentos. Assim, com o corpo treinado e organizado, o ator/dançarino torna-se produtor de ficções a partir de seu próprio trabalho plástico, imagético. Desde o início até a atualidade, a pesquisa já passou por diferentes fases de trabalho e o sistema de treinamento vem sendo utilizado como um alfabeto de base para a equipe, servindo tanto como uma técnica pré-expressiva para a construção de espetáculos como material para a construção de dramaturgias.

Após a instrumentalização<sup>8</sup> no sistema de treinamento, o grupo de alunos<sup>9</sup> juntamente com os componentes do grupo Cerco<sup>10</sup>, iniciou o processo de criação artística, onde a linguagem utilizada seria a do estilo teatral de *História em quadrinhos*<sup>11</sup>. Esse, que se utiliza de elementos da *Pantomima Branca*<sup>12</sup> e da *figuração mímica*<sup>13</sup>, caracteriza-se por ser um trabalho físico que exige muita precisão, clareza e eficácia gestual, pois trata-se de “(...) uma linguagem muito próxima da do cinema, em sua sequência, restituem, pelo gesto, a dinâmica contida no interior das imagens” (LECOQ, *idem*, p. 159).

Instrumentalizados nessa nova linguagem, e após a seleção de alguns dos contos do autor Sérgio Faraco, iniciamos a transposição desse material literário para a cena. Depois da leitura e discussão dos aspectos considerados importantes de cada conto, organizou-se através da técnica da *História em Quadrinhos*, do jogo e da improvisação, a transposição para a cena da atmosfera da história. Como conclusão parcial, percebe-se que existem princípios comuns entre os objetivos do sistema de treinamento e o estilo teatral de *História em Quadrinhos* como a prioridade dada ao teatro de

---

Artes da UFRGS, em Porto Alegre.

<sup>7</sup> As razões de buscar nos elementos da cultura do RGS, mais especificamente nas atividades da lide campeira para criar um sistema de treinamento se deve ao fato de percebermos que as técnicas corporais do gaúcho campeiro contêm os princípios da presença física do ator detectados por Eugenio Barba (1993, pp. 29-48) a saber: oposições, equilíbrio de luxo, equivalência, incoerência coerente e virtude da omissão.

<sup>8</sup> O sistema de treinamento é passado de grupo para grupo desde 2001, mantendo assim uma tradição e uma rede de transmissão e de conhecimento.

<sup>9</sup> Fazem parte do grupo atual, os alunos Anildo Boes Michelotto, Elielto Rocha e Natália Souza.

<sup>10</sup> O grupo Cerco, formado por alunos e ex-alunos do Curso de Teatro do mesmo departamento de teatro (DAD/IA/UFRGS) foi criado em 2008, com o espetáculo *O Sobrado* a partir do texto homônimo que faz parte da obra **O tempo e o Vento**, de Erico Verissimo.

<sup>11</sup> Quando aprendemos esse estilo teatral, Jacques Lecoq o chamava de *Bande Dessinée*, a mesma expressão que consta no livro original, o que na tradução para o português equivale a *História em quadrinhos*. Na tradução do livro original, feita por Marcelo Gomes, vemos a expressão *Quadros Mímicos*. Mas eu manterei a expressão original, aqui neste texto.

<sup>12</sup> “*Chamei Pantomima branca, termo emprestado das pantomimas de época, em que se representava um Pierrô – à pantomima que se limita a fazer gestos para traduzir palavras (...) Impõe, inevitavelmente, uma sintaxe diferente daquela da linguagem falada*” (LECOQ, 2010, p. 158).

<sup>13</sup> “*A figuração mímica (...) consiste em representar pelo corpo, não mais palavras, mas objetos, arquiteturas, elementos decorativos de cena*” (*idem*).

movimento e de imagens físicas. O domínio das partituras de movimentos do sistema de treinamento e da linguagem de *História em Quadrinhos*, além de possibilitar a precisão, clareza e eficácia gestual, ensina a olhar os outros e a si mesmo no espaço, e a desenvolver a consciência do mecanismo de seus corpos. Este domínio físico desses dois sistemas libera a imaginação possibilitando uma disponibilidade maior no espaço de jogo, oportunizando a realização de formas plásticas na criação dos climas e atmosferas, assim como dos estados e situações em que se encontram os personagens.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBA, Eugenio. Le canoë de papier. *Traité d'Anthropologie Théâtrale*. Lectoure (Fr.): **Bouffonneries**, n. 28-29, 1993.
- LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético**. Uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Ed. Senac/Sesc, 2010.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- OIDA, Yoshi. **O ator invisível**. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.
- PAVIS, Patrice. **Dictionnaire du Théâtre**. Paris: Dunod, 1996.
- PICON-VALLIN, Béatrice. **Réflexions sur la biomécanique de Meyerhold**. In: **Les Fondements du mouvement scénique. Actes du Colloque International Beyond Stanislavski/Par delà Stanislavski**. Saintes/La Rochelle: Ed. Rumeur des Âges/Maison de Polichinelle, 1993.

