

**ROJAS, Paula.** O Trabalho do Ator: da Teoria à Prática no Espetáculo *Solness: um Drama do Silêncio*. San José – Costa Rica: Símbolo. Cía. Escénica. Professora da Escola de Artes Cênicas da Universidade Nacional da Costa Rica (UNA) e Membro Ativo de Símbolo. Cía. Escénica. Mestre em Teatro – UDESC. Atriz e Pesquisadora de Teatro.

## RESUMO

Esta comunicação busca analisar os procedimentos técnicos e estéticos atorais explorados no espetáculo *Solness: um drama do silêncio*, concebido como um laboratório prático para revistar e confrontar os conceitos teóricos aplicados na minha dissertação de mestrado, intitulada *A interpretação não-naturalista nos espetáculos Agreste e o Pupilo quer ser tutor*. Este trabalho investiga em ambas as propostas cênicas a existência de alguns princípios presentes no teatro de máscaras, no teatro de marionetes e no teatro nô, impregnado pelo conceito de teatralidade de Josette Féral e sua relação com a mimése. É de esperar que o passo de um trabalho escrito à cena promova a criação de metodologias de trabalho novas para os participantes que os afastam do modo naturalista de atuar, sendo para eles seu lugar de conforto e que esta experiência represente um novo olhar da pesquisa inicial transformando-a e chegando a outras impensadas conclusões.

**Palavras-chave:** Trabalho do Ator. Processos Criativos. Fronteiras.

## RESUMEN

Esta comunicación busca analizar los procedimientos técnicos y estéticos actorales explorados en el espectáculo *Solness: un drama del silencio*, concebido como un laboratorio práctico para revistar y confrontar los conceptos teóricos aplicados en mi tesis de maestría, titulada *La interpretación no-naturalista en los espectáculos Agreste y el Pupilo que ser tutor*; este trabajo investiga en ambas propuesta escénicas la existencia de algunos principios presentes en el teatro de máscaras, en el teatro de marionetas y en el teatro Noh, impregnado por el concepto de teatralidad de Josette Feral y su relación con la mimesis. Es de esperar que el paso de un trabajo escrito a la escena promueva la creación de metodologías de trabajo nuevas para los participantes que los aleja del modo naturalista de actuar, siendo para ellos su lugar de confort y que esta experiencia represente una nueva manera de ver la investigación inicial transformándola y llegando a otras inimaginables conclusiones.

**Palabras clave:** Trabajo del Actor. Procesos Creativos. Fronteras.

O espetáculo *Solness* é concebido como um laboratório prático atorai que tem como ponto de partida revistar e confrontar os conceitos teóricos aplicados na minha dissertação de mestrado intitulada *A interpretação não-naturalista nos*

*espetáculos Agreste e o Pupilo quer ser tutor*. O espetáculo se apresentou no Teatro Oscar Fessler em San José como parte da Temporada Escalante Teatral 2010, organizada pelo Centro Cultural de Espanha de Costa Rica.

É importante destacar que um dos objetivos principais na construção da minha pesquisa é a análise dos processos técnicos e estéticos do ator ao se enfrentar com um trabalho que se distancia do modo naturalista de atuar. O interesse neste tipo de trabalho do ator nasceu da vontade de explorar e vivenciar processos interpretativos distintos aos de minha formação como atriz, os quais foram reforçados por uma prática teatral tradicional.

Nesta pesquisa toma-se o conceito de *teatralidade* para discutir as mudanças no trabalho interpretativo do ator, entendido como um teatro que expõe suas convenções, suas técnicas e seus processos, reafirma-se no final do século XIX e começo do século XX com o movimento simbolista, fortificando-se com a apresentação da peça *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, as ideias de Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold, Bertolt Brecht e Antonin Artaud, que procuravam um teatro distanciado do naturalismo.

Estas mudanças na interpretação do ator são regidas principalmente por um trabalho físico, visual e plástico que predomina diante de uma interpretação de caráter psicológico. Este tipo de interpretação fortalece a reatralização e busca a artificialidade como meio de afastar-se do realismo psicológico, expondo o jogo cênico e confrontando-se com o paradoxo de quanto maior a artificialidade, maior a veracidade na interpretação.

Esta estilização do trabalho do ator leva consigo a necessidade de ampliar as ferramentas técnicas e estéticas, sendo possível visualizar os aportes do trabalho da máscara, da marionete e do teatro nô na construção deste tipo de interpretação. A máscara oferece ao ator uma valorização da expressão corporal, além de incorporar a quietude, a calma e o silêncio como recursos cênicos. O trabalho com a máscara oferece ao ator um estado de neutralidade, uma economia e limpeza de gestos e movimentos, além de uma maior disponibilidade e presença cênica. A marionete oferece ao ator uma referência em relação à decomposição e controle do gesto, através do domínio do ritmo, da plasticidade, da limpeza e clareza de movimento.

No teatro nô o ator trabalha com a economia de meios, procurando o gesto sintético, o movimento conciso com o máximo de expressão. Seus recursos expressivos e criativos diferenciam-se do comportamento natural, do modo de agir cotidiano. A contenção da energia, em momentos de imobilidade e dinamismo, possibilita a expansão de sua presença no espaço e um estado de prontidão que permite realizar rupturas rítmicas e inesperadas que despertam o interesse do espectador.

Ao estudar os espetáculos contemporâneos: *Agreste*, dirigido por Márcio Aurélio e encenado pela Cia. Razões Inversas, em 2004 em São Paulo (SP); e *O Pupilo quer ser tutor*, peça do dramaturgo austríaco Peter Handke, encenada pela Cia. Teatro Sim... Por que não?!, em 2007, em Florianópolis (SC), sob a direção de Francisco Medeiros, foi possível constatar que os atores recorrem a uma interpretação mais formal e exterior considerando o espaço, o ritmo, a clareza e limpeza na construção das ações e dos gestos, incentivando o estado físico do aqui agora no espetáculo. Demonstra-se a ausência de um processo de criação da personagem na concepção naturalista; não existe uma caracterização de papéis utilizando-se de elementos como idade, profissão, época, *status* social. Também não foram utilizados elementos como subtexto ou identificação emocional com a personagem.

Em relação ao treinamento corporal, nos dois espetáculos se evidencia o trabalho corporal como base para elaboração do espetáculo, oferecendo aos atores maior exploração e sensibilização do corpo em relação com o espaço, o ritmo, além de procurar a economia dos meios. Há conscientização dos movimentos de seu corpo, principalmente na procura do eixo corporal do ator. O texto, nas duas encenações, é a principal referência na construção de partituras de ações e no contexto das duas peças o ator encontra-se a serviço do conjunto de elementos expressivos sem ocupar o papel central. Também foi possível verificar que em ambos os espetáculos os atores utilizam referências de linguagens que fazem com que sua interpretação se distancie do modelo real e, portanto, de uma interpretação naturalista. Os atores, em *Agreste*, inspiram-se nas personagens mascaradas da Commedia dell'Arte para a construção das personagens que são sugeridas na narrativa, procurando gestos, posturas físicas, vozes ou qualidade do movimento. Em *O pupilo quer ser tutor*, uma das propostas apresentadas pelo diretor aos atores consistia em interpretar como se estivessem utilizando uma máscara, mas sem máscara.

É possível perceber que para o ator os estímulos vão numa direção do externo ao interno, portanto, centram-se no entendimento do movimento, na precisão da ação, no controle de seu corpo e na sua relação com o espaço e com o outro. O processo de criação é fundamental, já que por meio dele o ator se prepara para esse tipo de trabalho interpretativo. Neste caso percebe-se o predomínio do trabalho físico, visual e plástico sobre o trabalho que parte das emoções ou sentimentos internos.

Durante o processo de criação do espetáculo *Solness* me perguntava se era possível utilizar alguns dos exercícios das encenações estudadas, ou bem procurar exercícios equivalentes que me permitissem ir abrindo um caminho de exploração similar ao que procurava. Buscava abordar o trabalho do ator sob uma óptica distinta da que já conhecia, e, portanto, chegar ao meu próprio resultado.

Eu tinha um ator modelo, um ator fictício na minha cabeça ao qual queria chegar, um ator com um domínio técnico vocal e corporal, disposto a ampliar seu repertório expressivo através de um processo investigativo e permeado pela incerteza. Queria uma abordagem da personagem distinta da tradicional, com um uso da voz e do corpo distinto do cotidiano. Queria explorar momentos de contenção física, silêncios, pausas e propiciar a utilização do corpo todo, uma comunicação sensorial, um estar no cenário distinto ao da prática tradicional. Buscava um corpo estilizado, em harmonia com os outros elementos expressivos. Mas como chegar a isto?

Os atores e atrizes aceitaram o desafio de permanecer num processo de exploração, sem respostas claras e permeado de incertezas. O elenco sabia que estava sendo instado a sair do seu lugar de conforto e se lançar ao risco. E devo reconhecer que foi difícil, principalmente pela dificuldade de tirar os atores da interpretação aprendida, programada e mecanizada.

Partes das pautas de exploração do espetáculo *Solness* se apoiaram num treinamento físico, baseado no Kung Fu, onde procuramos através da utilização de exercícios específicos desta arte marcial aprimorar a limpeza e pontuação dos gestos e dos movimentos, projeção energética e, portanto a presença, assim como economia de meios e contenção da energia. Na busca de exercitar a comunicação sensorial e energética utilizamos exercícios introdutórios do *viewpoints* e buscamos uma aproximação com a máscara neutra para incentivar o uso do corpo inteiro na ação e descentralizar o gesto do rosto, além de criar a maior neutralidade possível nele. Em relação às partituras físicas, todas foram criadas com referências no gestual dos animais e não com as referências do gesto humano. Insistia muito em tomar como modelo o movimento de algum animal, já que isto permitia ao ator ampliar sua expressividade sem se limitar ao que já conhece e domina.

Criamos, por exemplo, um exercício chamado *encontros*: dois atores entram no espaço, se encontram e se retiram quase que imediatamente. Simples, mas difícil. O exercício pretende permitir ao ator construir o momento sem trazer uma ideia preconcebida, limpar as posturas, os gestos, deixar-se impregnar pela proposta do colega, seguir os impulsos desde uma lógica do animal evitando assim as convenções sociais. Os atores se resistiram a entrar no cenário sem ter uma ideia prévia, a um uso do corpo que não fosse o convencional, a não confiar no que pudesse acontecer no momento e os encontros resultavam em cumprimentos do dia a dia. Pouco a pouco fomos incentivando com maior ênfase o uso da lógica animal, o instinto, a observação, a cautela, o reconhecimento de algo, de alguém, a aproximação, e foi nesse momento que se deu lugar às sensações do corpo, aos impulsos e à criação do momento, sem mecanização, sem prévia programação. Os encontros se tornaram vivos, radiantes e presentes. Esse foi um passo importante para o processo; a partir desse momento, os encontros começaram a ser não só com os colegas, mas com o espaço, com os objetos e

com a música. Parecia que o ator, ao pensar-se acionando como animal, dava permissão para que os sentidos acordassem, o corpo podia reagir aos impulsos. Ainda hoje, utilizo este exercício tentando decifrar o que é que provoca o desbloqueio no ator.

No caso das partituras vocais, se utilizaram as repetições, os silêncios, a valorização do som e da musicalização da palavra. Tomamos o argumento da obra *O Professor Halvard Solness de Henrik Ibsen, apoiando-nos muito mais nas imagens do texto do que no seu significado*.

Os atores não tinham um único rol. A identificação dos roles era determinada por um elemento do figurino, que era vestido, tirado, trocado ou recolocado na cena, diante do espectador. Isto permitia visualizar uma equidade da participação, sem atores principais.

Podemos dizer que os processos técnicos e estéticos explorados no espetáculo *Solness* estão centrados na negação dos processos atorais tradicionais que conhecemos. O laboratório foi um processo de preparação dos atores para esse tipo de trabalho estético específico que queríamos explorar e que ampliou significativamente o repertório expressivo de cada um deles. A teatralidade, a neutralidade, a criação de partituras físicas e vocais com referências distintas ao humano são, sem dúvida, elementos que provêm da pesquisa inicial, mas que se modificaram enormemente na prática.

Ao final do processo chegamos a um espetáculo permeado por silêncios, consciência rítmica, contenção física, um rosto sem gesto e um corpo ativo. Uma experiência atoral predominantemente física e que nos faz pensar no teatro visual. A beleza estética que surgiu no conjunto dos elementos produz um caminho onde a história não interessa, mas sim as sensações.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABIRACHED, Robert. (1995). **La Crisis del personaje en el teatro moderno**. Madrid: Asociación de Directores de Escena. Tradução de Borja Ortiz de Gondra.
- BONFITTO, Mateo. (2006). **Do Texto ao contexto**. In: Revista Humanidades. São Paulo: USP.
- CORNAGO, Oscar (2005). **Políticas de la palabra**. Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell, Madrid, Fundamentos.
- FÉRAL, Josette. (2003). **Acerca de la teatralidad**. Buenos Aires: Nueva Generación.
- ROJAS, Paula. (2009). **A interpretação não-naturalista nos espetáculos Agreste e o Pupilo quer ser tutor**. Dissertação de teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).
- SANCHEZ, José. (2002). **Dramaturgia de la imagen**. España: Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha.