



O Treinamento Pré-expressivo como Estrutura de Ação no Teatro

Joevan Silva de Oliveira Júnior¹

Resumo

O presente artigo reflete acerca do uso do que chamarei de “Estrutura de Ação” como uma possibilidade de treinamento pré-expressivo, suas implicações no desenvolvimento de um treinamento pessoal e na construção de partituras físicas e vocais, a partir da minha vivência como ator no processo de criação de uma performance a ser apresentada como pré-requisito para obtenção do título de especialista no curso de Especialização em Representação Teatral da Universidade Federal da Paraíba.

Palavras-chave

treinamento, pré-expressividade, estrutura de ação, teatro.

O trabalho com as Estruturas de Ação possibilita ao ator criar uma rede de estímulos aos quais seu corpo reagirá por meio de suas ações físicas. Objetivando a disponibilização do corpo do ator, a estrutura proporciona, não apenas, a criação de um treinamento pessoal, ao nível pré-expressivo, como também age na construção da subjetividade do atuante e funciona como uma geradora de possibilidades de dramaturgia cênica.

O treinamento físico-vocal dentro do processo de criação cênica torna-se importante à medida que prepara e disponibiliza o corpo do ator para o manuseio dos seus sentidos e de sua energia para a construção de um corpo fictício e crível. Com esse objetivo o treinamento pré-expressivo que estou realizando sob a orientação e direção do prof^o Ms. Elias de Lima Lopes² no sentido de realização de uma performance está alicerçado no que ele chamou de Estrutura de Ação, que trabalha os princípios de pré-expressividade dentro de um fluxo contínuo e ininterrupto.

Trabalhando num nível mais pragmático, sem a preocupação com o significado, mas sim com a vida das ações, com a energia e a presença, a estrutura se inicia com uma caminhada a partir de um impulso que vai, gradativamente, aumentando de ritmo, sempre procurando uma fluidez, uma espécie de corrida até a vôo. O princípio básico dessa caminhada é trabalhar a partir de dois vetores, um vertical puxando pelo topo da cabeça e pelo cocix, criando uma oposição básica para o ator, que precisa de chão e ao mesmo tempo procura o céu, o que lhe proporciona um maior controle sobre o seu peso, indispensável, uma vez que tanto a caminhada quanto a corrida devem ser silenciosos. E

¹ Estudante da Especialização em Representação Teatral da UFPB

² Professor integrante do corpo docente da Especialização em Representação Teatral e do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba.



um outro horizontal, na altura do peito, projetando-o para frente, em posição de entrega e abertura, caracterizando a necessidade de criar relações constantes entre os participantes.

Intercalam-se a essa corrida momentos de saltos, rolamentos, acrobacias, exercícios de isolamento de partes do corpo (pés, mãos, ombros, coluna, bacia, joelhos e máscara), seqüências de movimentos plásticos, e encerra com um alongamento a partir do uso de asanas. Concomitante ao trabalho físico é feito o treinamento vocal utilizando o som de hum, de vogais, consoantes, gromelot, som de bichos, mantras e, mais adiante, canções e textos.

Se num primeiro momento essa estrutura tem uma ordem muito bem definida, como foi descrita acima, à medida que o treinamento vai se intensificando cada ator absorve a seqüência inicial e a reestrutura de acordo com seus impulsos e suas necessidades, de maneira a trabalhar resistências e obstáculos que obstruam sua criatividade propiciando um corpo vivo, potencializado. O mesmo acontece com o trabalho vocal que passa a ser usado em qualquer momento da seqüência de ações de acordo com a necessidade de cada um, sem forçar, mas sim, deixando sair com a respiração, procurando explorar qualidades e possibilidades sonoras. A partir desse momento, a estrutura funciona como base para um treinamento pessoal do ator, uma vez que, de posse da mesma, ele vai adaptando, modificando e a reorganizando de acordo com suas necessidades pessoais, o que é muito importante, uma vez que cada ator tem necessidades, dificuldades, enfim, corpos diferentes.

A princípio os exercícios são repetidos como uma língua estrangeira que se deseja aprender, de um modo mecânico; mais tarde eles serão absorvidos e começarão a ter seu próprio desenvolvimento. Então o ator pode escolher. É possível fazer um treinamento longo mesmo com um número pequeno de exercícios. (BARBA & SAVARESE, 1995, p. 245)

Assim como aprendemos a falar, organizando sílabas, formando palavras, criando frases, o ator trabalha os princípios de oposições, dilatações, desequilíbrios, equivalências, qualidades de energia, em seqüências unidas de maneira orgânica e fluida de movimentos em diferentes ritmos e direções, contraindo e expandindo, o que possibilita que uma mesma seqüência assuma diferentes possibilidades de significação.

Nessa etapa do trabalho com a estrutura, quando o ator já tomou para si a execução dos exercícios e os realiza segundo suas necessidades, os mesmos, necessariamente, têm de



ser alicerçados pela imaginação, leia-se imagens ou sensações, do executante. Justificados por meio de motivações pessoais, a estrutura passa a funcionar como a base sobre a qual o ator construirá sua subjetividade, elemento essencial para a construção de sua presença independente e criadora dentro do conjunto da encenação, preenchendo com sua personalidade o conjunto de partituras do espetáculo.

Esse estofa torna-se necessário à medida que não se trata de um trabalho puramente atlético, não se está simplesmente procurando o virtuosismo. Nesse treinamento pessoal, mais importante que o movimento que é feito é o controle sobre os elementos que o compõe e que caracterizam a autonomia e independência adquirida pelo ator. É esse domínio sobre os princípios técnicos que constituem a presença cênica do ator, aliado ao conjunto de associações construídas durante o treinamento que irão constituir os elementos necessários a cena.

Dentro da estrutura de ação estará presente não apenas o trabalho físico, como também o vocal, onde as qualidades sonoras são trabalhadas com a finalidade de atingir determinados parâmetros ou efeitos, posto que

é a voz que não se resume a palavras, mas a toda e qualquer qualidade sonora criada e / ou recriada no ambiente escolhido, que busca cheiros, luminosidade e energias, ou seja, se faz música. (MONTENEGRO, 2001, p.17)

Dentro da estrutura é possível trabalhar a utilização não cotidiana das qualidades do som que, separadas ou combinadas, tendem a colorir a fala ou qualquer sonoridade produzida pelo ator, dando à voz a sua plenitude física, uma vez que “a voz é portadora da sensorialidade da palavra, eis seu poder.” (FORTUNA, 2000, p. 123)

Se num primeiro momento é experienciada a emissão de sons simples com a finalidade de experimentar possibilidades de emissão sonora por meio de vogais, consoantes e mantras, num segundo momento são trabalhadas formas mais complexas de emissão sonora, com o uso de gromelots, frases e textos e canções.

Nesse processo, o ator deve permitir que as ações e reações sejam espontâneas, não devendo se preocupar com seu instrumento vocal, com as palavras, mas sim, agir e reagir com o corpo inteiro, porque a ação vocal se constitui não apenas de recursos vocais, mas também de forças físicas.

O que está sendo dito ou emitido fica em segundo plano, o foco volta-se para o “como” são ditos ou emitidos os sons, a prioridade é experienciar as possibilidades de ritmos, timbres, volumes, deixando-se levar pelas possibilidades de duração e diferentes alturas.



Permitindo-se experienciar as dinâmicas com que o som é emitido o ator cria condições para, posteriormente, colorir sua fala construindo uma musicalidade para a cena, as palavras, o texto e seu corpo.

O trabalho com a estrutura força o ator a desconstruir o seu comportamento pré-estabelecido, uma vez que intensifica o trabalho com os princípios de extracotidianidade quebrando com nossas respostas automáticas.

Para que a resposta do corpo seja inteira, sem preconceitos, é fundamental que a máscara usual do cotidiano seja rompida, para que o corpo transpareça, consciente dessa transparência. (AZEVEDO, 2002, p.136)

Tirando-se esse referencial da cotidianidade, o ator entra num processo caótico, de desordem, numa zona de turbulência. Isso acontece porque toda ação é uma escolha, uma aposta e, portanto, aleatória e incerta. Escapa à intenção quando posta em interação com o meio e o teatro trabalha o tempo todo com esse conflito entre ordem e desordem.

Ordem é tudo o que é repetição, constância, invariância, tudo o que pode ser colocado sob a égide de uma relação altamente provável, enquadrado sob a dependência de uma lei... desordem é tudo o que é irregularidade, desvio em relação a uma estrutura dada, aleatória, imprevisibilidade. (MORIN, 2001, p. 129)

Trabalhando a partir do caos enquanto zona de possibilidades infinitas, de intensidade, de ebulição e fluxo, ao ator cabe se reestruturar, experimentar, ou seja, vivenciar essas incertezas, essas possibilidades. Sua função é enquadrar a desordem, separar, escolher uma determinada quantidade de possibilidades presentes no seu espaço de virtualidade, se realimentando de significados possíveis para a construção das ações cênicas.

Em meio a infinitas possibilidades, o ator pode gerar potência nele e no outro, pode afetar “alegremente” a sociedade e é nessa constatação que reside seu caráter de agente do ato.

É a oportunidade que ele tem de se saber, se conhecer; experimentar a técnica, para, depois de apurações sucessivas, poeticamente, gerar seu personagem. Revelo, portanto, no espaço de possibilidades, o tempo genuíno do processo de criação do ator. (FORTUNA, 2000, p. 111)



Ao trabalhar com essas possibilidades, o ator tem a chance de criar, de ser dono de uma “*Poiesis* cena gerativa, primária, abstrata – com estatuto próprio enquanto realidade, sem contraponto” (COHEN 1997, p.9).

Nesse sentido, a estrutura torna-se um espaço de possibilidades, de desespero e grande satisfação, de decisões e escolhas no processo de treino e criação de experimentos que devem ser orgânicos e que possibilitem a ampliação do repertório pessoal do ator, gerando matrizes, “entendida como o material inicial, principal e primordial; é como a fonte orgânica de material do ator, à qual ele poderá recorrer, sempre que desejar para a construção de qualquer trabalho cênico.” (FERRACINI, 2003, p. 116)

Portanto, a matriz gerativa que surge desse processo poderá ser utilizada no momento de criação das cenas, numa etapa posterior, já no campo da expressão, adquirindo significados diversos e construindo uma dramaturgia. Mesmo nesse momento, onde já se estabelece o laboratório cênico dramatúrgico, o trabalho com a estrutura pode continuar a ser utilizado, uma vez que as seqüências de partituras podem ser trabalhadas junto com a respectiva partitura vocal dentro do fluxo construído.

Referências bibliográficas

AZEVEDO, Sonia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator** – dicionário de antropologia teatral. São Paulo: HUCITEC, 1995.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea** – Criação, encenação e recepção. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: UNICAMP, 2003.

_____. **Corpos em fuga, corpos em arte**. São Paulo: HUCITEC, 2006.

FORTUNA, Marlene. **A performance da oralidade teatral**. São Paulo: Annablume, 2000.

GROTOWSKI, Jerzy. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LOPES, Elias de Lima. **Dramaturgia do ator: pré-expressividade, energia e subpartitura na criação de partituras cênicas do espetáculo As Velhas**. Dissertação do Mestrado em Artes Cênicas, Convênio UFBA/UFPB, 2001.

MONTENEGRO, Maria Eleonora. **A alma das palavras: a voz enquanto imagem das palavras: uma proposta de em cena-ação**. Dissertação do Mestrado em Artes Cênicas, Convênio UFBA/UFPB, 2001.



MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.