

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM PEDAGOGIA DA ARTE

RITA DE CÁSSIA SCHELL RÉUS

TEATRO E AUTONOMIA

Porto Alegre
2009

RITA DE CÁSSIA SCHELL RÉUS

TEATRO E AUTONOMIA

Trabalho de Conclusão apresentado
ao Curso de Especialização em
Pedagogia da Arte como requisito
parcial à obtenção do título de
Especialista em Pedagogia
da Arte.

Orientadora: PROF^a. Ana Cecília de
Carvalho Reckziegel

**Porto Alegre
2009**

Para o Henrique, que me faz querer ser melhor a cada dia, que me apóia e inspira. Para minha família, em especial ao Mateus, em quem deposito muita esperança. Também a todos integrantes do Centro de Pesquisa Teatral do Ator-SESC/C.P.T.A., por sua generosidade e disponibilidade, e principalmente ao Alexandre Vargas, que me motiva a acreditar que as pessoas possam ser mais éticas entre si.

Ao término deste trabalho, quero agradecer...

A minha orientadora, Ana Cecília de Carvalho Reckziegel, por sua cumplicidade e auxílio;

Aos integrantes do Centro de Pesquisa Teatral do Ator- SESC/C.P.T.A.;

Ao Alexandre Vargas, por acreditar em mim;

A meu príncipe, pela compreensão e todo o apoio oferecido;

Aos colegas do curso de Especialização em Pedagogia da Arte, pelos momentos compartilhados;

À vida, por me empurrar até minhas fronteiras...

*Ninguém alguma vez escreveu ou pintou,
esculpiu, modelou, construiu ou inventou
senão para sair do inferno.*

Antonin Artaud

RESUMO

O presente trabalho se propõe a compreender como se constrói a autonomia na prática teatral do ator/atriz. Para tanto, investiga que meios os atores e atrizes do Centro de Pesquisa Teatral do Ator - SESC/C.P.T.A. - utilizam na busca por autonomia em seu fazer. O Centro surge em 2003 e objetiva ser um espaço para o estudo do teatro de forma ampla. Possui vinte integrantes com trajetórias distintas, e é coordenado pelo pesquisador, ator e diretor Alexandre Vargas. O estudo aqui apresentado utiliza conceitos referentes à preparação do ator/atriz, ao processo criativo, à conscientização de si e à autonomia. É embasado em autores como Eugenio Barba, Flavio Desgranges, Gilberto Icle, Peter Brook e Yoshi Oida, entre outros. Durante o período de 29 de agosto a 17 de dezembro de 2008, foram realizadas as observações, registros fotográficos, anotações em diário, e entrevistas com os integrantes e com o coordenador do grupo. É analisada a elaboração de uma cena realizada por alguns de seus integrantes, assim como as relações de liderança. Ao final, são feitas considerações a cerca da metodologia de trabalho utilizada e os caminhos que ela propõe. Percebe-se que a trajetória indicada pelo treino físico, criativo e da cena para o jogo com o meio, com o outro e consigo próprio promove a consciência necessária para aquisição de autonomia. Sobretudo, constata-se que a autonomia está intimamente ligada à forma como se dá o processo criativo e como se efetuam suas escolhas.

Palavras-chave: Teatro; autonomia; ator; atriz.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1: Processo de imitação.....	24
Fig. 2: Ensaio do grupo com utilização de objetos.....	25
Fig. 3: Treino físico.....	27
Fig. 4: Atores iniciando treino criativo.....	28
Fig. 5: Mostra ao público. Construção de cena a partir do Treino da Cena-foto cedida por Adriana Serrão.....	30
Fig. 6: Atores trabalhando sobre a cena. Ao fundo, os demais executam a mesma construção cênica.....	32

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	09
2. CONSTRUINDO A AUTONOMIA.....	13
2.1. PREPARAÇÃO DO ATOR/ATRIZ.....	13
2.2. PROCESSO CRIATIVO.....	16
2.3. CONSCIENTIZAÇÃO DE SI.....	18
2.4. AUTONOMIA.....	19
3. SOBRE O SESC/C.P.T.A.	21
3.1. BREVE HISTÓRICO.....	21
3.2. ELEMENTOS DO TRABALHO.....	23
3.2.1. AS LIDERANÇAS.....	23
3.2.2. TREINAMENTO.....	24
3.2.2.1. Treino físico.....	28
3.2.2.2. Treino criativo.....	29
3.2.2.3. Treino da cena.....	31
3.3. ELABORAÇÃO E ENSAIO DE CENA.....	33
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	41
4.1. AUTONOMIA E CONDUÇÃO DO TRABALHO.....	41
4.2. CONSCIÊNCIA E AQUISIÇÃO DE AUTONOMIA.....	43
4.3. PROCESSO CRIATIVO E REALIZAÇÃO DE ESCOLHAS.....	44
5. REFERÊNCIAS.....	47

1.INTRODUÇÃO

A presente pesquisa é referente ao fazer teatral e pretende investigar caminhos para a elaboração da autonomia do ator/atriz. Para realizá-la, a pesquisadora opta pela observação de um grupo específico. A investigação se dá pela análise do processo criativo dos atores do Centro de Pesquisa Teatral do Ator-SESC/C.P.T.A., atualmente coordenado por Alexandre Vargas¹, em parceria com o SESC - Porto Alegre².

A prática teatral do SESC/C.P.T.A. tem como base o universo pessoal de criação de cada atriz/ator, que trazem para o trabalho elementos que os estimulem na construção e elaboração de material cênico. Nos momentos de improvisação, os elementos de criação individual são trabalhados, transformados, apresentados aos outros colegas e mesclados com os destes, em um processo de inter-relação, gerando cenas que constituirão uma futura encenação.

A condução do trabalho é realizada por seu coordenador, de forma propícia para que os atores ampliem a consciência de seu universo pessoal. O favorecimento de questões subjetivas do ser humano, relacionadas com o objeto de criação, pode vir a possibilitar que a identidade do criador se revele na criação. Ao propor que o indivíduo “se procure”, reconheça suas preferências, seus hábitos, e por fim sua essência, novos fatores se estruturam, e com eles há a reestruturação de experiências, que passarão a ser apreendidas e aprendidas, enriquecendo a encenação, favorecendo a construção da autonomia do ator/atriz, e oferecendo aos integrantes do grupo novas oportunidades de conhecimento e desenvolvimento cênico.

De acordo com Brook, se deve “[...] construir uma ponte entre nós, como somos habitualmente em condições normais, trazendo conosco nosso mundinho de todo dia, e um mundo invisível que só pode se revelar quando a insuficiência da percepção ordinária é substituída por outro tipo de consciência cuja qualidade é infinitamente mais aguda” (2002, p.72). A prática teatral propõe uma visita ao mundo interno de cada um e uma viagem a outras situações em outras realidades. Isto se verifica no processo de trabalho do SESC/C.P.T.A. O distanciamento entre

¹ O coordenador do SESC/C.P.T.A. é Alexandre Vargas, ator e diretor do grupo Falos&Stercus (POA).

² Essa pesquisa é apoiada pelo SESC de Porto Alegre (Av. Alberto Bins, 665).

encenação e realidade possibilita refletir sobre quem se é, onde se está inserido e o que se busca. Deste modo, ao encenar, barreiras são transpostas, e esta vivência passa a ser um aprendizado. Por intermédio da vivência teatral, atores/atrizes mergulham em um ambiente de desenvolvimento sócio-cultural, promovendo a expressão, a inclusão, a socialização e a construção de conhecimento, de uma forma crítica, organizada e emancipatória.

Porém, em algumas situações, a criação teatral é feita de maneira distante, sem esta profunda vivência do processo, para grande parte dos atores envolvidos. Por exemplo, quando um diretor elabora e exige que seus atores meramente executem as marcações previamente dadas, ou quando toma como única referência um texto dramático, utilizando exclusivamente as indicações do autor, sem a tentativa de ampliar a gama de significados que o texto possibilita. Então o ator/atriz poderá executar a encenação de forma robótica, sem perceber e usufruir da possibilidade de gerar conhecimentos para si e para os outros. Enquanto atriz, ou mesmo como professora de teatro, pode ser gerada certa reserva quanto a tais procedimentos, devido à posição de que as pessoas devam ser conscientes de suas próprias atitudes, e também se deveria investir na possibilidade de transformação e evolução de todo ser humano. Quem não reflete sobre si próprio e sobre o que realiza, dificilmente poderá transformar aquilo que não está bem. E ainda, quanto aos artistas, de modo geral, a pesquisadora também partilha da opinião de que estes devem saber o que comunicam, e o que desejam comunicar através de sua obra.

No ano de 2007, foi feita uma encenação da Valsa nº6, com texto de Nelson Rodrigues, assistida pela autora do presente trabalho. Ao final do espetáculo, a atriz e o diretor da peça participaram de uma conversa com o público. Foram questionados sobre o que queriam expressar com o cenário, com o figurino, e, especificamente para a atriz, foi perguntado o que ela pretendia com a encenação do texto. Suas respostas, para surpresa da pesquisadora, restringiram-se a defender que ambos nada queriam dizer, que apenas encenaram a peça de Nelson Rodrigues, e, segundo a crítica carioca, como ele mesmo teria feito. Esta é uma das possibilidades de realização de um espetáculo. Porém, a pesquisadora revela não ser adepta deste tipo de trabalho, por acreditar que toda criação deve ser subjetiva e individual. De sua parte, ambiciona criar e se sentir autônoma em seu trabalho, por mais que tome como referência outros autores, ou venha a ser dirigida por um olhar

de fora, sente a necessidade de expressar suas próprias idéias em seu fazer artístico.

Dentro dos objetivos propostos, a autora teve a oportunidade de trabalhar no Centro de Pesquisa Teatral do Ator – SESC/C.P.T.A., de abril a dezembro de 2007. Um grupo que, sob a orientação de seu coordenador, busca imprimir as características individuais na cena, sem perder a idéia de grupo, e salientar as personalidades, agregando-as ao todo. Mais do que uma junção de técnicas, este é um modo de desenvolvimento que se alicerça em princípios não cartesianos, com o objetivo de capacitar o grupo para sua atuação como criadores, independentemente do estilo ou gênero dramático a desenvolver, ou da natureza do texto a ser interpretado. Com vistas a uma postura voltada para uma atuação autônoma e autoral, além de trabalhar com estímulos para a reflexão sobre si, sobre o fazer artístico e também sobre o compromisso intelectual e social do artista, nas atividades do SESC/C.P.T.A. são abordadas diferentes práticas teatrais – com diversos exercícios físicos, propondo que o ator/atriz tenha domínio corporal – e utilizados materiais artísticos diversos, alheios ao universo interior do ator/atriz.

A experiência com o SESC/C.P.T.A. permitiu que a pesquisadora percebesse, como atriz e professora, que a qualidade da atuação do ator, o seu envolvimento no trabalho e o tipo de encenação proveniente daquele processo de criação e aprendizado são capazes de provocar transformação e evolução na prática teatral do ator/atriz.

A presente pesquisa pretende permitir uma maior compreensão sobre como se constrói a autonomia na prática teatral do ator/atriz. Ciente de que existem diversos meios que poderiam ser utilizados para se chegar a este objetivo, foi feita a opção de investigação sobre a forma pela qual este processo se dá em um grupo específico e restrito, dedicando atenção para o processo de trabalho do SESC/C.P.T.A. Desta forma, o objetivo principal da pesquisa é: *que meios as atrizes/atores do centro de pesquisa teatral do ator - SESC/C.P.T.A. utilizam na busca por autonomia em seu fazer teatral?*

A investigação apresentada através do presente trabalho parte de observações do grupo feitas diretamente, de registros fotográficos, de anotações em diário e de entrevistas com os integrantes e com o coordenador.

Além disto, para embasar a presente análise, são desenvolvidos alguns conceitos com a intenção de elucidar e delimitar a pesquisa, tais como os referentes

a: preparação do ator/atriz, processo criativo, conscientização de si e autonomia.

2. CONSTRUINDO A AUTONOMIA

Os conceitos apresentados a seguir fundamentam a idéia de construção da autonomia, fazem parte da formação do ator/atriz, e se estruturam ao longo do processo de aprendizagem.

2.1. PREPARAÇÃO DO ATOR/ATRIZ

A preparação do ator/atriz teve crescente importância desde o início do século XX, e, no decorrer da história do teatro, passou a ser considerada parte do aprendizado do intérprete, depois que “fazedores de teatro” optaram por experimentar modos de sistematização do ensino teatral. Convém conhecer algumas das ações mais relevantes, feitas com intuito de preparar o ator para seu ofício.

Ainda no século XIX, François Delsarte estabeleceu um conjunto de preceitos, os quais eram ensinados em seu *Curso de Estética Aplicada* para pintores, escultores, cantores, atores, e padres, entre outros. Baseava-se em dois grandes princípios: a Lei da Correspondência e a Lei da Trindade. No primeiro, a idéia era a de que cada função do espírito corresponde a uma função do corpo e vice-versa. Por conta disto, aquele autor estudou minuciosamente o corpo humano, e procurou associar as reações do corpo de acordo com as do espírito. Todas as suas observações o levaram ao número três, no que diz respeito às reações, ou múltiplos de três. A partir de tais observações, ele formulou a “Lei da Trindade”³.

Emile Jacques Dalcroze, músico, criou a ginástica rítmica. E não para que fosse empregada como uma simples ginástica, mas com um meio de combater inabilidades, inibições, de reencontrar uma harmonia perdida, pois acreditava que era possível reabilitar o corpo e ao mesmo tempo reeducá-lo. Ele partiu de exercícios embasados na respiração e na sensibilização de temas rítmicos pelo andar. Com acompanhamento de piano, propôs exercícios de flexibilização do pescoço e dos ombros, rotações e circunvoluções da cabeça, centrou os pontos de partida do gesto (equilíbrio e deslanche muscular), exercitou seus alunos para cantarem em ritmos cada vez mais difíceis, em diversas posições, opôs alguns

³ ASLAN, Odete. O ator no século XX. São Paulo: Perspectiva, 1994. p.37- 40.

movimentos dos membros com expiração e inspiração. Seu estudo se abriu com possibilidades de aplicação para cantores, bailarinos e atores⁴.

Já no século XX, Jacques Copeau sustentou a idéia de que o ator deveria praticar a ginástica rítmica de Dalcroze, esportes, como esgrima, para melhorar o domínio dos nervos, acrobacia e dança. Entretanto, tomando cuidado para não desenvolver demais seu físico. Ainda deveria aprender canto, solfejo e a tocar um instrumento. Em parceria com Louis Jovet inspirou-se na *Commedia dell'Arte* para propor jogos de improvisação durante o processo de preparação do ator⁵.

Em 1921, Charles Dullin fundou o atelier *Escola Nova do Comediante*, onde eram feitas pesquisas acerca da arte dramática. Assim, o artista poderia conhecer a fundo seu instrumento de trabalho. Dullin organizou exercícios baseados nas sensações dos cinco sentidos. A proposta consistia em sentir antes de exprimir, ver antes de descrever o que viu, escutar e entender antes de responder. A improvisação deveria ocorrer em dois tempos: conceber interiormente com força e exprimir ao máximo⁶.

Porém, a principal fonte de uma pedagogia sobre a preparação do ator/atriz são os estudos de Constantin Stanislavski. Sua concepção de atuação era uma reação aos princípios tradicionais de formação do ator/atriz, as banalidades e ao exibicionismo em voga nos teatros russos. Durante sua prática, ele redigiu um diário sobre seu *métier*, seus professores, os atores famosos, seus companheiros de elenco e, mais tarde, seus alunos. Destes escritos foram extraídas informações que deram origem a oito volumes de quinhentas páginas. É a partir das investigações de Stanislavski que se concretiza a idéia de preparação do ator/atriz como algo que pode ser sistematizado. Surge a possibilidade de o intérprete ter um trabalho sobre si, e não apenas sobre o texto a ser encenado. Entre outras coisas, aquele autor investigou o que veio a ser chamado de “o método das emoções” e “o método das ações físicas”. Seu sobrinho, Mikhail Tchekhov, também ator de teatro, aperfeiçoou este treinamento, com vistas às *ações físicas* criando o “*método psicofísico do comediante*”.

Outro importante nome para este estudo é o de Jerzy Grotowski. Depois de aprofundar seus conhecimentos em técnicas anteriores, como as de: Delsarte,

⁴ *Idem.* p.40

⁵ *Idem.* p.47-48

⁶ *Idem.* p.49

Dullin, Stanislavski, Meyerhold, Vakhtangov, Artaud, Brecht e as dos teatros japonês, chinês e indiano, criou em Opole, e após, em Wroclaw, um laboratório de pesquisa onde trabalhou com psicólogos, especialistas em fonoaudiologia e em antropologia. Montou espetáculos, ou melhor, quadros, onde colocou em prática suas pesquisas. Grotowski não apresentou peças imediatamente contemporâneas, baseou seu esforço em um treinamento intensivo, calcado em princípios corporais e vocais. Contudo seu trabalho foi difundido por intermédio de Eugênio Barba, que trabalhou com Jerzy antes de fundar seu próprio laboratório, o Odin Teatret, e assim como ele tem seu trabalho calcado no treinamento corporal e vocal.

Convém citar ainda Peter Brook, o qual, em sua pesquisa, reuniu um grupo internacional de personalidades diversas, e sabe-se que buscou um treinamento destinado a quebrar automatismos verbais. Porém o método de trabalho utilizado por ele é pouco divulgado.

O treinamento (BARBA, 1995, p. 244), a exemplo de grupos como Odin Teatret, Lume⁷, Falos & Stercus, UTA⁸, foi adotado por muitos atores/atrizes como instrumento para a experimentação, a qualificação, a precisão e a investigação de seu ofício. Além disto, como modo de libertar-se em seu processo de criação e elaboração. Por isto, a idéia de treinamento atualmente pode estar vinculada a uma forma de preparação do ator. Existe uma grande diversidade de meios empregados por atores/atrizes como modo de sistematizar sua prática e favorecer seu domínio corporal. O importante é que o indivíduo esteja atento à sua preparação, e aos objetivos que deseja atingir por meio dela. No treinamento, é necessário considerar não só o trabalho corporal, mas também o trabalho vocal, o intelectual e até mesmo o da emoção (OIDA, p. 94).

A pesquisadora acredita que, na prática teatral, a preparação da atriz/ator precisa viabilizar também formas em que seja possível apropriar-se do seu ato criativo. Para que o treinamento auxilie neste processo de apropriação, é importante que englobe práticas que possibilitem à atriz e ao ator a compreensão de si próprios e do meio em que estejam inseridos. A partir de uma experiência pessoal enquanto espectadora, e curiosa por indagar sobre métodos de trabalho de grupos ou elencos, a autora da presente pesquisa percebe que ainda parece haver uma tendência na formação de atores/atrizes em utilizar procedimentos que conduzam a um processo

⁷ Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais - LUME, da Universidade Estadual de Campinas/SP.

⁸ Usina do Trabalho do Ator - UTA/RS

de reprodução de modelos hegemônicos desprovidos de margem para reflexão, apesar de existirem grupos, e entre estes o SESC/C.P.T.A., que vêm tomando outros rumos. Acredita ainda que todos os métodos mereçam atenção, questionamento e experimentação em sua aplicação. Propondo constante mutação, parece razoável se dizer que a atriz/ator só o é quando permanece em movimento. Movimento este direcionado à sua preparação, que não há de chegar ao ponto estático. Por mais experiente e qualificado que seja, a atriz/ator deve permanecer com seu estudo, na busca por aprimoramento e por libertar-se de vícios adquiridos, em relação à forma como interpreta, pois “a convenção é inimiga do ator, e temos de trabalhar duro para nos desviarmos de cair nos clichês de interpretação” (OIDA, 2000, p.153).

Também parece claro que a preparação do ator/atriz vá além do espaço fechado de uma sala ou palco. É preciso assistir e realizar espetáculos. Ou, segundo Desgranges “[...] ver espetáculos teatrais de qualidade, em consonância com a experimentação do grupo, re-alimenta a investigação da linguagem [...]” (2006, p.96). Estas atividades são consideradas como parte do exercício do ator/atriz. Além disto, outras questões são fundamentais, como ler desde dramaturgia, passando por literatura até os classificados de jornais diários. Alguns destes materiais podem parecer irrelevantes ao processo, porém é possível que agreguem significado ao fazer teatral.

E ainda, é fundamental destacar a importância de outro olhar – um olhar de fora – sobre o trabalho de preparação do ator/atriz, pois tal olhar externo seria capaz de apontar questões não percebidas, e de trazer novos questionamentos e perspectivas.

2.2. PROCESSO CRIATIVO

Para cada ator/atriz, o processo criativo se processa de forma distinta. Para criar, os atores/atrizes trazem elementos que simbolizam, de forma concreta, suas opções subjetivas. Para Courtney, o ato criativo “[...] emerge como uma intuição. Porém, uma vez emergido do inconsciente, está ‘vivo’ para o indivíduo, é uma *coisa viva* para ele e está *prenhe de significado*” (1980, p.137).

“A criação é composta por diversas fases, *insights*, choques, resoluções” (HIRSON, 2006, p.41), e, pode ser gerada por uma vasta combinação de fatores, sejam idéias, movimentos, sensações, ou muitos outros estímulos capazes de

instigar o indivíduo, mas

É claro que isto reclama um trabalho criador complicadíssimo. Esse trabalho, em parte, é realizado sobre o controle do nosso consciente, mas uma proporção muito mais significativa é subconsciente e involuntária. (STANISLAVSKI, 1999, p.42)

Não há como definir quais meios terão o melhor efeito no processo de criação teatral, mas existem algumas maneiras comumente utilizadas como a improvisação, que, segundo Icle, “[...] passa a ter parte mais definitiva no processo criativo do ator ocidental” (2002, p.76) com inovações surgidas no século XX. A partir desta ligação entre improvisação e processo criativo pensemos no

Método das Ações Físicas de Stanislavski (que) era baseado principalmente em improvisações que atores (atrizes) deveriam realizar a partir de “circunstancias dadas”, ou seja, o ator deve decidir o que fazer dentro das circunstâncias vividas pelo personagem. (Ibidem, p.77)

Desta forma, o ator/atriz cria enquanto improvisa. Para Raquel Scotti, a criação do ator/atriz começa na ação⁹. Contudo, a elaboração costuma passar pela experimentação de uma gama de possibilidades, jogos, improvisação e a repetição com variações de nuances. A elaboração costuma passar pela experimentação de uma gama de possibilidades, jogos, improvisação e a repetição com variações de nuances, para enfim obter uma seqüência de movimentos, como partitura. Tudo isso faz parte do processo criativo, porém

Para que as intenções do ator fiquem totalmente claras, com vivacidade intelectual, emoção verdadeira, um corpo equilibrado e disponível, os três elementos – pensamento, sentimento e corpo – devem estar em perfeita harmonia. (BROOK, 2002, p.14)

Espera-se, portanto, que, ao finalizar sua criação, os três elementos apontados por Brook estejam conectados, em harmonia. E para que o ator/atriz possa valer-se desta harmonia, é ainda preciso tomar cuidado para que não se bloqueie, pois

As ações de um ator podem tornar-se pesadas e bloqueadas por estereótipos, assim como o fluxo de pensamento pode ser bloqueado por estereótipos, julgamentos e questões pré-resolvidas. (BARBA, 1995, p.55)

⁹ HIRSON, Raquel Scotti. *Tal qual apanhei do pé: Uma atriz do LUME em pesquisa*. Hucitec. 2006.p.41

Com isto, ele(a) poderá enfrentar dificuldades para desenvolver sua criatividade, e; provavelmente em trocar com os demais. Contudo, este obstáculo – o de perceber seus bloqueios e trabalhar para diluí-los – é também parte do processo.

Depois de concretizada a criação, uma vez que o ator terá que repetir muitas vezes sua cena com a mesma qualidade e harmonia entre pensamento, sentimento e corpo, é importante compreender e se apropriar do que foi o seu processo criativo, para reavivá-lo a cada dia de trabalho.

2.3. CONSCIENTIZAÇÃO DE SI

A prática teatral propõe a visitação de si mesmo. Exige do ator/atriz que descubra suas possibilidades físicas e que as amplie. Para isto, é preciso conhecer a si. Conhecer-se é também experimentar-se. De fato, ter a dimensão de onde se quer chegar e a capacidade de superar seus limites só é possível se houver consciência. Pois, “como atores, temos de saber exatamente onde o corpo está o tempo todo, e cada movimento tem de ser escolhido, e não acidental” (OIDA, 2001, p.86).

Contudo, é bastante difícil perceber sua própria desenvoltura. Segundo Brook,

Não podemos ignorar que expressamos incessantemente milhares de coisas com todas as partes de nosso corpo. Não temos consciência disso na maior parte do tempo, o que leva o ator (atriz) a uma atitude corporal difusa, incapaz de magnetizar a platéia. (2000, p. 57-58)

Desta forma, a consciência pode tornar viável a quebra de alguns padrões já arraigados na atriz/ator e que a criação se dê com fluidez, pois “[...] não se trata de uma decisão intelectual na qual o cérebro diz ao corpo aonde ele tem de ir, mas é uma questão de ouvir a noção de tempo do próprio corpo” (OIDA, 2001, p.64). Assim, ouvir-se é importante para que as atrizes e os atores exercitem sua consciência sobre seu próprio trabalho. Trata-se de um labor minucioso, mas com resultados que serão plenamente agregados em seu fazer. Além disto, “[...] o processo de conscientização de si próprio é a beleza do trabalho do ator, e a ignorância pode ser subjugada através da consciência.” (ICLE, 2002, p.43)

Obter consciência sobre si não é um ato simples, por isto; o desenvolvimento

dos nossos sentidos é essencial na construção de uma consciência dos processos corporais. Para desenvolver esta conscientização é necessário que, durante o processo de criação, a atriz/ator pense sobre suas experiências e sobre o funcionamento de seu próprio corpo, pois “[...] quanto mais me torno capaz de me afirmar como sujeito que pode conhecer, tanto melhor desempenho minha aptidão para fazê-lo” (FREIRE, p.140, 1996). Os atores e atrizes devem ser capazes de ver e manipular seu próprio corpo, e, como consequência, perceber mudanças, por vezes, como algo estranho ou surpreendente. Este é o seu corpo em manifestação própria, e, sendo assim, “[...] sempre que estivermos numa certa posição ou padrão de movimento, o corpo vai querer fazer alguma coisa em resposta.” (OIDA, 2001, p.65)

A “[...] tomada de consciência se efetiva como leitura de mundo. Apropriar-se da linguagem é ganhar condições para esta leitura [...]” (DESGRANGES, 2006, p.23) e é o despertar da consciência para uma dimensão mais ampla, que proporcione a reflexão sobre si e o todo em que está inserido. Ter a consciência do outro e dos objetos que lhe cercam é fundamental para que ocorra o jogo teatral e se possa dimensionar seus objetivos.

Na pesquisa aqui apresentada, foi percebida a importância que é dada no grupo estudado para que se considere a história pessoal, o cotidiano e os objetivos que o ator/atradora pretende alcançar, para possibilitar que cada um descubra sobre que elementos tem domínio ou dificuldade, com a pretensão de obter um grupo onde os indivíduos se conheçam melhor e elaborem sua prática inspirados nestes elementos pessoais. Com isto, as descobertas presenciadas a cada encontro determinam o caminho a ser trilhado em suas criações e partem daquilo que julgam importante para a cena e para si.

2.4. AUTONOMIA

O trabalho aqui descrito propõe uma investigação da autonomia e dos caminhos que podem ser utilizados para a sua construção dentro da prática teatral. Para compreender um pouco mais sobre o conceito de autonomia, foi utilizada, nesta reflexão, a idéia trazida por Paulo Freire, em seu livro “Pedagogia da autonomia”.

O tema é tratado partindo-se da concepção de que “[...] a autonomia vai se

constituindo na experiência de várias, inúmeras decisões, que vão sendo tomadas [...]” (FREIRE, p.120, 1996). Portanto ela é relacionada com as escolhas no momento de criação, considerando que a atriz/ator constrói sua autonomia enquanto exercita sua capacidade de elaboração, o que se dá por meio de suas opções, mas principalmente, quando há uma reflexão sobre si e é assumida a responsabilidade sobre as suas ações. Para que “assuma eticamente, responsabilmente, sua decisão fundante de sua autonomia” (Ibidem, p.120), é necessário questionar-se quanto a suas experiências e como elas se refletem em seu trabalho. A reflexão que é feita sobre o quê encenar, sobre o comportamento durante o treino, sobre a consciência tida de seus atos e seus objetivos poderá “[...] ajudá-lo a reconhecer-se como arquiteto de sua própria prática cognoscitiva [...]” (Ibidem, p.140).

É possível afirmar que “o ato de construir conhecimento é um ato de transformação. No ensino de teatro, a idéia da transformação faz parte de sua própria essência” (ICLE, 2002, p.183). A qual possui ligação íntima com o processo de construção da autonomia, pois o ser autônomo não nasce autônomo, ele se constitui, se transforma. Com isto, “a consciência do mundo e a consciência de si como ser inacabado [...] num permanente movimento de busca” (FREIRE,1996, p.57) o leva a esta construção.

A caminhada feita rumo à aquisição de autonomia pode ter início com a preparação, quando o ator/atriz irá enriquecer-se das mais diversas maneiras, e assim “assumir-se como ser social e histórico como ser pensante, comunicante, transformador, criador, [...]. Assumir-se como sujeito porque é capaz de reconhecer-se como objeto” (Ibidem, p.41). Portanto a autonomia, aqui abordada, é baseada no reconhecimento do ator/atriz de si por si mesmo, e na capacidade que este tem de aprimorar-se a partir de suas próprias impressões, de suas reflexões a cerca de seu trabalho, de sua postura e dos resultados obtidos, pois

A autonomia, enquanto amadurecimento do ser para si, é processo, é vir a ser. Não ocorre em data marcada. É neste sentido que [...] tem de estar centrada em experiências estimuladoras da decisão e da responsabilidade, vale dizer, em experiências respeitadas da liberdade (FREIRE, p.120,1996).

Não se trata de um conceito abstrato, mas sim da concretude que há no ser humano em pensar nos fatos passados e relacioná-los com o presente projetando-se no futuro, num processo contínuo.

3. SOBRE O SESC/C.P.T.A.

O presente estudo é realizado com o Centro de Pesquisa Teatral do Ator-SESC/C.P.T.A. A investigação aqui descrita parte das observações da pesquisadora sobre o grupo, de registros fotográficos, de anotações em diário e de entrevistas com os integrantes e com o coordenador. Ao todo, foram observados quinze encontros e duas mostras ao público, no período de 29 de agosto a 17 de dezembro de 2008.

3.1. BREVE HISTÓRICO

O Centro de Pesquisa Teatral do Ator – C.P.T.A. iniciou em 2003. Surgiu como o projeto de pesquisa Corpo-mente/Uma Fronteira Móvel, propondo aprofundar os conhecimentos na arte teatral, financiado pela Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre e com duração de 12 meses.

No ano seguinte (2004), o C.P.T.A. desenvolveu o projeto Yoshi Oida em Porto Alegre. Este projeto tinha a intenção de promover a continuidade do trabalho construído em oficina ministrada com o próprio, por meio de atividades de formação. E possuía ênfase na pesquisa da linguagem teatral. O projeto agregou diversas atividades, tais como conferências, oficinas e lançamento de livros. Contou também com o apoio do SESC/RS, da Universidade Federal do Estado do Rio Grande do Sul – UFRGS, e com o financiamento da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre.

Em 2005 e 2006, o Centro esteve sediado no Pavilhão Cultural Jacinto Godoy, do Hospital Psiquiátrico São Pedro, em Porto Alegre. E isto foi possível por meio do financiamento do FUMPROARTE, para assim possibilitar a primeira etapa do Centro de Pesquisa. Contavam com um grupo de 25 pessoas, empenhadas na realização de três encontros semanais durante doze meses, para a discussão e elaboração da ação teatral. Depois de uma caminhada de quatro anos, o C.P.T.A. se solidifica através da parceria com o SESC - Serviço Social do Comércio, tornando-se parte da programação cultural do SESC de Porto Alegre. Esta aliança permitiu a intensificação das atividades de formação e o desenvolvimento da linguagem cênica, pois com a criação do SESC/ C.P.T.A., a cidade ganhou mais um espaço para a

pesquisa teatral. Convém ressaltar que, desde sua fundação, mais de uma centena de jovens atores participaram do C.P.T.A.

Atualmente o grupo é composto de 20 atrizes/atores, dos quais 16 fazem parte do presente estudo. São eles: Adriana Serrão Schineider, Amanda Bischoff de Queiroz, Ana Lúcia Rodrigues, André Arieta, Daniela Amborst Alves, Diana Corte Real, Fabíola Rahde Fernandes, Fernanda Possamai Bastos, Gabriel de Negreiros Ketzer, João Rodrigues Quaresma Neto, Luiz Fernando Martins Rosenhaim, Magda Schiavon de Rossi, Marcos Rangel Koslowki, Marri J. S. Oliveira, Rogério França e Sirlei Karczeski. Os integrantes têm idade entre 22 e 41 anos. Destes, 06 possuem formação acadêmica em teatro, 01 em serviço social, 01 em publicidade e propaganda, 01 em pedagogia, 01 em educação física, e 01 em ciências sociais. Todos possuem formação complementar em oficinas e cursos relacionados, em pelo menos uma das especificidades: dança, teatro, circo e até mesmo em música e cinema. Entre eles, 10 têm experiência anterior ou atual em outros grupos, e 09 trabalham com ensino de teatro. A partir destes dados, torna-se possível compreender a diversidade presente no grupo, mas é ainda mais difícil dimensionar a complexidade da função do coordenador ao dar liberdade de criação e se propor a auxiliar o grupo em suas buscas individuais e, apesar disto, uni-las.

O artista responsável pela coordenação do SESC/C.P.T.A. é Alexandre Vargas, que atua como pesquisador, criador, ator e diretor. Um dos fundadores do grupo Falos & Stercus, conhecido como um teatro de rupturas, no qual atua. Seu processo de formação é constituído pelo aprendizado com diversas personalidades do universo teatral contemporâneo, como: Andrew Tsubaki, da Universidade de Kansas; José A. Sánchez da Universidad Castilla-la-Mancha da Espanha; Eugênio Barba da International School of Theatre Antropology; Yoshi Oida do Centro Internacional de Pesquisa Teatral, dirigido por Peter Brook, entre outros. Alexandre é ainda autor de livros, e pesquisador em diversas instâncias, como no Centro de Pesquisa Teatral do Ator, SESC/C.P.T.A.

Os encontros do SESC/C.P.T.A. ocorrem três vezes na semana: segunda, quarta e sexta-feira. Este grupo de pessoas trabalha junto desde março de 2008.

O local de trabalho mais frequente é uma das salas do SESC/POA, situado na Rua Alberto Bins, no centro de Porto Alegre-RS. É um ambiente que possui cadeiras e piso frio, o que exige que muitas vezes o grupo organize o espaço. Em algumas ocasiões os encontros ocorrem no teatro, que fica no mesmo prédio, porém como

este possui uma agenda de utilização para apresentações da programação cultural do SESC, sua utilização em prol do grupo torna-se escassa.

O grupo é conduzido por meio de atividades variadas, na pretensão de oferecer condições para que as pessoas se desenvolvam de forma integral, podendo recriar a realidade do espaço cênico contemporâneo. Em 2008, os encontros foram um exercício prático sobre o trabalho do ator, com etapas realizadas em encontros fechados e aulas abertas ao público. Com o acompanhamento da platéia, os atores/atrizes receberam o retorno de seu trabalho através das críticas e sugestões dos espectadores, que participaram de uma conversa após a demonstração.

3.2. ELEMENTOS DO TRABALHO

Durante o presente estudo, foi possível observar alguns elementos no trabalho do SESC/C.P.T.A. empregados na prática do grupo e que, segundo a visão da autora, podem tanto ser descritos como subsídios para a formação dos atores/atrizes, quanto como ferramentas para a construção de autonomia no fazer teatral.

3.2.1. AS LIDERANÇAS

Neste grupo, alguns dos atores realizam o papel de condução não verbal. A condução se dá pela observação e imitação de sua postura pelos demais. São as lideranças, que servem de referência para atores que estão no início de sua preparação. Não há um líder eleito e nem tampouco a liderança é feita sempre pela mesma pessoa. Porém, este procedimento vai além da aprendizagem de exercícios, é referente à condução do trabalho, como nos momentos em que o grupo necessita ser guiado, conduzido, ou seja, liderado. Há momentos em que os participantes estão absortos na realização de suas tarefas, pois nem todos possuem a mesma percepção do tempo, do ritmo, do todo à sua volta. E, à medida que alguns – as lideranças – conseguem estar atentos a estes fatores, eles auxiliam o grupo a dinamizar sua execução e a refinar sua criação.

Por vezes, algum dos integrantes é chamado a acompanhar outro para que este possa perceber nele elementos que ainda não consegue perceber em seu próprio fazer. Processo que se assemelha com a proposta de trabalho do Odin

Teatret, grupo coordenado por Eugenio Barba, onde os mais jovens aprendiam com os mais velhos, tal como descrito:

os companheiros mais velhos dão conselhos, colocam sua experiência a serviço dos mais jovens. Assistido por um dos mais velhos, o jovem começa a assimilar uma série de determinados exercícios que, uma vez dominados, lhes permite individualizá-los, isto é, torná-los pessoais segundo o próprio ritmo e o próprio modo de abordar o trabalho, isto é, a própria motivação. (1991, p.54)

Também por este mesmo processo, quando um dos integrantes não consegue realizar uma ação de forma adequada, ele tem a oportunidade de observar o colega e como a ação se processa neste, e assim, podendo “roubar o conhecimento” e assimilar informações.

Além disto, realizam uma atividade durante o treinamento na qual um integrante executa a sua criação e os demais devem segui-lo. A idéia é a de que estes possam reproduzir o que o colega construiu, atribuindo significado próprio, sem deturpar a movimentação, pelo menos não durante este exercício. Posteriormente, poderão agregar à sua criação elementos elaborados por outro. Todos os atores/atrizes passam por este exercício em que guiam o grupo a partir de seu fazer. Esta proposição os estimula a tomar decisões e a enxergar como está sua desenvoltura, em relação ao seu fazer, a partir das reações esboçadas pelos demais. Por meio de experimentações, as atrizes/atores se familiarizam com o “universo” proposto pelos colegas, o que pode gerar uma nova proposta, quando os dois “universos” se encontram.

Através dos procedimentos narrados na página 18, na medida em que evoluírem na sua capacidade de conscientização, fazendo opções, compreendendo os sentidos e manipulando-os, todos se tornarão lideranças. Caso todos cheguem neste nível, passará a existir um grupo autônomo, com indivíduos autônomos e não mais com momentos de autonomia.

3.2.2. TREINAMENTO

O treinamento é a principal ferramenta do ator/atriz em sua preparação e “[...] diz respeito apenas ao ator (atriz) que o faz e a seus companheiros de trabalho. É o primeiro passo em direção à sociabilidade, através de um trabalho criativo individual

[...]” (BARBA, 1991, p. 75), e, especificamente no SESC/C.P.T.A., trata-se do laboratório, ou seja, o momento de pesquisa, experimentação e aprendizado. Por meio do treino, torna-se possível melhorar o condicionamento físico, estimular o imaginário, desenvolver capacidades, despertar o estado de jogo, e experimentar sem medo de estar certo ou errado, entre outras coisas.

No SESC/C.P.T.A., os atores/atrizes são estimulados a criar seu treino pessoal. Algo semelhante é descrito por Barba em seu livro “Além das ilhas flutuantes”, quando esclarece que em seu grupo “[...] não existem professores, não existem pedagogos, são os atores que elaboram o próprio treinamento” (1991, p.54). São duas proposições semelhantes, as de dar liberdade de criação e ao mesmo a de tempo cobrar a responsabilidade de cada um sobre o seu trabalho, como descrito no Capítulo 2, Seção 2.4. A autonomia é também construída por meio da responsabilidade pela assunção de suas ações.

Neste grupo, a proposição é a de que seus integrantes elaborem uma sequência de exercícios que julguem importante para que estejam preparados para o início do trabalho. A sequência é criada, partindo de atividades já trabalhadas em outros momentos de suas vivências artísticas, ou, no caso daqueles que estão iniciando, agregando o próprio material que constroem no grupo. A costura que realizam é chamada pelo grupo de mosaico. No sentido original, o mosaico consiste em peças recortadas, que coladas próximas umas das outras, produzem um determinado efeito visual, como um desenho ou imagem. Estas peças podem ser feitas de diversos materiais podendo ser usadas inteiras ou em pedaços. Para se construir um mosaico não existe regras, o que vale é utilizar a imaginação e a criatividade para compor os trabalhos. E, desta forma, também é composto o mosaico de cada um destes atores/atrizes. O desenho pode dar origem a uma composição que será aprofundada durante todo o treinamento.

Esta composição individual também é experimentada pelos demais, ou seja, os colegas realizam sua criação como em um processo imitativo, também citado na Seção 3.2.1, e que pode ser visto na imagem a seguir, onde a atriz com cabelos crespos está imitando a de cabelos lisos a sua frente.



Figura 1. Processo de imitação.

Para o senso comum, imitar é a arte de copiar objetos, costumes diversos e até mesmo pessoas. A imitação comumente parte de um modelo ou padrão, contudo, a imitação não é cópia do real. Para Piaget, imitar é mais do que copiar, trata-se de traduzir em ação o que se compreendeu de uma determinada situação, na interação com o meio ou com um modelo. (ICLE, 2002, p. 156)

Ainda que, ao imitar a sequência de outro colega, o ator inicie sua ação em uma estética externa a si, a atriz/ator, no princípio de imitação que o SESC/C.P.T.A. utiliza, deve libertar-se da obediência cega à forma pré-determinada, buscando compreender sua constituição e coerência interna. Trata-se de desenvolver a compreensão por meio de um processo que começa no exterior para depois ser internalizado, e se dá quando o conteúdo passa a ser a própria obra, ou seja, o sentido construído pelo ator que a imita, e não a forma.

Além disto, cada indivíduo traz consigo elementos que possuem significado para si. Tais elementos podem ser objetos concretos, como um lenço, por exemplo, ou um subsídio para sua criação que seja abstrato, tal como voltar seu processo para as sensações e impressões pessoais. Na imagem a seguir, pode-se ver um lenço vermelho e uma maçã utilizados nas criações do grupo.



Figura 2. Ensaio do grupo com utilização de objetos

Cada um, ao seu modo, durante o treino criativo, irá apropriar-se dos elementos, individuais e coletivos. Algumas decisões e mudanças serão feitas de acordo com suas escolhas e passarão a ser afirmadas e defendidas em cena. Na busca por escolhas conscientes, experimentam seus objetos para obter familiaridade e domínio sobre esta ferramenta de trabalho, e assim, para se apropriarem de sua obra desde o processo de criação.

Outro recurso utilizado no grupo é o da prática da repetição da sequência elaborada em diversos planos (alto, médio, baixo); em diferentes velocidades (rápida, normal e lenta) e pesos (forte, normal, fraco). Através desta prática, é possível quebrar a monotonia que acaba se instaurando em criações que ainda não estão bem elaboradas. Os atores improvisam, utilizando estas variações como se brincassem com a rima de um poema e fizessem trocadilhos, criando ritmos e ressignificando-o. A própria redundância da repetição é significado e, posteriormente, pode aparecer na estrutura apresentada pelo grupo, na construção de cena. Para surtir efeito, a repetição deve ser executada de forma consciente pelo ator/atriz, o que vai depender da atenção voltada a seu fazer, sua concentração, suas qualidades de observador, seu domínio corporal, além dos significados que atribuirá à codificação. Um dos exercícios ensinados aos atores/atrizes pelo coordenador, e assimilado pelo processo de repetição, é o Kiwolt, composto de uma

sequência elaborada por ele, com inspiração nos mívitos dos rituais de umbanda, constituída por ações físicas e vocais.

Com a intenção de tornar o assunto passível de análise, o treino é dividido em três momentos: treino físico, treino criativo e treino da cena.

3.2.2.1. Treino Físico

Esta é a primeira etapa do trabalho, na qual os atores/atrizes se voltam para os seus próprios corpos e tentam perceber quais as necessidades físicas para que estes estejam disponíveis para o trabalho. Alguns atores chegam à sala de trabalho e partem logo para o seu treino físico, alongando-se durante um bom tempo, depois passam ao aquecimento. No entanto, existem aqueles que ainda estão alongando enquanto os demais já estão aquecidos. Procuram desmanchar tensões, despertar a musculatura, também preparar suas articulações, músculos e mente para o inusitado, pois na seqüência, seu corpo deverá realizar exercícios que envolvem força, agilidade, resistência e atrito.

Na imagem abaixo, pode ser visto um momento do treino físico, onde parte dos atores está fazendo seus alongamentos, especialmente para a coluna e pernas. A sua distribuição no espaço é feita por escolha própria e, como pode ser observado, não há relação entre eles.



Figura 3. Treino físico.

No entanto, o treino físico é mais do que apenas o aquecimento ou uma forma de preparar-se para adentrar na cena. É, acima de tudo, o momento em que atores/atrizes modelam seu corpo à procura de quebrar com a postura cotidiana criando uma energia extracotidiana¹⁰. É a construção da pré-expressividade¹¹. Aqui, os atores do SESC/C.P.T.A. empenham o seu físico na realização de algumas pequenas acrobacias (e.g., pontes, cambalhotas), exercícios de uso comum, para ativar técnicas corporais que trabalham diferentes energias, como o samurai e a dança dos ventos¹². Os atores também realizam corridas ou mesmo flexões e abdominais. Mas o importante não é apenas o que fazem, e sim o resultado que isto provocará em si, tal como descrito na página 15.

Pode ser observado que o treinamento corporal já é realizado, em maior ou menor grau, de forma independente. No entanto, o mesmo não acontece com o treinamento vocal. Chamou a atenção da pesquisadora o modo pelo qual o grupo utiliza a voz. São poucos os exercícios voltados para a fala e a produção de som, apesar da insistência do coordenador. Este repete diversas vezes “o som existe!” como forma de lembrá-los de que devem trabalhar também com o aparelho vocal. Ao observar o trabalho do grupo, percebe-se que o treinamento físico está bem mais evoluído do que o vocal. Esta avaliação pode ser feita a partir do fato de que os atores/atrizes são os responsáveis por seu treino, sua criação e, conseqüentemente, pelos resultados. Com isto, trabalham aquilo que desejam, deixando de lado, por vezes, fatores importantes. No entanto, segundo Oida, as ações vocais deveriam ser “[...] o eco interno do que o corpo está fazendo” (2001, p.142). Aqui, é feita a referência a esta questão, porque existe um elo entre o trabalho realizado no treino físico, criativo e o treino da cena. E, portanto, o que estiver precário em uma das etapas irá refletir nas outras.

3.2.2.2. Treino criativo

A linha que separa o treino físico do criativo é tênue. Para os leigos, talvez seja difícil compreender esta divisão, porém, para os atores/atrizes, esta diferença

¹⁰ FERRACINI, Renato. A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator. Campinas. SP. Editora Unicamp. 2003, p.48.

¹¹ Idem, p.99.

¹² ICLE, Gilberto. Teatro e construção do conhecimento. Porto Alegre, RS. Mercado aberto, 2002, p.100-p. 107.

deve ser nítida. É importante diferenciar momentos em que o corpo está sendo orientado de forma racional e retilínea, buscando aprimoramento técnico, daqueles onde o mesmo é guiado pelo consciente, a se relacionar, para proporcionar troca e jogo com os demais.

O treino criativo se refere justamente ao momento do jogo (Spolin, 1992) e da relação com o outro. Para isto, utilizam seu repertório de ações, experimentam possibilidades, e embarcam no que é proposto por seus colegas, quando estiverem jogando um com outro, dando início ao seu processo criativo.



Figura 4. Atores iniciando Treino Criativo.

Durante o treino criativo, o ator exercita o improvisado, esse provém de um processo voluntário e premeditado de criação, envolve a espontaneidade e o intuito. Juntos o espontâneo e do intencional podem modelar o que se deseja criar, de forma inesperada e inacabada, surgindo durante a criação artística (SPOLIN, 1992).

Ampliando o conteúdo do pensamento de Spolin, Icle diz que “como método e como estrutura teatral, a improvisação confunde-se com o próprio agir do ator (atriz) e pode ser considerada uma capacidade de criação” (2002, p.77).

O Treino Criativo é rico em improvisações e, por meio destas, pode ser percebido que os atores/atrizes experimentam sua capacidade criadora. Durante as observações realizadas, a pesquisadora pôde presenciar que os indivíduos do grupo

buscam improvisar com os colegas que já têm um trabalho em comum e que muito do que improvisam é deixado de lado quando fixam elementos. Acredita-se que alguns deles não estejam plenamente conscientes de suas ações, e, assim, estejam perdendo a oportunidade de utilizar mais plenamente o material resultante destas improvisações.

Em geral, os integrantes passam do treino físico ao criativo por uma decisão própria. Durante o treino físico, buscam ativar seu corpo. E, quando se percebem prontos para o jogo, começam a ampliar sua movimentação espacial, circulando pela sala, quando o olhar busca a relação com outro e, neste encontro, acontece o jogo, constituindo assim o treino criativo. Desta improvisação propiciada pelo jogo, muitas vezes surge material cênico. Em outras situações, a criação já existente é trazida ao improvisado e acaba por ser flexibilizada, ou melhor, a ela são agregados novos ritmos e nuances, e até mesmo diferentes significações. Na maioria das vezes, as ações são empregadas com menor precisão e maior descontração e divertimento, pois, enquanto estão jogando, as atrizes/atores têm maior liberdade de ação, e estão sujeitos ao novo e ao inesperado. Com isto, novas possibilidades podem vir à tona. Aqui, o processo criativo é explícito, este é um momento da criação em que se pode fazer uso consciente da criatividade. Posteriormente, ao elaborar suas partituras e/ou cenas, os atores podem optar artesanalmente, ou até mesmo de forma metódica, fixar suas criações, passando ao treino da cena.

3.2.2.3. Treino da cena

No processo de trabalho do SESC/C.P.T.A., é estimulado que todas as etapas do treinamento façam parte do treino da cena. Durante o treino da cena, os atores revisitam suas criações. Retomam o seu formato na intenção de aprimorar e fixar. Como se o ator estivesse em constante exposição, sendo visto o tempo todo, e cobrado em relação à ocupação espacial, ao ritmo empregado, aos níveis, às variações e às nuances, propondo um estado de consciência mais aguçado, que envolva a totalidade do trabalho do ator/atriz – a integração do corpo e mente. Esta é uma das chaves para a autonomia, o pensamento transposto e chegando ao corpo, passando a ser um todo composto por corpo e mente.

A foto a seguir mostra um momento da apresentação ao público. É um retrato do treino como cena, ou seja, o treino da cena mostrado com a estrutura de uma

cena. As atrizes e os atores criaram sua própria partitura ao longo dos encontros, e eles trabalharam sobre esta partitura construindo-a por meio de ações físicas e vocais. Na cena retratada na imagem, todos os integrantes do grupo estão no palco. Um de cada vez executa sua criação, e os demais o imitam, conforme descrição na página 24. Esta estrutura foi determinada pelo coordenador do grupo a partir do material que a atriz/ator possuía.



Figura 5. Mostra ao público. Construção de cena a partir do Treino da Cena-foto cedida por Adriana Serrão.

O treino da cena é dedicado para a organização do material cênico elaborado no treino criativo, para a escolha racional de significados que se queira transmitir por meio dos elementos que compõem a cena. Este trabalho inclui fazer opções, e isto também funciona como forma de aprendizagem. Propõe à atriz/ator que amplie seu conhecimento na prática teatral por meio de sua criação.

De acordo com a compreensão de que existem níveis diferenciados de organização do trabalho do ator/atriz, podendo ser o trabalho do ator/atriz sobre si mesmo e o trabalho da atriz/ator sobre a cena; é importante salientar que o treino da cena de que aqui se trata não é um ensaio, mas que faz parte ainda do trabalho sobre si. Porque o objetivo da apresentação não é a estruturação e apresentação pública de um espetáculo, mas sim uma etapa da preparação do ator, onde ele é colocado diante do público para vivenciar uma situação de exposição real,

experimentalizar a troca com os espectadores, compreender o que vem sendo realizado individualmente como construção do grupo, entre outros objetivos.

Em algumas situações do treino, os envolvidos são atuantes e espectadores. Estas situações ocorrem, em geral, quando alguns integrantes não evoluem na elaboração de suas criações. Então, os demais assistem para poder dar conselhos, como citado a seguir, quando será explicada a cena M, ou quando alguns dos atores evoluíram significativamente, servindo de modelo para os demais. Nas duas situações, o que importa é a reflexão que, tanto os atores/atrizes que assistem, quanto os que realizam, farão sobre a prática, podendo comparar o seu trabalho com o do colega e reconhecer elementos que possam funcionar tanto para o outro quanto para si mesmo.

Portanto, o teatro acontece, de fato, quando na presença do espectador, e a cena é composta de elementos previamente fixados e criados, salvo se o espetáculo tiver um caráter improvisacional. Tendo em vista estes pressupostos, os atores/atrizes simulam a relação com a platéia que virá posteriormente.

3.3. ELABORAÇÃO E ENSAIO DE CENA

Aqui é descrita a análise que foi feita a partir de uma das cenas construídas pelo SESC/C.P.T.A., trabalhada por uma atriz (B) e um ator (A)¹³, atentando para o seu processo de criação. A descrição é baseada nas anotações feitas no diário de campo da pesquisadora, no período de agosto a outubro de 2008, e nas entrevistas feitas com o ator A. Foi feita a opção por esta cena devido ao fato de que o processo de elaboração foi calcado nos estímulos do coordenador, na tomada de consciência dos realizadores, e em suas escolhas, mas também por esta cena estar com a construção adiantada em relação a outras em que o centro também vinha trabalhando.

Nesta cena, os atores A e B se colocam frente a frente, imaginando que entre eles há uma mesa. A mesa imaginária, utilizada por eles para elaborar sua criação, não carece, necessariamente, ser clara na leitura do espectador. Na imagem abaixo, podemos observar os atores trabalhando a cena.

¹³ Serão utilizadas as letras A e B para me referir aos atores, por questões éticas. A utilização das fotos foi autorizada pelos mesmos.



Figura 6. Atores trabalhando sobre a cena. Ao fundo, os demais executam a mesma construção cênica.

A cena começou a ser trabalhada a partir de uma proposta feita pelo coordenador, e surgiu da necessidade de B em buscar o estado de “presença, o estar vivo, ‘em-vida” (BURNIER, 2001, p.18) mesmo com o corpo fixado em um pequeno espaço, sem grandes movimentações. A e B tinham dois textos em universos diferentes. Além disto, também possuíam como material o seu treino pessoal, o que constituía em uma série de movimentos já desenvolvidos no processo de criação dentro do SESC/C.P.T.A. e utilizados constantemente na preparação, durante o treino, tal como explicado na Seção 3.2.2. Quanto a isto, o ator diz que:

A - Alexandre propôs a união destas situações ou "universos" com uma regra básica: uma mesa – destas que têm quatro pernas, superfície reta – ante a qual estaríamos “sentados no ar”. Então a posição física se estabeleceu [...].

Aqui, a postura corporal foi o meio encontrado para que a atriz e o ator pudessem descobrir em seus corpos o que de fato é ativado para o estado de presença, sobretudo as tensões geradas no corpo a partir da atitude ao simular estar sentado em cadeiras, e mais, o que de fato é necessário que seja feito em sua atuação e o que é desnecessário, exagero ou falta de consciência do que se faz. Esta afirmação é decorrente do conceito de que a atriz/ator deve ter consciência de seu corpo e daquilo que executa, como foi citado na página 17. Então a proposta de trabalharem com o corpo fixo em ponto fixo no espaço possibilitou que A e B

atentassem para seu próprio corpo, e a relação deste corpo com o outro e também com o espaço.

Ainda segundo o ator, a voz não estava elaborada nas possibilidades de um diálogo mais coloquial, o que pode se referir a uma “voz orgânica”, no sentido de que “[...] a organicidade é algo que pede um nível de organização interna extremamente complexa, tanto quanto, por exemplo, é a organização interna de nosso corpo” (BURNIER, 2001, p.53). Para alcançar este nível, os atores/atrizes teriam que trabalhar arduamente sobre sua cena, o que também foi feito a partir de sugestões dos colegas. Para que o treino fosse o meio de alcançar esta forma orgânica de falar, entre as sugestões estavam:

- o trabalho físico buscando a ativação do diafragma, pressionando-o com as mãos, com inspiração e expiração do ar mais intensificada;
- caminhando pela sala tocando os colegas, para despertar em si a consciência de utilizar seus instrumentos corporais em benefício da fala;
- o trabalho físico através da dança e da música que, em conjunto, possibilitava impulsos diferenciados através do andamento e do ritmo.

De acordo com A, o orientador propôs que trabalhassem os movimentos para que estes se transformassem em ações, utilizando como estímulo música operística.

Ele ressalta:

A - Trabalhamos muitas vezes no tempo da execução da cena, na colocação da voz, na alteração do tom e em nuances de sentimentos e sensações possíveis (ódio, indiferença, medo, pavor, solidão, desejo, etc.) sempre buscando o domínio da técnica que vamos desenvolvendo, alcançando uma estética que se vê através das imagens e da relação na emissão e na escuta da voz (isso na cena). Talvez os elementos envolvidos com os sentimentos e sensações é que tornam os personagens "humanizados" para a cena.

Como pode ser visto o que é aqui descrito são as impressões e o entendimento do ator. A pesquisadora acredita que um melhor entendimento de como se processa a construção da cena para os envolvidos também pode levar a compreender como se constrói a sua autonomia durante esta elaboração. Enquanto processo reflexivo, a compreensão de suas ações é o primeiro passo para sua capacidade de mudança. De acordo com Feldenkrais,

Para mudar nosso modo de ação, devemos mudar a imagem própria que está dentro de nós. Naturalmente, o que está aqui envolvido é a mudança na dinâmica de nossas reações e não a mera substituição de uma ação por outra (1977, p.27).

Logo, quando o ator é capaz de entender como se processam as mudanças

em seu trabalho, compreende como realizá-las de acordo com seus objetivos. Esta compreensão, uma vez feita pelo ator, pode lhe fornecer subsídios sobre como sua autonomia é edificada.

Durante as observações feitas, foram presenciadas algumas das etapas da criação desta cena. Diversos foram os momentos em que A e B se colocaram à disposição de seu orientador, e serviram de objeto de estudo para os demais colegas. Muitos também foram os momentos em que eles trabalharam apenas um com o outro, e ainda vários foram os momentos em que todos executavam a mesma cena estruturada por eles, repetida na estrutura, porém impregnada por características de quem a executava, tal como descrito a seguir:

No primeiro momento, A e B realizam a cena e os demais observam. Depois de iniciado o encontro, quando os atores/atrizes já haviam passado pelo treino físico e criativo, e adentrando no treino da cena, A e B são chamados a realizar sua criação para os demais observarem. Eles realizam a cena uma primeira vez, e, a seguir, repetem. Os outros são convidados a fazer comentários, dando sua opinião. Através das falas, pôde ser percebida a crescente evolução da cena durante o processo, apesar de esta ter sido presenciada pela primeira vez. Para que a cena pudesse melhorar, foi sugerida a utilização da voz com mais potência e maior organicidade, tendo sido sugerido que as mãos da atriz não estavam de acordo com resto do trabalho feito por seu corpo, e que havia imprecisão em algumas das ações dos dois realizadores. Todos os colegas deram sua opinião. Contudo, os comentários eram apontamentos do que precisava ser melhorado, e não caminhos para a mudança. Com isto, o coordenador se deteve a questionar o grupo com perguntas como: “O que pode ser melhorado?” e “Como pode ser melhorado?”. Depois que o grupo respondeu novamente sobre o quê e não como, ele solicitou que A e B tornassem a repetir, sem esperar que se justificassem quanto à atuação. Quando terminaram, o coordenador lhes deu indicações precisas. Disse para o ator repetir, e interveio nos momentos em que a ação estava imprecisa. Deu-lhe exemplos de como estava falando, e ressaltou que, daquela forma, B não comunicava a intenção desejada. Pediu à atriz que se concentrasse em suas mãos. Naquele primeiro momento, pôde ser avaliado que as indicações do coordenador guiaram A e B para a descoberta de elementos de seu próprio trabalho, para eles poderem melhorar sua atuação. Nisto, também os colegas auxiliaram na reflexão, percebendo o que poderia ser melhorado. No entanto, ainda não tinham consciência

de como melhorar.

A partir desta descrição, pode ser compreendido como se dá parte do funcionamento do processo de preparação do ator no SESC/C.P.T.A. Neste processo, há o envolvimento de todos os participantes nos trabalhos individuais, pois, analisando os trabalhos uns dos outros, e acompanhando a sua evolução, os atores/atrizes exercitam a observação e a reflexão analítica. Ao verem o outro, vêem também a si mesmos, e aquilo que é apontado no trabalho do colega também pode ser empregado para o seu. Assim como ver o outro, este também o verá, e é preciso preparar-se para isto. Na medida em que participam e realizam a análise das cenas dos outros, já têm como antecipar soluções, correções, alterações em suas próprias criações. E quanto a isto, aqui é defendida a posição de que este processo os faz aprender a ter responsabilidade sobre seu próprio trabalho, e também os ajuda a construir a sua autonomia.

Na observação do segundo momento, A e B trabalhavam na cena separados do grupo. Ao chegar ao hall que antecede a sala de trabalho do SESC/C.P.T.A., a pesquisadora encontrou A e B, agora utilizando uma mesa real, sendo observados por Alexandre. Este falou de algumas limitações sobre as circunstâncias da cena. Os fez lembrar de que estavam em uma mesa, e que precisavam lidar com este objeto de cena, pois utilizavam um móvel real. Este objeto foi agregado ao trabalho para que A e B pudessem ter a dimensão de como seu corpo se localiza em relação à mesa, qual a distância e quais as limitações impostas por este jogo com o móvel. O coordenador ainda ressaltou que deveriam ter consciência da intenção de suas falas, do tom empregado, do volume e do ritmo. Fez apontamentos em relação ao corpo dos atores, como, por exemplo, a mão e o braço de A, que pareciam inertes, enquanto o resto do corpo trabalhava. Traço semelhante aparecia nas mãos de B. Depois, Alexandre questionou os atores sobre a percepção destes quanto à cena, fazendo-os pensar no que estava bem e no que ainda deveriam se aprimorar, e principalmente, em que B deixava que sua energia se esvaísse. Os dois disseram ter consciência do que ocorria, mas alegaram não encontrar o caminho para chegarem a um resultado mais satisfatório. O coordenador pediu-lhes que, então, o encontrassem por si sós. Conferiu-lhes a responsabilidade de descobrir como chegar aos resultados desejados. Colocou uma música com o volume muito alto e se retirou. Para serem ouvidos A e B precisaram sobressair-se a música. Alexandre não deu nenhuma orientação quanto a se fazerem ouvir, ou a falarem em um volume

superior ao da música, mas isto ficou implícito. Entrou na sala para trabalhar com os demais. A e B continuaram sendo observados pela pesquisadora. Eles repetiram diversas vezes a cena buscando os elementos propostos. No início, estavam “travados” e, aos poucos, começam a “se soltar”. Logo B começou a progredir, sua voz ganhou volume e ela jogou com tons e nuances. O ator A continuou formal, fazendo a execução pela execução, ou seja, realizava sua criação repetindo o que tinha de material, mas em um nível mais superficial quanto à motivação. Não havia diálogo entre o fazer e o refazer a cena, não falavam desnecessariamente, apenas trocavam olhares e algumas palavras para a proposição de uma nova tentativa. Porém esta forma de comunicação lhes permitia não perder o estado instaurado e, segundo a avaliação da pesquisadora, culminou na evolução da elaboração, que ganhou dinâmica e ritmo, e suas vozes foram gradualmente empregadas com maior organicidade e segurança. Algumas das ações, antes imprecisas, tornaram-se precisas. Segundo Freire,

Minha segurança se alicerça no saber confirmado pela própria experiência de que, se minha inconclusão, de que sou consciente, atesta, de um lado, minha ignorância, me abre, de outro, o caminho para conhecer (2008, p.135).

Ao ganhar maior segurança no que realizavam, A e B se sentiram seguros para investir ainda mais na sua realização. Eles haviam progredido a olhos vistos, e poderiam ir ainda além, mas havia ali um crescimento que se deu pela consciência, que cada um deles foi impulsionado a buscar, para que pudessem alcançar os resultados almejados. Na medida em que a cada repetição havia um novo estímulo, direcionando a atenção dos atores cada vez mais profundamente para si mesmo e para seu colega, instaurou-se uma consciência ampliada de si e do outro, tal como citado na página 18. O processo criativo foi usado como ferramenta para que a cena em que os atores vinham trabalhando adquirisse a forma desejada e fosse desempenhada com a intenção desejada. Este momento diz respeito ao treino da cena, que também é um processo criativo. Contudo, A reconhece ter dificuldades para dominar a “escuta” do corpo do outro no movimento e na ação. No entanto, ele já possui a consciência de que precisa trabalhar este ponto. Esta evolução mostra que, conforme os atores/atrizes adquirem consciência de si dentro do processo de criação e ensaio de cena, potencializam sua capacidade de interferir no mesmo. E, portanto, também potencializam a sua autonomia.

No terceiro momento, A e B realizam a cena e o grupo os acompanha. Dentro da prática de trabalho do SESC/C.P.T.A., como explicitado na página 25, é comum que os atores/atrizes reproduzam a criação de outros, não pelo simples repetir, mas sim para apreender elementos presentes no trabalho do colega e para poder assimilá-los e os transformar em conhecimento, para enriquecer seu fazer. E, como foi dito antes, trata-se de desenvolver a compreensão através de um processo que começa no exterior para depois ser interior, e que se dá quando o conteúdo passa a ser a própria obra, ou seja, quando adquire o sentido construído pelo ator que a imita, e não apenas a sua forma. Isto ocorre em diversos momentos, desde o treinamento até as cenas. A criação de A e B passa por este momento de ser parte da construção do aprendizado dos demais. Aqui os criadores, A e B, passam a liderar os colegas, que os seguem realizando as partituras dos líderes, podendo optar por seguir A ou B.

Foi possível observar esta cena sendo executada na sala onde comumente ocorrem os encontros, durante uma aula aberta, e depois novamente em um encontro fechado. Nas três ocasiões, a cena conservou a mesma estrutura, as mesmas falas, porém houve um salto positivo na sua realização após a aula aberta. É como se o retorno dado pelo público tivesse alimentado o trabalho, que ganhou força e dinâmica, sendo esta última o elemento mais ausente na criação. O grupo todo sofreu uma transformação com a mostra, mas cabe aqui falar apenas desta cena, que ganhou maior dinâmica e organicidade com a participação dos demais. Isto demonstra a importância da relação dos atores/atrizes com o público, que deram o retorno como espectadores, mas também como críticos, contribuindo para o grupo em uma conversa após a demonstração. A aula aberta serviu justamente para que as atrizes/atores pudessem perceber como seu trabalho é recebido, refletir sobre isto e repensar seu trabalho.

Enfim, os meios utilizados na construção da autonomia pelos atores do SESC/C.P.T.A. que realizaram a cena descrita, constatados na presente análise são: as indicações do coordenador, os apontamentos e sugestões dos colegas, a repetição como elemento do trabalho em seu processo de criação, e o retorno dado pelo público após a demonstração do trabalho. Acredita-se que estas tenham sido as circunstâncias que propiciaram a tomada de consciência de A e B em relação à atuação empregada na criação. Circunstâncias que favoreceram a reflexão analítica e a reavaliação do trabalho, permitindo aos atores optar por novos caminhos e

perceber que dispunham de elementos cênicos de que não faziam uso, ou utilizavam de modo pouco consciente.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo aqui apresentado pretendeu explorar as maneiras utilizadas pelos atores/atrizes do SESC/C.P.T.A. para a construção da autonomia na prática teatral. Os principais elementos que fundamentam a investigação são a preparação do ator/atriz, o processo criativo e a conscientização de si, chegando assim à autonomia. Elementos como os estímulos recebidos pelo coordenador do grupo e seus apontamentos são tidos como ferramenta desta aquisição. A questão levantada não finda esta investigação, e sim proporciona novos questionamentos acerca do trabalho de pesquisa suscitado pelo teatro.

Os pontos levantados como meios de constituir a autonomia, dentro do SESC/C.P.T.A., são fundamentalmente definidos pela condução do trabalho proposto por seu coordenador, que estimula o treinamento – treino físico, treino criativo e treino da cena – e propicia a formação das lideranças.

4.1. AUTONOMIA E A CONDUÇÃO DO TRABALHO

A forma como o trabalho é conduzido é determinante sobre os resultados cênicos, seja no que diz respeito a um espetáculo, ou no que se refere à atitude dos atores/atrizes durante a prática teatral. A condução da prática comumente tem objetivos a serem alcançados. Portanto, a maneira como esta é realizada será fundamental para atingi-los.

No modo de trabalho estabelecido no SESC/C.P.T.A. a condução é realizada pelo coordenador do grupo, que coloca os participantes na posição de responsáveis por seus resultados. E se coloca como um organizador, ou seja, como o “ diretor (que) trabalha e escuta. Ele ajuda os atores a trabalhar e escutar” (BROOK, 2002, p. 102). Neste processo, o coordenador costuma questionar as atrizes/atores, não lhes entregando respostas prontas sobre como devam executar suas ações, o que aprimorar em si e outros pontos de sua preparação e treinamento. Como fala a atriz G:

[...] Eu me sinto livre, mas essa liberdade me dá medo, porque eu não tenho mais o professor que diz como vai ser o exercício. E isso é muito mais difícil... Porque quando a gente tem um professor... Aí! A gente não se preocupa, a gente se preocupa, mas não com a nossa criação, é com o todo, e aqui... é, é o de cada um, mas que forma o todo. E o Alexandre não vai me dizer, “... vai por lá, vai por aqui...”, é que nem antes, quando a Adri perguntou: “Ai, não sei!”. E ele diz: “Opta! Como é que tu vai fazer?” Sou eu que decido. Não é alguém que vai decidir por mim, e isso é muito difícil porque tu tens que

assumir um trabalho, então se tu não tens, tu vais ter que ter.... eu que sou, eu era acostumada com isso. Aí... vou pro professor, o que o mestre diz é isso! E 'tá muito bom. E o Alexandre não, ele te questiona todo o momento, todo momento. Então, essa liberdade eu acho que me dá muito mais responsabilidade, me faz ter que me colocar, se não o trabalho não anda, não anda, não anda...e é muito mais difícil.

Como pode ser visto, os integrantes são chamados à reflexão de sua prática, e suas criações são construídas com total independência, ou com uma “liberdade que dá medo”, sobre suas necessidades de expressão, sua voz, ou seja, o que querem dizer é revelado por meio de sua elaboração cênica. Neste caso, “(a) tendência de embelezar é substituída por outro critério: a necessidade de encontrar o verdadeiro eco interior.” (BROOK, 2002, p. 35)

Cabe salientar que o trabalho produzido durante os encontros semanais teve, durante o ano de 2008, três apresentações para o público, e, após elas, uma conversa para obter um retorno. Esta, segundo a percepção da pesquisadora, foi mais uma das maneiras encontradas para possibilitar que os integrantes se confrontassem com eles mesmos, com as suas limitações e necessidades. E, desta forma, eles podem estar em permanente construção e desconstrução, bem como se avaliarem com critérios externos a si, mas sobre o resultado concreto do que elaboraram. Os atores/atrizes falaram sobre seu processo de criação e a platéia fez indagações e críticas. Isto possibilitou troca e crescimento, à medida que as atrizes/atores foram os responsáveis pela condução deste diálogo. E, em outro momento, entre eles, realizaram a avaliação dos resultados, com a participação do coordenador. Sem cobranças ou diretrizes do que deveria ser feito dali por diante, mas com questionamentos sobre o que os envolvidos haviam percebido e concluído com a experiência.

No grupo investigado, foi percebido que um dos fatores empregados para a construção da autonomia é a maneira como o trabalho é guiado. E esta surte resultado na postura dos integrantes, o que culmina em seus resultados cênicos. A autonomia, aqui, possibilita a autoria sobre o fazer. Aqui se afirma que são dois os elementos ligados – autonomia e autoria – e que ambos facilmente podem ser confundidos. Compreende-se a autoria como aquilo que diz respeito a quanto de si está presente na criação e o quanto este ator/atriz foi criador de sua elaboração. A autonomia refere-se ao quanto ele guiou a si mesmo e refletiu sobre suas escolhas, ainda que estimulado por um terceiro.

4.2. CONSCIÊNCIA E AQUISIÇÃO DE AUTONOMIA

Durante a análise aqui apresentada, foi importante verificar se o ator/atriz se percebe autônomo em sua prática, pois, sem esta consciência, seria difícil sistematizar sua prática de maneira autônoma. Sendo assim, podemos dizer que “(a) tomada de consciência é uma apropriação no nível da compreensão da ação realizada [...]” (ICLE, 2002, p.175).

Para construir a autonomia, o indivíduo passa por um processo de conscientização, e esta lhe proporciona a apropriação e compreensão, como dito por Icle (2002). No entanto, os fatores que fazem com que a consciência seja despertada são os mais diversos possíveis. Mesmo depois de despertada, exige do ator/atriz um estado de alerta, pois “(o) teatro talvez seja uma das artes mais difíceis, porque requer três conexões que devem coexistir em perfeita harmonia: os vínculos do ator com sua vida interior, com seus colegas e com o público” (BROOK, 2002, p. 26).

No grupo pesquisado, foi possível perceber que a reflexão que os participantes são estimulados a fazer, em relação à sua prática e às suas necessidades artísticas e humanas, são determinantes para a aquisição de autonomia. De acordo com a atriz S:

S - Porque às vezes a gente, a gente aprendeu assim..., algumas técnicas e a gente faz e às vezes aquilo não te acrescenta nada, sabe? Tu faz porque tu viu, tu aprendeu, tu viu os outros fazendo, mas ‘tá! ‘Tá me acrescentando? ‘Tá me deixando no estado em que eu preciso agora, pra essa cena? Esse olhar, assim..., sabe? Realmente ‘tô? Não, não ‘tô! Então, sabe...se não ‘tá te acrescentando, então não faz. Então porque tá fazendo? Fazer por fazer! Então, de repente, vê nesse “procurar o meu mosaico” e o quê que me acrescenta, o quê que é importante pra mim disso, desse leque de possibilidades...

Cabe salientar que o nível de autonomia construído entre os membros do grupo é heterogêneo. Alguns integrantes estão muito aquém de serem autônomos, e nestes fica clara a postura de quem aguarda respostas para suas questões, como se houvesse uma fórmula que logo lhes pudesse ser entregue. Para outros, o discurso demonstra que já há uma clareza do que lhes falta para chegar à autonomia, e a manifestação de um desejo de ser autônomo, mas na prática ainda não acontece. No processo de formação do ator/atriz, este fator realiza a divisão entre etapas do conhecimento. Icle (2002) descreve categorias gerais de “pensamento-ação” e as relaciona com a presença física do ator, sendo elas: superficial, plena e profunda. Pode ser pensado que estas três categorias possam ser empregadas, em parte, no

assunto abordado na reflexão aqui discutida. Tendo em vista a tomada de consciência como ferramenta para construção de autonomia, as categorias descritas por Icle servem para elucidar o processo crescente de aquisição da autonomia. Segundo ele,

(o) ator (atriz) que trabalha, ainda, num plano superficial não consegue transformar o pensamento em energia corporal e vice-versa. Ele não elabora sua presença de forma a interagir consigo mesmo na sua ação (2002, p. 149).

No que diz respeito à consciência, o plano superficial pode ser compreendido como um nível pequeno de conscientização de si. Já quanto ao pensamento-ação pleno, Icle diz que “[...] este estado é fruto de construções passadas, reconstruídas e reorganizadas no aqui e agora [...]” (Ibidem, p.152). Para que o pensamento-ação pleno seja realizado de forma integral, é preciso que o ator/atriz se mantenha em questionamento constante. Este seria um nível de consciência mais aguçado, porém sempre carente de estímulo contínuo. E por último, Icle descreve o pensamento-ação profundo como a possibilidade de “[...] construir um trabalho que atinja e ao mesmo tempo, seja uma extensão da própria existência do ator (atriz) [...]” (Ibidem, p.152-153). Aqui se revela o nível de consciência mais elevado, quando o ator/atriz consegue ter os seus sentidos tão despertados para encenação quanto os teria em sua vida cotidiana, ou mais ainda. É um estado de alerta controlado pela atriz/ator. Tão logo este se aproprie de suas ações num nível de consciência mais elevado, o ator/atriz poderá determinar a sua construção artística, bem como os demais fatores que influenciam nas conexões entre seu universo interior e o exterior.

4.3. O PROCESSO CRIATIVO E A REALIZAÇÃO DE ESCOLHAS

Não existe uma teoria única e método que defina o que é ou como se dá o processo criativo. Para alguns grupos, existe um integrante que, estando de fora, organiza as cenas, sem participar das mesmas. Para outros, todos os integrantes estão diretamente envolvidos na cena, criando e fazendo opções, muitas vezes de maneira inconsciente. De alguma maneira, “[...] quando um certo número de indivíduos encontra símbolos comuns para os elementos neste modelo inconsciente, eles formam um grupo” (COURTNEY, 1980, p. 262). No entanto, se estipula não um discurso único que se repita por todos, mas formas diferentes para o mesmo discurso.

No processo de criação em grupo, tudo parte do jogo de relações. Mesmo quando é um indivíduo que cria, no momento em que sua idéia sai do plano mental e passa ao plano da ação, seu pensamento-ação está sujeito às interferências dos demais, que reagem, transformando a ação inicial. Então, um novo traço surge da junção dos desenhos das ações individuais. Portanto, o que era no início, já não o é mais “[...] por isto que o processo muda a todo instante [...]”, e que “[...] não é um processo de confusão, mas de crescimento” (BROOK, 2002, p. 102). É importante que cada atriz/ator se redescubra, durante o processo de trabalho. A proposta é a de que

(as) relações estejam ativas e em movimento, fixando claramente em que lugar desta atividade está a consciência do homem-indivíduo que conhece, deseja, admira, cria, enquanto já conhece, deseja, admira, cria etc., e se conhece não como isolado, mas rico de possibilidades que lhe são oferecidas pelos outros (...). (RAGAZZINI, 2005, p.74)

Por meio de jogos e improvisações, os atores investigam o universo teatral. A elaboração de sequências de movimentos, o exercício de repeti-las de diferentes maneiras, e a criação de cenas, entre outras atividades, refere-se ao processo criativo, e é sobretudo, a forma como ele se estrutura que poderá contribuir para a construção da autonomia. Salienta-se aqui o modo pelo qual esta se estrutura, pois, às vezes, trata-se de um processo organizado e determinado por um coordenador/coordenadora. No grupo observado, este processo se dá de modo que os atores/atrizes tenham que buscar, em sua subjetividade, subsídios de criação, e também tenham liberdade para sua elaboração.

O processo criativo aqui descrito aborda o momento de criação, ou seja, quando o ator/atriz se debruça sobre o seu fazer. Este é um momento de escolhas, e a forma segundo a qual estas escolhas se processam é que constituem a sua autonomia. Segundo Paulo Freire, “[...] a autonomia vai se constituindo na experiência de várias, inúmeras decisões, que vão sendo tomadas [...]” (p.120, 1996). Portanto, uma das ferramentas utilizadas pelos atores/atrizes do SESC/C.P.T.A., e talvez mesmo a mais consistente, é a do enfrentamento de suas escolhas, ou seja, a da sua responsabilidade diante de suas opções quanto ao quê fazer, como fazer, onde e quando fazer. Assim, ao término do período de estudos, do período de observação, análise, e finalmente, das reflexões efetuadas e registradas nesta monografia, a pesquisadora considera oportuno concluir que, a decisão de exercitar o ato de optar e de tomar a atitude de assumir suas opções, ou seja, a de

também tornar-se autor, de forma consciente e consistente, é, para a atriz/ator, etapa primordial para aquisição de sua autonomia no fazer teatral.

5. REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio. Além das ilhas flutuantes. Campinas, SP. Editora da Unicamp, 1991.

_____. A arte secreta do ator. Campinas, SP. Hucitec, 1995.

BROOK, Peter. A porta aberta. Rio de Janeiro, RJ. Civilização brasileira, 2002.

BURNIER, Luís Otávio. A arte de ator: Da técnica à representação. Campinas, SP. Editora da Unicamp, 2001.

COURTNEY, Richard. Jogo, teatro & pensamento. São Paulo, SP. Editora Perspectiva S.A., 1980.

FELDENKRAIS, Moshe. Consciência pelo movimento. São Paulo, SP. Summus editorial, 1977.

FERRACINI, Renato. A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator. Campinas, SP. Editora Unicamp, 2003.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa. São Paulo, SP. Paz e Terra, 2008.

HIRSON, Raquel Scotti. Tal qual apanhei do pé: Uma atriz do LUME em pesquisa. São Paulo, SP. Hucitec, 2006.

ICLE, Gilberto. Teatro e construção do conhecimento. Porto Alegre, RS. Mercado aberto, 2002.

LABAN, Rudolf. Domínio do movimento. São Paulo, SP. Summus editorial, 1978.

OIDA, Yoshi. O ator invisível. São Paulo, SP. Beca produções culturais Ltda., 2001.

RAGAZZINI, Dario. Teoria da personalidade na sociedade de massa. Campinas, SP. Editora Autores Associados, 2005.

SPOLIN, Viola. Improvisação para o teatro. São Paulo, SP. Editora Perspectiva, 1992.