

POSSANI, Maria Alice; TAGUCHI, Cristiane Malagoli (coautora). Rastros para o Processo de Formação do Ator. Campinas: UNICAMP; FAPESP; Mestrado em Artes da Cena; Orientador Prof. Dr. Renato Ferracini.

RESUMO

Este artigo pretende mapear princípios e procedimentos dentro do campo do treinamento e preparação do ator a partir de textos e depoimentos de atores do Odin Teatret (Dinamarca), Lume Teatro e Matula Teatro (Campinas, SP). Nesses três grupos é possível identificar uma genealogia no que se refere ao treinamento do ator, na medida em que o trabalho nesse campo desenvolvido pelo Lume foi fortemente influenciado pelas experiências dos primeiros atores do grupo junto ao Odin — influência que persiste até hoje através de intercâmbios constantes entre os atores dos referidos grupos. Esse treinamento foi apreendido pelos atores do Lume e compartilhado intensamente com os atores do Matula Teatro, principalmente durante os primeiros quatro anos de existência deste último (2000 a 2004), e segue ecoando até hoje. A partir de escritos e falas das atrizes Julia Varley e Iben Nagel Rasmussen (Odin Teatret), Jesser de Souza e Carlos Simioni (Lume) e Alice Possani (Matula), o presente texto busca identificar os princípios recorrentes, as especificidades e as transformações do treinamento na trajetória de cada grupo, atravessando-os pelo conceito de micropercepção que vem sendo trabalhado no projeto de Mestrado “Treinamento do ator: a memória e as micropercepções como caminho para o corpo em cena”, com orientação do Prof. Dr. Renato Ferracini, ator do Lume. Esta pesquisa integra o Projeto Temático Memória(s) e Pequenas Percepções, também coordenado por Ferracini.

Palavras-chave: Treinamento de Ator. Memória. Micropercepção.

ABSTRACT

This article aims to map out principles and procedures within the field of training and preparation of the actor from texts and interviews with actors of Odin Teatret (Denmark), Lume Teatro and Matula Teatro (Campinas, SP). In the three groups is possible to identify a genealogy when it comes to training the actor, as the work in this field developed by Lume was strongly influenced by the experiences of the first actors of the group next to Odin — influence that continues today through constant exchanges among the actors of such groups. This training was perceived by the actors in Lume and shared intensively with the actors of the Theatre Matula, especially during the first four years of existence of the Matula (2000 to 2004), and continues to echo today. From the writings and speeches of actress Julia Varley and Iben Nagel Rasmussen (Odin Teatret), Jesser de Souza and Carlos Simioni (Lume) and Alice Possani (Matula), this text seeks to identify applicants with the principles, the specifics and the transformations of training in the trajectory of each group going through them with the concept of micropercepção that has been worked on Master's project “Training of the actor: the memory and micro-perceptions as a way for the body on stage” with the guidance of Prof.. Dr. Renato Ferracini, actor Lume.

This research is part of the Project Theme Memory(s) and Perceptions Small, also coordinated by Ferracini.

Keywords: Training in Acting. Memory. Micropercepção.

Rastros para o processo de formação do ator

Investigar os caminhos que tornam possível a experiência teatral intensa e potente; mapear os recursos, técnicas utilizadas por atores que se tornam referência para outros atores; iluminar os mistérios que fazem do trabalho de um ator algo “especial”, que atrai olhares e gera o desejo de continuar olhando por horas a fio: territórios muita vezes instáveis e incompreensíveis, mas que nem por isso deixam de inquietar atores, diretores e pesquisadores do teatro, hoje e sempre.

Este artigo pretende mapear princípios e procedimentos dentro do campo denominado “treinamento de ator” a partir das experiências de atores do Odin Teatret (Dinamarca), Lume e Matula Teatro (Campinas, SP), entendendo que é possível encontrar nesses três grupos certa genealogia no que se refere a esse tema.

Para isso, vamos nos servir de textos e falas de atores desses grupos, atravessando-os pelos conceitos de memória e micropercepção como entendidos no Projeto de Mestrado “Treinamento do ator: a memória e as micropercepções como caminho para o corpo em cena”, pesquisa em desenvolvimento e que integra o Projeto Temático Memória(s) e Pequenas Percepções, ambos orientados por Renato Ferracini, ator do Lume Teatro.

Os atores

Julia Varley e Iben Nagel Rasmussen são atrizes do Odin Teatret, grupo fundado em 1964 por Eugênio Barba, na Dinamarca, com sede atual em Holstebro. Desde sua fundação, o Odin Teatret desenvolve três campos de ação: artístico, pedagógico e de pesquisa. Os atores do Odin têm investigado e difundido pesquisas práticas e teóricas com foco no trabalho do ator em diversos países. A realização de seminários, *workshops*, publicações, encontros intensivos na sede do grupo, intercâmbios com atores de inúmeros países e diversas outras atividades colocam o Odin Teatret como um dos principais referenciais em nível mundial quando falamos sobre o trabalho do ator.

Iben Nagel Rasmussen é atriz do Odin desde 1966. Sob sua orientação criou o “Ponte dos Ventos”, grupo de atores de diversos países que desde 1989 se reúne para vivenciar e discutir práticas relacionadas à preparação do ator. O “Ponte dos Ventos” constitui uma experiência pedagógica e artística intensa, na medida em que os atores que fazem parte deste grupo são também responsáveis por difundir em seus países o conhecimento vivenciado nos encontros.

Julia Varley é atriz, e trabalha no Odin desde 1976. Além da participação em treinamentos, espetáculos e projetos coletivos do grupo, Julia criou e mantém sob sua coordenação “The Magdalena Project”, que promove em todo o mundo encontros com mulheres que fazem teatro e que marcam a cena contemporânea.

Jesser de Souza é ator do Lume — Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP, com sede em Campinas, SP. O Lume foi fundado em 1985 por Luís Otávio Burnier. Burnier havia trabalhado com importantes mestres na Europa, entre eles Eugênio Barba, fundador do Odin. A experiência com Barba foi significativa para fincar os alicerces sobre os quais o Lume foi constituído e segue trabalhando até hoje.

Em 1987, a convite do Lume, Barba vem pela primeira vez ao Brasil, e isso marca o início de uma parceria longa e frutífera entre Odin e Lume. Essa parceria se desdobra em intercâmbios, direção de espetáculos e parcerias em projetos. Carlos Simioni, o primeiro ator que veio integrar-se ao Lume, é parte do “Ponte dos Ventos”, grupo de estudos sobre o trabalho do ator, coordenado por Iben Nagel Rasmussen.

Dessa maneira, principalmente por intermédio de Simioni e Burnier, os princípios, as práticas, o pensamento sobre o trabalho do ator sobre si e sua relação com a comunidade que constituem o Odin Teatret, foram sendo compartilhados com os atores do Lume.

Ao longo dos anos, o Lume desenvolveu um modo de trabalho pessoal, inspirado e orientado, muitas vezes, pela influência do Odin, mas que rapidamente ganhou identidade própria.

Jesser de Souza integra desde 1993 o corpo de atores pesquisadores do Lume, e tem se debruçado especificamente sobre questões que envolvem o treinamento do ator e seus desdobramentos, por meio de *workshops* e pesquisas práticas e teóricas.

Por último, citamos o Grupo Matula Teatro, filho caçula na genealogia aqui apontada. Fundado em 2000 por atores egressos da UNICAMP, o Matula constituiu suas bases a partir de uma relação intensa e vertical com o Lume, que se estendeu principalmente durante os quatro anos iniciais do grupo. Com a orientação de treinamentos, do trabalho com a mimésis corpórea (metodologia desenvolvida pelo Lume) e do compartilhamento do modo de organização e estruturação interna do grupo, o Matula apreendeu técnicas e ética, metodologias e valores, pensamento e identidade que se constroem de maneira coletiva.

Assim como o Lume bebeu do Odin para inventar-se Lume, também o Matula farta-se em fonte generosa para fazer-se Matula, híbrido que contém muito da fonte original, mas faz-se único e caminhante a partir de inquietações que o diferenciam.

Alice Possani, autora deste artigo, é uma das fundadoras do Grupo Matula, e, dessa maneira, as experiências vivenciadas junto ao grupo permeiam de maneira indissolúvel o olhar da pesquisadora que escreve.

O treinamento

“O *training* é o tempo da minha autonomia.”¹

É lugar conhecido hoje em dia falar do treinamento como um espaço em que o ator trabalha com seu corpo-em-vida, independentemente da cena ou texto teatral: momento de descoberta e compreensão dos mecanismos corpóreos para a construção de um “corpo para a cena”, de uma “presença cênica”, de um “corpo extracotidiano”. Espaço de ampliação da potência do ator, da sua capacidade de afetar e ser afetado por aquilo que ele mesmo produz, em um fluxo incessante. Espaço de geração de vivências que poderão ser recriadas em outros momentos, e que vão pouco a pouco constituindo o que podemos chamar de repertório individual do ator.

Temos trabalhado com uma ideia mais ampliada de treinamento, como um território que extrapola os limites físicos do tempo e do espaço de uma sala de trabalho, e que pode se constituir por uma postura ética que busca aprender a deixar-se afetar pelo mundo e pelas experiências vivenciadas, e que pode, portanto, acontecer também em outros lugares que não propriamente a sala de trabalho.

Como a gente consegue manter o trabalho, mas manter também os afetos, porque eles fazem parte do treinamento. (...) Com a morte do Burnier veio a importância da família, porque as pessoas vão embora. (...) Alimentar minha história, minha cultura, meus afetos. Sem isso eu não consigo alcançar a inteireza do ser que eu sou, e que tem que ser trabalhado para a cena, no meu treinamento inclusive. A minha espiritualidade, minha sexualidade, a minha religião, o meu lazer, tudo isso está no trabalho (JESSER DE SOUZA, 2011).

Ao mesmo tempo que isso pode trazer uma certa liberdade, na medida em que todos os elementos que constituem a nossa existência podem fazer parte do treinamento do ator — traz consigo, na mesma proporção — a responsabilidade individual sobre o treinamento e a postura com que o ator se relaciona com o próprio trabalho.

Essa busca de fissuras, de abertura, a atenção para perceber e identificar atravessamentos inesperados é o que pode transformar uma experiência pessoal em vivência de trabalho. Podemos dizer que não são apenas aspectos visíveis que diferenciam um “estar” cotidiano de um “estar” em treinamento. É importante também a intenção com que é realizada uma ação, os aspectos subjetivos que caracterizam determinada experiência, seus desdobramentos possíveis. Assim como estar em sala de trabalho realizando exercícios não assegura que de fato o ator esteja treinando, existe a possibilidade de

¹ VARLEY, Julia. Pedras d'água: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret / Julia Varley; tradução de Juliana Zancanaro e Luciana Martuchelli. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010, p. 78.

experiências além da sala que podem ser tão ou mais significativas na trajetória de formação de um ator do que exercícios realizados dentro da sala.

O *training* hoje é meu microlaboratório, onde procuro frutos que provavelmente serão levados em seguida aos espectadores. É uma zona não pública no âmbito da profissão, onde descubro minha terminologia. É um arquivo pessoal de cujo húmus brotam personagens e ideias, primeiras montagens de textos, canções, sequência de ações (VARLEY, 2010).

Nesse depoimento, Julia aponta uma certa diluição das fronteiras entre treinamento, ensaio e cena, que entendemos caracterizar esse treinamento mais ampliado de que vimos falando. Treinamento também é território de criação. A cena, por sua vez, pode ser espaço de geração de vivências que podem ser percebidas e mais tarde retomadas, adquirindo características de treinamento.

Com isso não queremos dizer que o ator deve desconstruir o espetáculo todo a cada apresentação, que deve colocar-se em cena exatamente como se estivesse em sala sozinho. Sabemos que há macroestruturas que precisam ser mantidas. Mas essas fissuras de que falamos podem ser buscadas em espaços microperceptíveis. Nesse terreno, das micropercepções, é possível criar espaços de instabilidades constantes, mantendo o ator nesse lugar movediço de reinvenção permanente, espaço de investigação e aprendizado: “A organicidade de uma atriz se observa melhor na imobilidade, quando todos os movimentos supérfluos foram eliminados” (VARLEY, 2010).

Boa parte do trabalho do ator acontece — de maneira mais ou menos consciente — em território microperceptível.

Iben Nagel fala de algo que ela percebia nos atores mais experientes, que ela descreve como “fluxo”:

Durante esse período inicial eu nunca consegui encontrar o fluxo que eu via, por exemplo, em Torgeir Wethal ou em Ryszard Cieslak, quando eles estavam treinando. Eu sentia que eu era sempre muito técnica: eu sentia diversos sentimentos dentro de mim, mas era como se a técnica e minha vida interior mantivessem-se como duas realidades distintas. Eu procurava uma maneira de uni-las, mas Eugênio continuava a dizer-me que eu ainda não havia encontrado o que eu estava procurando (RASMUSSEN, 2001).

Esse fluxo é algo invisível, porém, perceptível para quem observa. Essas invisibilidades que são tão presentes no trabalho do ator fazem parte do que estamos chamando de território microperceptível. É, muitas vezes, nesse lugar de difícil definição que acontece o trabalho, que as memórias são atualizadas trazendo “presença” para uma ação já codificada.

Dessa maneira, acreditamos que a ideia de um treinamento mais ampliado, aliado ao conceito de micropercepção, pode contribuir para iluminar determinados recônditos do trabalho do ator, identificando rastros do trabalho de alguns atores que atravessam tempo e espaço, e se fazem perenes na medida em que possibilitam experiências transformadoras e memoráveis no encontro com o público que os assiste.

Essas ideias aqui esboçadas estão sendo trabalhadas nas pesquisas em andamento citadas, e serão desenvolvidas em dissertações, artigos e textos futuros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBA, E. "**O quarto fantasma**". Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas / Universidade de Santa Catarina. Vol. I, n. 9 (Dez 2007) Florianópolis: UDESC/CEART.

BARBA, E. e SAVARESE, N. **A arte secreta do ator**. Trad. Luís Otávio Burnier. Campinas: Editora da UNICAMP e Hucitec, 1995.

FERRACINI, Renato. Artigo **Preparação do Atuador**: limite, virtual, memória e vivência. (Abrace 2007).

RIETTI, Francesca Romana e ACQUAVIVA, Franco. **Il Ponte dei Venti** – un'esperienza di pedagogia teatrale con Iben Nagel Rasmussen. Produzione: F. Hendriksens Eftf., Copenhagen, 2001, pp. 2 a 11.

SOUZA, Jesser de. **Entrevista realizada por Maria Alice Possani**. 30/junho/2011, em Campinas, SP.

VARLEY, Julia. **Pedras d'água**: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret / Julia Varley. Trad. de Juliana Zancanaro e Luciana Martuchelli. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.