

ANTUNES, Yaska. Desafios da ativação das relações físico-corporais na cena por atores-aprendizes em montagens teatrais dramáticas. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia; Professor Adjunto, 40 DE; Encenadora e Atriz.

RESUMO

A proposta para a comunicação deste trabalho é compartilhar com os pares as dificuldades encontradas com atores-aprendizes na montagem de um texto considerado mais tradicional por estar inscrito no que se convencionou denominar de teatro dramático. Trata-se da montagem do texto “As bruxas de Salém”, de Arthur Miller, com a turma de Estágio Supervisionado em Interpretação/Atuação II, do Curso de Teatro da UFU. As dificuldades com relação ao aparato corpo-vocal começam com a própria dificuldade de compreensão do texto e do trabalho de ator. Os caminhos possíveis, depois de reflexão e tentativa de solução, apontam para a necessidade de fazer com que os atores rompam com a ideia de que eles têm de “representar”, estimulando-os a conseguir se relacionar antes de tudo com o ator concretamente em cena. Estabelecer primeiramente relação direta com seu interlocutor, ou seja, estimular a intersubjetividade entre os atores. A retomada de certos princípios básicos desenvolvidos por Stanislavski é o cerne de nossa reflexão neste trabalho.

Palavras-chave: Trabalho de Ator. Relação Intersubjetiva. Teatro Dramático.

ABSTRACT

The intent for the communication of this paper is to share with the colleagues the difficulties found with actors-learners in a creative process of a text considered to be more traditional for being labeled in which it was stipulated to be “the dramatic theater”. It is the theater creation of the text “The Crucible” (translated in portuguese as “As bruxas de Salém”) — a play written by Arthur Miller, which we worked with the class of Estágio Supervisionado (supervised internship) in Interpretação/Atuação II (Interpretation/ Acting II) in the theater course of UFU (Uberlândia’s Federal University). The difficulties related to body and voice begin with the difficulties regarding the text comprehension itself and the actor’s work. The possible paths which were found, after deep thinking and attempts of solution, aim to the need to help the actors to break through the idea that they should “represent”, stimulating them to be able to relate before anything else with the actor in the scene in a concrete way. To establish first of all direct relation with the audience/ interlocutor, that means, stimulate the intersubjectivity. The recovery of some basic principles developed by Stanislavski is the core of our thoughts for this paper.

Key words: Actor’s Work. Intersubjective Relation. Dramatic Theater.

O conteúdo da comunicação deste trabalho refere-se aos resultados obtidos a partir da experiência na sala de aula, considerando que o processo de criação de uma montagem teatral, nesse contexto do ensino universitário, também se configura como investigação artística, para onde converge o próprio repertório do docente, acrescido pelas suas pesquisas pontuais e institucionais. Trata-se, porém, de

resultado de pesquisa de montagem, num movimento quase indistinto entre pedagogia e criação artística, desenvolvida no contexto da disciplina Estágio Supervisionado de Interpretação II, da terceira turma de Bacharelado em Interpretação Teatral. Os alunos decidiram pela montagem do texto “As Bruxas de Salém”, de Arthur Miller: ou seja, texto dramático no sentido mais clássico do termo. Teve início em fevereiro de 2011 e estreou no dia 19 de julho, em Ouro Preto, no III Encontro das IES Mineiras — evento paralelo ao Festival de Inverno promovido pela Universidade Federal de Ouro Preto e Mariana.

No início dos trabalhos, as dificuldades se mostraram de diversas formas: o aluno não conseguia entender o que lia e, ao proceder a leitura em voz alta, tropeçava continuamente nas palavras ou porque tratava-se de palavras desconhecidas que escapavam ao seu vocabulário; ou talvez porque fossem palavras compridas, mas o fato é de que a leitura nunca era fluida. Havia ainda momentos em que se lia trocando os termos, enunciando uma palavra não constante do texto ou ignorando as preposições, trocando “de”, por “da” ou “na”. Problemas com a pontuação do texto: não havia vírgula, nem ponto-e-vírgula, nem acento de exclamação. Liam-se as vírgulas como se fossem ponto-final e ponto-final como se não existisse.

Trata-se de constatação que estimula o refletir: por que estes alunos após passarem quatro anos num curso superior de teatro chegavam no final sem ter uma leitura fluente da língua portuguesa, sua língua materna? Dentre as dificuldades enumeradas, a mais atordoante foi a nítida dificuldade dos alunos em se relacionar com o outro: o desgaste das relações intersubjetivas impedia que cada um visse no outro algo além da imagem estereotipada formada anteriormente, o que gerava um tratamento desrespeitoso entre eles.

Faz-se necessária uma rápida digressão sobre o mundo para situar o perfil destes estudantes. Que mundo é este em que vivemos? A realidade socioeconômica, política e cultural nos países da periferia do capitalismo é atravessada por contradições profundas; refém do legado de uma modernidade que nunca se realizou plenamente, o que se percebe é uma população cada vez mais curvada sob o peso de opressões imperceptíveis. A vida cotidiana dos povos tornou-se embotada, limitada e sem nexos. Hanna Arendt, pensadora alemã, conseguiu formular de modo consistente uma reflexão sobre a nossa atual “sociedade de trabalhadores” (ARENDR). Nossa sociedade construída pelo “*homo faber*” — para quem “o ideal do utilitarismo” o fez senhor de todas as coisas —, produz na verdade o isolamento do homem. Alienado de sua própria experiência, este homem vive como um autômato, respondendo aos estímulos e à demanda do mundo por meio da fragmentação de sua vida, por meio de seu isolamento no trabalho; por meio de seu silêncio doméstico. A vida virtual da TV passa a exibir nas telas uma vida mais ativa na medida em que “a suga de cada olho que hipnotizado não desgruda seu olhar da superfície da tela”. O mundo utilitarista roubou do homem sua própria experiência ao desapropriar o vento de seu direito de existir por si mesmo. Agora o vento é algum tipo de refrigerio. Ao perder sua capacidade de experimentar a vida, o homem vive o vazio de uma sociedade de trabalhadores, construído pelo “*homo faber*” e negociado pelo “*homo laborans*”. Reduzida a uma vida fragmentada pelo sistema do trabalho, sistema do ensino, sistema social, o homem perde

paulatinamente sua fé na vida e no mundo (ARENDR, 2010, pp.179-198). Aquelas noções iniciadas na era moderna, consolidadas na modernidade, ampliaram e tomaram conta da contemporaneidade: a fragmentação, a desintegração do sujeito, a velocidade de um instante, o isolamento, a solidão, o individualismo. O embotamento do sujeito só pode gerar seres alienados, perplexos diante de um mundo que não entendem. “Quanto mais fechados em si mesmo, mais se perderão na conversa mais insossa e inconsistente. Fechados e perdidos em si mesmo, como estes indivíduos poderão relacionar-se com o outro?”

O fator mais importante no teatro é a ação. Para agir em cena, “nós, atores, agimos em nome de uma outra pessoa, agimos como se fôssemos outra pessoa” (KUSNET, 1987, p. 16). Mas como o aluno pode agir, se ele está acostumado a obedecer? E mesmo que ele se oponha ou por alguma razão ofereça resistência em alguma situação, sua ação está inscrita num quadro geral de sujeição? Era preciso, portanto, despertar o aluno para sua própria capacidade de agir, por mais alienado que este mundo esteja hoje. Era preciso despertar o aluno para a sua própria existência e para a responsabilidade que lhe cabia em saber o que fazer com ela. Era preciso indicar a alienação do mundo, não para transformá-lo (porque a arte não transforma o mundo), mas para saber que ela existe. Quaisquer escolhas feitas para um futuro deveriam ser feitas com consciência e não às cegas, como acontecia com a maioria das pessoas. A maioria vai às cegas pelo mundo fora, apenas reagindo, dando respostas imediatas aos estímulos e questões que o mundo a todo o momento lhes coloca. Não para para pensar ou refletir, por isso vai reagindo meio como um autômato. Era necessária a ruptura deste processo no aprendiz de ator, era necessário algum tipo de despertar. Para promover este despertar foi feito um trabalho muito individualizado pautado num diálogo muito franco com os alunos. Após intenso trabalho de conscientização, passamos à cena, na qual percebeu-se a necessidade de fazer com que os atores rompessem com a ideia que eles têm de “representar”, estimulando-os a “agir” em cena. Após essa ruptura e retomada de alguns princípios *stanislavskianos*, surgiu a necessidade de despertar o indivíduo para sua própria capacidade de ação em cena (e na vida), levando à formalização de uma compreensão do trabalho do ator sobre si mesmo nos seguintes termos: o ator não deve acumular ou assimilar saberes ou técnicas, mas antes deve despir-se de suas máscaras sociais. Todos os caracteres humanos estão potencialmente dentro de um ator. Como potência, é, no ator, o assassino frio e o sacerdote mais virtuoso; o diletante Don Juan e o tolo mais imbecil. A depender das circunstâncias, colocados numa situação limite, todos somos capazes das ações mais atrozes ou mais sublimes. Portanto, cabe ao ator entrar em contato com todas estas potências dentro de si, não para desenvolvê-las e levá-las às últimas consequências, mas para reconhecer sua existência e sabê-las como parte de si. Ao reconhecer em si essa potencialidade, o ator venceu um passo na direção do trabalho que deve ser feito em cena: não “representar”, antes colocar-se inteiro na situação daquele personagem e se perguntar sobre o que faria naquela situação. Se a sua resposta difere da reação do personagem, então seria o momento de acionar sua capacidade de imaginação como estratégia para alcançar o que a cena exige. Esse processo acabou colocando em evidência outras necessidades, como a de encontrar novos termos para o trabalho. Foi quase espontaneamente que surgiu a ideia de “motor da ação” na sala de ensaio.

A noção de “motor da ação” vem da prática da ioga. Na ioga, essa noção tem a ver com o conjunto de ações musculares, necessárias para acionar uma ação específica de uma postura (asana). A ação na ioga é concreta, a ação no teatro também tem de ser concreta. Ao transpor essa ação ao campo do teatro, obteve-se imediata compreensão por parte do ator do que se queria em cena: compreendeu-se o ritmo, o percurso e a intenção da ação. Passemos à descrição da situação em que foi aplicada tal conceito. Trata-se do início da 2ª cena do Ato III da peça. Passa-se no tribunal, quando ocorre pela primeira vez o embate entre John Proctor e os Juízes da Inquisição:

Cena 2 (de como Proctor e Giles revelam a verdade sobre o que está ocorrendo. Mas reconhecer o fato seria assumir o erro dos julgamentos anteriores elaborados pela fusão de um Estado fundido à religião).

PARRIS

Mary Warren! O que vem fazer aqui? Não estava de cama quando foram buscá-la semana passada para vir a esse tribunal?

GILES

E ela estava! Durante a semana toda lutou com a sua alma, excelência. Mary Warren vem aqui hoje para dizer-vos a verdade.

PARRIS

E aquele homem, excelência, é John Proctor. Elizabeth Proctor é a sua mulher. Desconfie dele. Este homem é do mal.

DANFORTH

Um momento. Estou agora interessado em ouvir o que Mary Warren tem a nos dizer.

No plano superior temos uma mesa ao redor da qual “trabalham” Danford, o delegado do governador à esquerda; Hathorner, o juiz local, no centro; e o Reverendo Parris, à extrema direita. À chegada do Sr. Proctor e Mary ouve-se um certo burburinho na mesa da audiência. A ideia inicial da “*mise en scène*” é de que o Rev. Parris se aproximasse de Danford quando falasse sobre o homem Proctor (“E aquele homem, excelência, é John...”), mas nunca dava certo. Para realizá-lo, o ator tinha de dar uma volta ao redor da mesa para falar isso ao pé do ouvido de Danford, mas o ator sempre se atrasava. Não conseguia acertar o ritmo da cena, sempre ficava um “buraco” entre uma fala e outra. Isso provocava ruídos na cena, dificultando o entendimento por parte do espectador. Tentou-se resolver o problema no plano formal, por meio da estratégia de precisar melhor o momento de entrada da fala, mas a cena continuava sem conseguir bons resultados. Num dado dia do ensaio, o problema foi resolvido com a aplicação dessa noção de “motor da ação”. Ao assistir à cena sem gostar do jeito que ela se realizava e sem tampouco acertar sua solução, percebi que o ator esperava a enunciação de Giles (“E ela estava!...”) para agir, isto é, para se deslocar até o delegado e fazer seu comentário. Percebi então que o foco do Rev. Parris estava em Giles, quando na verdade deveria estar em outro lugar. Quando John Proctor e Mary Warren adentram no interior do saguão do templo que serve de tribunal, o Rev. Parris primeiro se assusta com a entrada da moça que, quando foi procurada pelo tribunal, afirmara estar doente. Em seguida, seus olhos devem se dirigir para aquele que conduziu a moça. Ora o condutor é John Proctor, esposo da prisioneira Elisabeth Proctor, que representa uma ameaça a todas as ações do tribunal. A visão da presença de tal homem no tribunal assusta o Rev. Parris, fazendo com que ele se dirija imediatamente para Danford. Ou seja, o

Rev. Parris não está preocupado com a resposta de Giles, mas com a percepção do problema que pode representar a presença de Proctor neste lugar. Portanto, o que move o Rev. Parris a se deslocar no espaço e buscar a aproximação com Danford para lhe dizer ao pé do ouvido que tomasse cuidado “com aquele homem” (Proctor), é a percepção de perigo de sua presença no local. Para nomear “aquilo que move” o Rev. Parris, ou seja, aquilo que leva o Reverendo a se aproximar de Danford, chamamos de “motor da ação”. O motor da ação de Parris, portanto, foi a visão de quem era o homem que conduzia Marry ao tribunal. A percepção do perigo que representava ao seu projeto a presença de John Proctor (homem que será injustamente enforcado no final). No momento em que essas razões foram entendidas e explicadas ao ator, não houve mais erro. A noção de “motor da ação” foi usada para nomear aquilo que move o personagem e que explica o seu gesto. Os alunos, ao entender isso, passaram a pesquisar o “motor da ação” de cada gesto em cena. Assim, esta noção foi usada em vários outros momentos do trabalho, de modo que se tornou referência e um conceito produtivo na sala de ensaio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENDDT, H. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- IYENGAR, B. K. S. **A luz da yoga**. São Paulo: Cultrix, 1980.
- KUSNET, E. **Ator e Método**. Rio de Janeiro: Instituto de Artes Cênicas, 1987.
- MILLER, A. **As bruxas de Salém**.
- STANISLAVSKI, K. **A construção da personagem**. Trad. P. de P. Lima. Rio: Civilização Brasileira, 1998.