

A busca pela organicidade psicofísica enquanto atriz no processo da montagem cênica *Sobre a Adorável Sensação de Sermos Inúteis*

Isabela Maria Catão da Silva¹

Vanessa Benites Bordin²

RESUMO:

Este artigo busca refletir sobre minha prática enquanto atriz dentro da montagem cênica *Sobre a adorável sensação de sermos inúteis*, onde desenvolvi minha criação a partir da pesquisa com o método das ações físicas de Constantin Stanislavski. Para tanto, relaciono aqui alguns elementos que compõe o sistema Stanislavski, pensando na criação das ações físicas, são eles: concentração, imaginação, “se” mágico, fé e sentido da verdade e tempo-ritmo, que se complementam entre si na realização da prática com o método das ações físicas.

PALAVRAS-CHAVE: Constantin Stanislavski, ações físicas, processo de criação

ABSTRACT:

This article quest to think over my practice as actress in the stage production 'Sobre a adorável sensação de sermos inúteis' where I built my creation as of the survey with the method of physical actions by Constantine Stanislavski. For this purpose, I link, here, some features which build the Stanislavski system, thinking in the creation of physical actions. They are: concentration, imagination, 'magic if', faith and the truth meaning and time-rhythm, those what fill each other in the real practice with the method of physical actions.

KEYWORDS: Constantin Stanislavski, physical actions, creation process.

¹ (Autora) - Formanda do Curso de Teatro modalidade Bacharelado da Escola Superior de Artes e Turismo da UEA.

² (Orientadora) - Professora assistente do Curso de Teatro da Escola Superior de Artes e Turismo da UEA.

Durante minha formação artística, percebi a importância da consciência corporal no processo de criação cênica. Era evidente, portanto, a necessidade de perceber o próprio corpo e de traduzir fisicamente a emoção surgida no momento da criação. A tradução dessas emoções me pareceu uma tarefa difícil, pois, exigia um nível de concentração e autoconsciência que eu só obtive com as experiências, observações próprias e com a ajuda de pessoas com quem já trabalhei. No entanto, é importante frisar que embora as descobertas tenham ajudado a melhorar meu trabalho, eu continuo em um constante processo de busca e evolução.

Nesse caminho, tenho procurado em meu processo criativo enquanto atriz a criação de partituras físicas, que com ações 'desenhadas' pode trazer imagens para a construção de uma montagem que vai além do texto, ressignificando-o e então despertando emoções tanto em mim atriz, quanto no público. Nessa perspectiva, baseio-me nos proposições do artista-pedagogo Constantin Stanislavski (1863-1938), que começa a desenvolver em seus últimos anos de trabalho o método das ações físicas, que pode ser um caminho para o ator alcançar um estado de percepção no momento presente, ao se colocar na situação de "aqui e agora" com outro ator, com um objeto, ou qualquer elemento cênico, para então trazer sensações, emoções e imagens relacionadas ao universo da peça por meio das circunstâncias dadas - que são os conflitos e situações da obra - para assim, transformá-las em acontecimento artístico.

A partir dessas relações, o ator começa a criar em um ambiente improvisacional aberto à experimentação, para que possa então efetivar concretamente suas intenções por meio de ações físicas, que no caso de Stanislavski se tratam de ações psicofísicas.

(...) Stanislavski dizia que quando falamos de ação física, nos enganamos o ator. É a ação psicofísica que nos denominamos simplesmente física, para evitar inúteis complicações filosóficas, porque as ações físicas são extremamente simples e facilmente compreensíveis. A precisão da ação, a concretude de sua execução em um dado espetáculo, constitui-se no fundamento de nossa arte. Quando o ator conhece exatamente a ação e a sua lógica, está é para ele a partitura a ser seguida; o modo como segue a ação hoje, aqui, diante deste público, e criação. (KEDROV IN TORPORKOV IN DAL FORNO, 2002, p. 40).

Portanto, não podemos confundir gestos, movimentos e atividades com ações físicas, visto que para se tornar uma ação física é necessário que essa seja preenchida de intenção e busque justificativas internas para sua motivação.

(...) as atividades não são ações física. As atividades no sentido de limpar o chão, lavar os pratos, fumar cachimbo, não são as ações físicas, são atividades. (...) mas a atividade pode se transformar em ação física. Por exemplo, se vocês me colocarem uma pergunta muito embaraçosa, que é quase sempre a regra, eu tempo que ganhar tempo. Começo a preparar meu cachimbo de maneira mais sólida. Neste momento vira ação física. (...) Outra confusão relativa às ações físicas, a de que as ações físicas são gestos. Os atores normalmente fazem muitos gestos pensando que esse é o mistério. (GROTOWSKI, Jerzy. <http://www.grupotempo.com.br/tex_grot.html>. Acesso em :10 de julho de 2017).

Deste modo, pensar a criação a partir desse estímulo contribui para que tenhamos consciência do que fazemos em cena. Isso é interessante na medida em que permite que a repetição se torne sempre orgânica e não mecânica, pois os estímulos motivadores para chegar a esse estado criador começam a ser conhecidos por nós durante a prática constante. Sobre isso, Stanislavski tratando do treinamento da psicotécnica comenta em uma citação de Dal Forno:

A ação, segundo o método das ações físicas não é fazer um gesto, uma atividade, um movimento. A ação é um processo psicofísico de luta contra a circunstâncias dadas para alcançar um determinado objetivo, que se dá no tempo e no espaço de uma forma teatral qualquer. (DAL FORNO, 2002, p.40)

Por isso, nasceu em mim a motivação para estudar as ações físicas e colocá-las em prática no meu treinamento de atriz. Para isso, é necessária a técnica, pois apesar de conseguir acessar lugares que a direção estimulava no processo, era um desafio sustentar essa criação, já que eu partia muito do intuitivo.

Quando um ator acerta intuitivamente na percepção do que está sendo feito e dito em cena, o tempo-ritmo correto estará criado espontaneamente. Ele distribuirá as quotas de palavras acentuadas e não acentuadas e os pontos de coincidência. Se isto não ocorrer, a gente não tem outro recurso senão o de determinar o tempo-ritmo por meios técnicos, adotando o modo comum de agir, de fora para dentro. (STANISLAVSKI, 2004, p. 269)

Conforme a citação acima, é possível perceber que o elemento do tempo-ritmo é fundamental durante a experimentação com as ações físicas. Assim, ter consciência do tempo e do ritmo interno e externo das ações, bem como o tempo-ritmo da contracenação, me ajudam a memorizar o que crio durante os ensaios. Logo, dentro dessa metodologia existe um conjunto de técnicas – a partir do estudo dos elementos do sistema - que me auxiliam a manter o que já foi criado, e evoluir a partir dessa criação. A prática com exercícios de escuta e de observação, por exemplo, contribuíram para o meu amadurecimento enquanto atriz, junto a constante busca e descoberta das forças motivadoras que carrego dentro de mim. Essas pequenas descobertas em meus atos criativos colaboraram para a busca de organicidade na cena e para as nuances de energia das quais o espetáculo ‘Sobre a adorável sensação de sermos inúteis’ (o qual irei abordar com mais detalhes adiante) necessitava. Os estímulos por meio de exercícios e as provocações feitas pelo encenador permitiam que eu enquanto atriz traduzisse a partir da minhas próprias referências uma ‘sensação da emoção’ que era orgânica. Assim:

Quando as ações são realizadas com organicidade, tudo flui e torna-se vivo. A imagem que me vem é como se interno e externo falassem uma mesma língua em harmonia. Uma ação é orgânica quando sua reposta está vibrando junto com ela, corpo e alma. Do contrário ela torna-se mecânica, muitas vezes até bela plasticamente, mas vazia. Chega aos olhos mas não ao coração. (FERRACINI in COLLA, 1997, p.112).

Dentro da sala de ensaio o encenador propunha o exercício e rapidamente o corpo obedecia aos comandos, já que “o exercício tem a função pedagógica de ensinar o ator a pensar com o corpo inteiro; a compreender a ação real”. (Dal Forno,2002, p. 71). Existe um momento em que nós nos questionamos sobre nossos reais desejos e vontades. Segundo Anne Borgat (2011) “ao ensaiar o ator procura formas de repetição e nela encontrar uma espontaneidade” ou seja, dentro da sala de ensaio é o lugar de experimentação, onde o ator testa seus limites. Por isso, é preciso experimentar, e, além disso, é necessário repetir as experimentações, muitas vezes transformando-as a partir da percepção do jogo de cena, para só então conseguir chegar ao que se almeja.

A atuação deve ser orgânica, inteiramente de acordo com as leis naturais; não somente durante o período de criação do papel, mas

também sempre que ele for apresentado, pois “em nossa arte é preciso viver cada instante que o representamos e em todas as vezes”. O corpo não será capaz de dar vida ao papel se não estiver mobilizado pela experimentação da alma do personagem motivo início da motivação exterior. (MACHADO, 2009, p.8).

As questões pelas quais perpassam as experimentações e as repetições propostas pela prática com o método das ações físicas me fazem descobrir no próprio corpo outras capacidades de expressar e/ou falar determinada ideia do autor e/ou diretor e colocar nelas intenções, velocidades, lógica, ritmo, construindo imagens, e a partir desses descobrimentos ampliar a visão de tempo e espaço. Trato a seguir do início do processo de criação do espetáculo ‘Sobre a adorável sensação de sermos inúteis’ e suas etapas.

O PROCESSO DA MONTAGEM DO ESPETÁCULO ‘SOBRE A ADORÁVEL SENSACÃO DE SERMOS INÚTEIS’ E SUAS ETAPAS

O processo de montagem cênica teve início no ano de 2015, com uma proposta de cena na Mostra de Teatro da UEA, sob o nome ‘Sobre a adorável sensação de sermos abacaxis’. Nessa peça, falávamos das nossas dificuldades em manter uma sede de teatro na cidade, de nos manter enquanto artistas, das dívidas e de como essas dificuldades nos levavam a querer desistir ou a resistir.

O processo foi intenso e interessante porque era algo que instigava o grupo. Todas as cenas foram construídas de acordo com as nossas inquietações, que naturalmente reverberaram em nossa fala, nosso corpo e consequentemente nas cenas. Ao fim das apresentações da Mostra, coletamos todas as impressões das pessoas que haviam assistido. Criamos um e-mail e disponibilizamos na página do Facebook da companhia³ para que as pessoas pudessem se sentir mais à vontade em opinar a respeito de ‘Sobre adorável sensação de sermos abacaxis’ através da escrita. Todas essas coletas foram lidas e contribuíram para um processo novo que estava por vir.

³ A companhia é o Ateliê 23, companhia de Teatro de Manaus da qual faço parte e também responsável pela montagem de ‘Sobre a adorável sensação de sermos inúteis’. Muitos trabalhos da companhia estão vinculados à UEA, porque os integrantes do grupo são alunos da instituição, ou formados nela.

Nós queríamos ter começado o processo do espetáculo de uma maneira diferente do que já havíamos trabalhado dentro da companhia, tirando a verticalidade da direção e deixando-a mais horizontal, possibilitando aos atores uma autonomia maior para criação de cenas. Essas cenas geraram a Mostra Inúteis com breves cenas pensadas por cada componente do grupo, na época essas cenas foram a consequência desse trabalho de autonomia e contribuíram fundamentalmente para posteriormente desenvolvermos o espetáculo.

Depois que terminamos as apresentações da Mostra Inúteis, reunimos e organizamos todos os materiais que havíamos coletado para contribuir com a dramaturgia do espetáculo. Com isso, ocorreu a saída e substituição do elenco e, por esse motivo, eu entrei em cena. Até aquele momento eu estava assumindo o figurino do espetáculo.

O convite para estar em cena no *Sobre a adorável sensação de sermos inúteis* veio junto com essa vontade de colocar em prática todas as minhas reflexões dos trabalhos anteriores. Ao mesmo tempo, me veio uma insegurança porque eu ainda não tinha domínio suficiente do meu corpo e voz e o medo de não corresponder às expectativas era grande. Pensando na perspectiva de ator autônomo íamos para a sala de ensaio esperando que surgisse a tal autonomia. Entretanto, a direção percebeu que esse modo de conduzir o espetáculo não estava fluindo, então nos reunimos novamente e decidimos voltar à configuração inicial, a saber a verticalidade como modo de direção.

De volta à sala de ensaio, levávamos nossas inquietações sobre o tema, fazíamos exercícios físicos e dramáticos, reagindo a esses exercícios de maneira empírica. A imaginação nos dava suporte para que colocássemos em prática todas as nossa leituras sobre as cenas propostas para que pudessemos criar células de cenas. Sobre isso, convém citar Stanislavski.

A imaginação cria coisas que podem existir ou acontecer ao passo que a fantasia inventa coisas que não existe, nunca existiram ou existirão. E, no entanto, quem sabe, talvez um dia elas passam a existir (STANISLAVSKI, 2011, p.88)

À medida que as cenas foram sendo criadas, surgia a necessidade de imergir no processo, sair da zona de conforto, buscar outras possibilidades,

referências externas para que eu tornasse mais potente o que eu criava, buscando a consciência de meu processo, saindo um pouco do empirismo. Com isso, a proposta de montagem cênica para a conclusão do curso de teatro me instigou a buscar uma metodologia para minha criação individual enquanto atriz.

Começamos a pesquisa alguns meses antes sobre o que de fato queríamos abordar no espetáculo. Chegamos à conclusão de que falaríamos sobre o autoabandono, o abandono e as fragilidades do ser humano. Para tanto, tínhamos como embasamento teórico os livros *A sociedade Líquida*, *Amor Líquido* e *Modernidade Líquida* do sociólogo polonês Zygmunt Bauman, e além da pesquisa bibliográfica também tínhamos a pesquisa prática de vivência com pessoas abandonadas e que sofrem em relacionamentos abusivos, visita a asilos e orfanatos.

O asilo emocional era um dos caminhos para definir a ideia do abandono que queríamos abordar na peça, afinal é para o asilo que são mandadas as pessoas consideradas sem 'utilidade'. O segundo tema escolhido foi autoabandono proveniente das relações abusivas nas quais coletamos informações de pessoas próximas e até mesmo de pessoas de dentro do processo que já haviam passado por essa experiência.

Para que pudéssemos dar encaminhamento as atividades, organizamos um cronograma de estudos para levarmos adiante a pesquisa e aprofundarmos os temas escolhidos. Dentro das possibilidades de encenação incluía-se o Teatro Performativo que baseia-se no:

(...) espetáculo centrado nas imagens e na ação e não mais sobre o texto, apelo a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia. (FÉRAL, 2009, p.198)

OS PRIMEIROS EXPERIMENTOS

As primeiras experimentações foram feitas, mas para mim ainda tinha um peso de responsabilidade e insegurança. Eu sempre tinha em mente a dúvida de como eu poderia ir para a cena com a consciência necessária do que eu crio para depois refazer quando o diretor pedisse, no entanto, mais tarde eu

percebi que essa suposta racionalidade não contribuía para o meu desempenho, na verdade ela me bloqueava impossibilitando o prazer da improvisação em cena.

As leituras de Stanislavski foram me inspirando e me fazendo entender um pouco mais da minha prática. Aos poucos, fui percebendo como meu corpo reagia aos comandos provocados pela direção e procurava anotar no diário de bordo de maneira que eu pudesse entender como meu corpo-mente reagia. Assim, anotava sempre depois que o exercício era finalizado para eu não esquecer e relembrar no dia seguinte se fosse preciso.

As rodas de conversas no final de cada ensaio eram importantes também para que eu criasse mais consciência, só que ao contrário dos processos anteriores eu não anotava o que havia sido pontuado e, conseqüentemente, acabava esquecendo. As impressões de cada pessoa que estava no processo (figurinista, iluminadora, psicólogo, crítico de processo, diretor, codiretora, preparadora de corpo) sobre as fragilidades, potencialidades que cada ator tinha conseguido obter em cena também contribuiu em meu caminho de autodescoberta.

O que eu precisava entender enquanto atriz era que mesmo atingindo determinada evolução em minhas experimentações, precisava sempre evoluir a partir do que havia conseguido, porque os colegas também dependiam da minha criação para que houvesse uma fruição coletiva ali entre os atores e as personas a quem iríamos dar vida. Então, o processo de descoberta individual estava começando a fluir, como nos fala Stanislavski sobre o “estado de criação”:

1) o trabalho exterior e interior do artistas sobre sua própria pessoa, e
2) o trabalho exterior e interior sobre o personagem. O trabalho interior sobre sua própria pessoa reside na elaboração de uma técnica psíquica que permite ao artista evocar em si mesmo o estado criador, durante o qual a inspiração acode com muita facilidade. O exterior, ao contrário, consiste na preparação do aparato corporal para a encarnação do personagem e para a exata transmissão de sua vida interior. O trabalho sobre o personagem consiste no estudo da essência espiritual da obra dramática, do núcleo que serviu para a sua criação, e que determina seu sentido, como o de cada um dos personagens que compõem e integram a obra de que se trate (STANISLAVSKI, 1985, p.442).

Nesse primeiro momento da pesquisa ainda não tínhamos a dramaturgia definida, pois ela seria construída ao longo dos ensaios através dos exercícios e das informações que foram coletadas durante a Mostra “Inútil”. Também não tínhamos definido personagens, nem mesmo sabíamos se haveriam personagens ou talvez personas, já que ainda estávamos na etapa dos exercícios dramáticos. Levávamos todas as nossas referências para a sala de ensaio e a direção e codireção anotavam as cenas que nós atores criávamos e que eram mais potentes. No ensaio seguinte, resinificávamos as mesmas cenas para potencializá-las ainda mais, conseqüentemente, tornando-as possíveis células do espetáculo.

Um dos exercícios mais marcantes para mim foi o que tínhamos que sair na rua e cada pessoa que estava compondo o processo tinha que interagir com as pessoas na rua de acordo com o que estava escrito no papel que era sorteado na hora entre os envolvidos. A minha função era a de “sorrir para as pessoas que cruzassem meu olhar”. Assim, eu me percebi mais sensível ao outro, aos detalhes do outro e, principalmente, à maneira como as pessoas reagem a um estranho sorrindo para elas.

Da parte de algumas pessoas, eu obtinha uma resposta imediata da reciprocidade no olhar, já com outras havia uma certa resistência, recebi poucas trocas. Nesse dia, pude compartilhar com meus colegas toda a experiência do que é olhar de perto o outro, porque vivemos em uma sociedade onde poucas pessoas se olham e cada vez mais estamos acostumados a trocar afetos e opiniões por meio das redes sociais. Esse olhar exterior nutriu intrinsecamente minha mente, guardei todos os olhares, todas as pessoas e seus gestos. Anotei tudo que havia achado interessante naquela noite no diário de bordo.

Durante o processo de construção das estruturas das cenas, nós atores, junto à direção, fomos aos poucos preenchendo cada partitura, dando sentido a cada estímulo das palavras em forma de dramaturgia, nos nutrindo internamente, trazendo nossas referências e vulnerabilidades. Buscamos inspirações para a composição fora da sala de ensaio, principalmente nos asilos, nas histórias que pesquisávamos nas redes sociais e nos e-mails que recebíamos.

Cada experimento desses foi importante para que os gestos, movimentos e ações concebidas no ato da criação pudessem transmitir veracidade e organicidade criando, assim, uma ponte entre ator e espectador, possibilitando não somente a troca mas também o envolvimento de ambos no universo da peça. O processo de auto percepção durante os ensaios e a técnica me possibilitaram agir, tomar uma atitude para que meu trabalho individual não cristalizasse, de maneira que eu mesma pudesse perceber em cena se minhas ações estavam se tornando mecânicas e sem vida.

Técnica significa artesanato, um conhecimento técnico do nosso ofício. Quanto mais forte for sua criatividade mais forte deve ser seu ofício, para você alcançar o equilíbrio necessário que permitirá que seus recursos fluam permanentemente (RICHARDS, 1962, p. 6)

A CONSTRUÇÃO DAS CENAS

Com a saída da dramaturgista do processo, tivemos que optar por outras alternativas da construção dessa dramaturgia, uma delas foi construí-la em coletivo. Decidimos que cada um dos envolvidos no processo buscaria histórias que pudessem contribuir para essa construção. A única regra era que essas histórias tinham que falar obviamente falar sobre o tema que estávamos querendo abordar: abandono, auto abandono e relacionamentos abusivos. Elas poderia ser coletadas por meio da internet, amigos, familiares próximos ou desconhecidos.

Depois que essas histórias haviam sido coletadas, as levamos para sala de ensaio, em roda cada um falava um pouco sobre essas história, ao fim de cada relato analisamos juntos e no dia seguinte começamos a construir cenas a partir desses relatos.

A primeira cena a ser construída foi a de uma idosa chamada Giorgina que morava em um asilo, era cuidado pela mãe da nossa codiretora e havia sido deixada lá pelos seus filhos com a desculpa de que logo voltariam, mas, nunca voltaram. Essa idosa foi uma das histórias mais marcantes de abandono e nos deu muita inspiração para que as outras cenas pudessem acontecer.

O diretor pediu que nós construíssemos nossas “Giorginas”, mas ele não queria que fosse igual à que nos havia sido relatado, mas que nós enquanto

atores criássemos a partir da história, que ela nos atravessasse e a gente traduzisse da nossa maneira no exercício.

A criação de uma composição do papel própria é o caminho para a independência artística, que transforma o ator em autor do seu papel. O papel é um história, escrita pela dramaturgo, mas contada pelo ator. O papel é uma partitura de ações em grande parte desenvolvida pelo dramaturgo, mas vivida e sentida pelo ator. (ALSCHITZ, 2012, p.75)

A maneira que eu encontrei de traduzir como eu havia sido afetada pela história da Giorgina, foi sendo uma das cuidadoras do asilo que tinha uma proximidade forte com ela, logo, sabia tudo da vida dela. Eu recebia as pessoas e falava um pouco do motivo dela estar ali, contava um pouco da rotina dela e da espera que era incansável pelos filhos e netos que dificilmente apareciam no asilo.

Essa interação com os colegas, era um exercício para que eu pudesse estabelecer um nível de intimidade capaz de tornar natural a comunicação, caso houvesse necessidade de conversar com o público.

Observar a maneira com que os colegas conduziam suas *Giorginas*, foi um ponto de partida para refletir sobre o termo “Inútil”. Aquele compartilhamento entre artista/espectador era uma experiência prazerosa e de grande aprendizagem. O tema já ampliava minha visão e a partir dele e dos outros relatos que se construiriam as cenas eu me encontrava ainda mais sensível ao mundo.

A arte para mim é a transmissão de vivências, emoções, relações, representações e valores que se incluem no aparelho imediato de conhecimento com que enfrentamos a realidade – desenvolvendo nossa capacidade de reagir sobre ela, nossa capacidade de inteli-la sobre ela e representa-la. (FILHO, 2012 p.154)

A arte e vida caminham juntas, a maneira como você se posiciona na vida reverbera, transmite e torna singular seu trabalho como artista no palco, tornando-o capaz de ultrapassar a linha que separa quem está assistindo do universo da peça, tendo como consequência um discurso do tema verdadeiro na fala e no corpo.

A MUDANÇA DO LOCAL DE ENSAIO – O ESPAÇO COMO PROVOCAÇÃO DE CENAS.

Alguns dias antes do ensaio acontecer na parte de baixo do prédio onde fica a sede da companhia, havíamos feito uma reorganização nesse ambiente e tudo que nós não fossemos mais utilizar seria jogado fora, como objetos, restos de material que havia sobrado de construção de algum cenário, tintas que já haviam passado da validade e pedaços de tecidos. Essa mudança para o local onde seria de fato apresentado o espetáculo ampliou nosso olhar para que pudéssemos sair da nossa zona de conforto e emergir mais no processo.

Embora ainda tivessem as colunas e as paredes que dividiam as salas (que em breve seriam derrubadas porque a proposta do cenário era que o espetáculo fosse apresentado sob escombros), os entulhos instalados naquele lugar nos ajudavam a pensar de que maneira poderíamos buscar naquele espaço contribuições para as cenas do espetáculo.

A ideia era que depois que nós estivéssemos nos sentindo pertencentes ao universo do espetáculo, pudéssemos ir além dos limites, experimentar variações corporais, vocais, colorir as palavras propondo intenções diferentes, persistíssemos na busca por quebrar nossos condicionamentos habituais, por mais que muitas vezes pensássemos em desistir ou ir pelo caminho mais fácil, o desafio era justamente nos desconstruirmos para que algo novo surgisse.

O trabalho com as ações físicas me ajudou a sair da minha zona de conforto e a entender de que maneira eu amadurecia nesse processo de construção do espetáculo me percebendo enquanto ser criador na minha função de atriz.

A ação física, experienciada como um meio concreto por seu caráter físico, possibilita a fluência e fixação destes processos inconscientes com vistas a elaboração da linha de ação e, nas repetições sucessivas, auxilia a reencontrar os caminhos percorridos na criação de um determinado estado. As ações físicas, por sua concretude nos processos orgânicos, orientam o ator diante da imprevisibilidade dos sentimentos.

(DAL FORNO, 2002, p.58)

A CENA DOS CONTADORES

A cena foi construída através de um diálogo entre eu e um dos atores que compõe o elenco. A princípio, o objetivo da cena era satirizar os contos da Disney em que as princesas sempre parecem ser perfeitas damas do lar e os príncipes no lugar de conforto exigem que elas sempre estejam cheirosas e a disposição deles.

A contracenação exigia de mim um jogo de improviso, no qual eu tinha que ter uma noção do tema. A cena começava com a submissão de uma princesa trancada no topo de um castelo, oprimida pelo príncipe e sempre disposta a atender suas vontades. Depois o jogo virava chegando ao ápice da indignação da princesa com um discurso de empoderamento feminino de que ambos os gêneros merecem ter posições iguais na sociedade.

Para a construção da dramaturgia textual dessa cena, o grupo levava sugestões de histórias para compor a dramaturgia e em cima de roteiros nós improvisávamos. Um dos atores, assumiu a função de dramaturgista do espetáculo, ele assistia as cenas e tentava organizá-las em forma de dramaturgia.

A medida que íamos para a cena fui percebendo - com o auxílio da direção - que o meu corpo e fala não estavam críveis. Mesmo buscando essas referências sobre a influências dos desenhos da Disney na formação do pensamento infantil e da opressão que as mulheres sofrem, eu ainda não estava conseguindo concretizar isso cenicamente.

A cena acabou dando procedência para outra história que chegou até nós por meio de uma das pessoas do grupo. A ideia dos contadores continuou, só que dessa vez o que nós narraríamos era o relato de uma idosa que tinha seus pertences e dinheiro roubados de sua neta, uma neta muito esperta.

Durantes os ensaios, os pontos principias para o tonar a “inter-relação integral corpo, mente e alma” (RICHARDS, 2014, p. 111) entre eu e meu colega de cena, era primeiramente estar presente na cena, trocar com o meu colega de cena e acima de tudo ouvi-lo.

(...) Estudar a energia do ator significa examinar os princípios pelos quais ele pode modelar e educar sua potência muscular e nervosa de acordo com situações não cotidianas.
(BARBA E SAVERESE, 1995, p.74)

A partir desse estudo de reeducação de energias, eu percebi que o desnível de energia era visível entre eu e meu colega, era muito bom dividir a cena com ele, mas minha energia não estava em equilíbrio com a dele, em alguns ensaios eu conseguia alcançar esse equilíbrio, mas era preciso um nível auto de consciência que eu ainda busco em mim enquanto atriz.

Experimentei controlar a respiração, e expandir meu corpo para tentar uma dilatação aliando o mesmo com o texto. Via meu colega tendo facilidade em encontrar a energia da cena, mas comigo só tínhamos certeza de que a cena funcionaria se ela fosse repetida algumas vezes.

Porque ela exigia de mim resistência física e atenção. O corpo obedece os comandos mas é a nossa percepção e entendimento do que foi proposto que vai nutrir a cena. A energia do lugar, já sob os escombros, estabelecia uma energia para quem estivesse lá e isso foi fundamental para que eu começasse a entrar mais no jogo.

A CENA DA CARTA

Metáfora + Ação

A princípio essa cena partiu de um exercício cujo o tema era o *esquecimento*, o interessante é que era a segunda vez que eu colocava uma fragilidade minha em cena.

A sensação que eu tinha era que a vulnerabilidade aumentava porque só conseguimos dar conta da precariedade do outro, quando somos questionado sobre as nossas. Parece que nos perdemos e o gancho que nos puxa de volta para que a sala de ensaio não se torne lugar de terapia é buscando outras possibilidades de expulsar nossos “eus” de nós.

O aprofundamento da cena só foi possível, através de muita parceria junto a direção, fomos construindo e tentando deixar verdadeiro o que criávamos juntos, porque eu esquecer na vida é muito natural, tornar natural o esquecimento na cena era o maior desafio, e quanto mais havia repetição mais difícil era.

O exercício era perguntar o nome das pessoas que eu cruzava o olhar, esquecer, depois perguntar novamente, depois eu escrevia esses nomes no caderno que eu chamava de “caderno da amizade”.

No decorrer do jogo eu ia tentando fazer correlação entre essas pessoas que eu havia anotado o nome. O objetivo do exercício era revelar o que o ser humano insiste em esconder da sociedade, eu julgava sem piedade.

A real cena da carta surgiu através de dois relatos, a história da relação entre uma das atrizes e sua mãe. Ela nos contou sua história de quando era criança e a mãe permitiu que ela fosse morar com a tia, a forma como ela se sentiu abandonada por não ter notícias da mãe enquanto esteve longe e como ela ainda não consegue lidar muito bem com esse acontecimento e se emociona sempre que fala sobre. Outro fato que aparece na história é de ela nunca ter conhecido o pai

O outro relato que contribuiu para a construção, foi a de um dos idosos que morava no asilo que duas atrizes da companhia visitaram durante o processo. Para todas as pessoas que iam visitá-lo ele pedia para que escrevem os seus nomes no caderno que ele chamava de “caderno da amizade”

Depois que fui apresentada a essas histórias, a primeira coisa foi saber da responsabilidade que eu tinha com a história do outro, da minha colega de cena e a do senhor do asilo. Eu me apaixonei de primeira pelos relatos e queria muito falar sobre. Esse interesse fez com que eu buscasse dentro de mim essa mulher que havia sido abandonada.

Me apropriar dessa cena, criar todas as circunstâncias que me possibilitariam tornar viva essa personagem, era um desafio prazeroso porque de alguma forma eu me sentia conectada a ela.

A criação de uma pessoa viva, realmente viva – esse é o objetivo da verdadeira arte. O ator que pelo menos uma vez consegue se identificar com o personagem que criou no palco, tem consciência de realizou uma grande coisa e experimenta uma grande felicidade. (TORPOKV in RICHARDS, 2014, p.218)

Quando não acontece a identificação, pessoalmente falando, tentamos buscar meios para nutrir a cena e esse processo leva um tempo, já quando o contrário acontece, o trabalho que você tem chega a ser mais técnico, o jeito como você anda, como projeta a voz, interage com o cenário, tudo isso fica muito calcado na técnica.

A minha percepção dessa cena era mais consciente, exceto a voz, que quase sempre o diretor pontuava como uma fragilidade. O que acontecia na minha cabeça era que eu me deixava contaminar, e acabava interagindo diretamente com uma só pessoa, quando pedia para ela escrever a carta, esquecendo os demais.

Com a frequência dos ensaios a voz foi sendo melhor trabalhada e a cena começou a se tornar mais potente e contemplar todo aquele rico universo trazido pelos depoimentos que estávamos buscando, a energia começava a se expandir do meu corpo e voz possibilitando que a história da personagem levasse quem quer seja ao universo de abandono.

EU TÔ SEMPRE AQUI

Essa frase partiu de uma provocação do diretor. Ele pediu que levássemos uma cena e apresentássemos. A cena que eu havia pensando foi sobre o tema da utilidade humana, o quanto acreditamos que precisamos parecer úteis para quem amamos.

Observei atenta durante umas duas semanas as pessoas com quem eu convivia e escrevia tudo o que eu achava interessante e que poderia contribuir. Emprestei todas as minhas experiências sobre querer ser útil, das tentativas em vão, mais uma vez eu me via exposta, só que a vontade de querer falar era maior.

A cena era um crescente, eu começava calma, apenas afirmando com a cabeça para o espectador que eu estaria “ali” para o que ele precisasse, não importasse a hora, o dia, eu abriria mão de qualquer coisa para estar aonde quer que ele quisesse que eu estivesse.

A maneira que encontrei para chegar ao que considerei o ápice de minha construção é o que Grotowski chama de impulso. O impulso tem a função de arremessar a força que vai sendo construída de dentro para fora.

Os impulsos procedem as ações física, sempre. É como se a ação física, ainda invisível, tivesse já nascido no corpo. É isso o impulso. (...) antes da ação física tem o impulso, que empurra de dentro do corpo. (FERRACINI, 2003, p.103)

A medida que eu pronunciava o texto, a ação da palavra vinha motivo pelo impulso fazendo com que meu corpo obedecesse o que eu pronunciava, a variação do andar, a voz que aumentava e diminuía, todas essas propostas serviam de impulso para que eu pudesse encontrar a energia necessária para a cena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Participar do processo de criação do espetáculo ‘Sobre a adorável sensação de sermos inúteis, foi e tem sido importante para minha evolução enquanto atriz. Acredito que não só enquanto atriz, mas como ser humano que traduz no corpo e na voz, por meio da atuação, histórias do outro e que acima de tudo está sensível e disponível a elas.

Cecília Salles menciona no livro *Crítica Genética* (2000) que a “obra não finaliza quando é entregue ao público”, existe uma tentativa de tonar verdadeiro e não racional a atuação. Essa tentativa só é possível quando estamos dispostos a buscar e emprestar todas as emoções que existem dentro de nós para damos vida as essas personas que existem no espetáculo.

Escrever sobre o método das ações físicas me norteou a encontrar minha própria maneira de organizar minha energia da peça, estar presente e me relacionar com o cenário, com meus colegas de cena, até mesmo da parte técnica, por mais que não houvesse contracenação direta com todos a toda hora.

Existia uma potência estabelecida no lugar onde acontecia os ensaios que era absoluta, a necessidade de querer contar as histórias era uma vontade unanime e isso nos dava força para resistir, apesar de todas as dificuldades

financeiras e pessoais. “Faça no ensaio suas cenas com a mesma potência que você faria em uma apresentação” era um dos conselhos que nosso diretor nos dava e nos dá até hoje. Esse conselho tento levar sempre para a sala de ensaio, pensando que o teatro é uma arte efêmera que acontece no aqui e agora, então cada dia de ensaio é uma pequena apresentação, por mais que às vezes quem esteja ali é somente o diretor e os atores, mas a comunhão entre os presentes, que acontece naquele instante, já é por si só um espaço de troca muito rico proporcionado pelo teatro.

REFERÊNCIAS

ALSCHITZ, Jurij. **40 questões para um papel: um método para autopreparação do ator**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

ARAÚJO, Antônio. **A encenação performativa**.

AZEVEDO, Sônia Machado. **O papel do corpo no corpo do ator**. 2ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

BOGART, Anne. **A preparação do diretor**. Sete ensaios sobre arte e teatro. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FERRACINE, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas, São Paulo. Editora Unicamp, 2003.

FORNO DAL, Adriana. (2002). A organicidade do ator, UNICAMP.Campinas, SP.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Tradução Lima Pontes de Paula. Editora Civilização brasileira. 2011.

RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. Tradução de Patricia Furtado de Mendonça. Editora Respectiva S.A. 2014.

