

Anotações para uma dramaturgia de ator

por Eduardo Okamoto²²

A dramaturgia de ator, como a vejo, é uma modalidade de criação teatral em que a narrativa do espetáculo tem seu fundamento na organização de repertórios físico-vocais do atuante. Diferentemente do trabalho que se funda na estruturação de uma narrativa literária, a dramaturgia de ator centra-se no potencial narrativo do corpo. O ator revela suas narrativas corporais e organiza-a poeticamente.²³

Sendo o substrato primeiro desse processo de criação o corpo do ator, é preciso sempre relativizar a produção teórica que procura sintetizá-la. Ora, estando o corpo sempre em movimento e em transformação, haveria de se encontrar palavras igualmente instáveis para sua tradução teórica. Por isso, aqui, mais que procurar encerrar em definições estanques esta prática, prefiro apresentá-la

²² Ator, professor e pesquisador de teatro, estuda as relações entre o potencial expressivo do corpo e suas relações com a produção dramaturgica: dramaturgia de ator.

²³ Vale deixar claro que a delimitação do conceito de dramaturgia de ator, neste trabalho, não coincide com a definição de outros autores. Eugenio Barba (1995), por exemplo, considera que dramaturgia de ator refere-se à organização de sequências de ações pelo ator em nível orgânico, ou seja, sem ainda considerar as implicações ficcionais da dramaturgia do espetáculo. Para ele, aqui, o ator detém-se, sobretudo, na coerência física necessária à execução de uma sequência de ações. Já neste trabalho, a dramaturgia de ator é entendida como possibilidade de organização da própria dramaturgia do espetáculo a partir de um repertório físico e vocal previamente fixado pelo ator.

na forma de *anotações*. Ao aceitar certa provisoriedade do registro do estudo, aceito também a transitoriedade das próprias soluções práticas encontradas até aqui: a investigação, como o corpo, permanentemente *em processo*.

Apresento, aqui, algumas das minhas experiências no estudo desta dramaturgia: uma breve introdução sobre o entendimento do corpo como produtor de dramaturgia; treinamento psicofísico; mimese corpórea como metodologia de codificação de repertórios; a montagem destes materiais como cena.

Escrita do corpo

No processo criativo teatral, é difícil separar as ações previstas pelo dramaturgo daquelas encontradas na sala de ensaios. A própria origem da palavra dramaturgia – do grego *drama-ergon*, “trabalho das ações” – pode revelar isso. Mesmo a palavra *texto* originalmente significa “tecendo junto”. Assim, pode-se dizer que o trabalho das ações produz a tessitura do espetáculo, a sua trama.

Para Patrice Pavis, a dramaturgia define-se pelo “[...] conjunto de escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer. [...] A dramaturgia, em seu sentido recente, tende, portanto, a ultrapassar o âmbito de um estudo do texto dramático para englobar texto e realização cênica.” (2001: 113-114).

Para José Sanchez, o teatro contemporâneo desenvolve novas formas dramáticas, superando o esgotamento do *drama burguês*, em que a cena era vista a partir do ponto de vista da literatura. Em *Dramaturgia de la imagen* (1994), o autor reconstrói a história da dramaturgia ocidental. Para ele, as *imagens cênicas* constituem uma dramaturgia que se apóia não só em palavras, mas, sobretudo, na tensão espaço-temporal, e somente deste ponto de vista pode ser analisada.

A proposição conceitual da dramaturgia de ator é possível a partir desse redimensionamento do próprio conceito de dramaturgia, no século XX. De certa maneira, esse processo de revisão conceitual da escrita cênica culminou numa certa “explosão de dramaturgias”:

do espaço, do corpo, dos diversos elementos que constituem o espetáculo.

Vale dizer que localizo, na segunda metade do século XX, somente a formulação conceitual da dramaturgia de ator, não a sua prática. Isto porque, em muitos momentos da história do teatro e em diferentes geografias, é possível detectar vários elementos que, mais tarde, serão caros à formulação teórica dessa modalidade criativa. Nas tradições dos teatros orientais, ou mesmo nas tradições populares do Ocidente, por exemplo, são inúmeros os exemplos de uso de repertórios corporais na cena.

O entendimento de uma dramaturgia de ator pressupõe um trabalho artesanal de montagem de ações: revelação da dramaturgia inscrita no espaço, no corpo do ator.

Treinamento

O treinamento é o espaço em que o ator *se trabalha*, independentemente de qualquer outro elemento externo, como cena, texto ou personagem. Ou, como Constantin Stanislavski preferiu nomear, é o “trabalho do ator sobre si mesmo”.

Em meus trabalhos, influenciados por práticas do diretor polonês Jerzy Grotowski, tenho procurado, no treino, não a coleção de habilidades técnicas, mas certa *experiência desestabilizadora*: trata-se de procurar, a partir da execução de determinados exercícios, afastar-me do uso cotidiano que faço do corpo. Esse uso ordinário do corpo, lembra-nos Eugenio Barba, é regrado pela economia de tempo e de energia e, desta maneira, permeado de automatismos.

Assim, mais que a execução precisa de determinados exercícios corporais, interessam as novas relações psicofísicas que podem emergir da tentativa de executá-los. Os exercícios interessam até o momento em que o ator não sabe como praticá-los; do contrário, a técnica transforma o treino em novo automatismo. Em verdade, o treinamento interessa na medida em que o ator “se debate” com ele: a busca por aprender alguma coisa que não sabe pode revelar ao ator relações inesperadas.

Treinamento liga-se, então, a certa capacidade de espanto fundamental: conscientizar a permeabilidade do corpo às experiências; atentar às sensações; cuidar de si.



Eduardo Okamoto em Eldorado (2009) - Foto de Fernando Stankuns

Mimese e apreensão de materiais

Para Grotowski, o corpo é a memória de vida do ator. O corpo se constrói a partir da experiência vivenciada. Por isso, o corpo é narrativa. Em cena, para além de criar narrativas ficcionais, o ator poderá revelar as narrativas impressas em si, isto é, seu desnudamento. Este é um importante princípio de trabalho que poderá fomentar uma dramaturgia de ator: o corpo é produtor de narrativas e poderá, também no teatro, expressar o mesmo que na vida.

O corpo cotidianamente apreende repertórios físicos e vocais: a experiência somatizada. No entanto, nem sempre o ator consegue acessá-los tecnicamente, tornando-os materiais de criação. Por isso, além das experiências de treinamento, tem sido útil, em meus trabalhos, uma fase de apreensão de materiais. Isso tem se dado fundamentalmente a partir da mimese corpórea – metodologia desenvolvida pelo Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp (Lume Teatro), cujo fundamento é a observação e imitação de pessoas do cotidiano, de animais, de fotografias, de pinturas.

Essa imitação não se pretende cópia da realidade. Aliás, seria difícil imaginar uma transmutação total de si no outro. Isso leva o fundador do Lume, Luís Otávio Burnier, a nomear sua metodologia com a palavra grega *mimese*, remontando a Aristóteles e ao sentido de imitação: construção de uma visão de um aspecto da realidade. Nesse sentido, incluem-se a apropriação de determinadas características do objeto imitado e, a partir daí, a produção da sua representação.

Para compreender isso mais fundamente, basta lembrar que facilmente é possível imitar os aspectos físicos do corpo de uma pessoa (tensionamentos musculares, peso etc.), mas não tão fácil é a percepção dos impulsos geradores dessa fisicalidade, como nomeia Burnier. Ou seja, essas relações corporais são também resultado de experiências *in-corporadas*, inacessíveis ao ator/imitador. Porém, se um ator não pode imitar essas experiências, pode, ao tentar se aproximar de outro corpo, entrar em contato com as vivências que

ele mesmo porta em si:

Desta maneira, a Mímese Corpórea torna-se um bom pretexto para que o ator investigue a si próprio (...). Neste confronto [entre a vivência do ator e aquela da pessoa que imita] são comuns os relatos de atores a respeito da ativação de memórias (longínquas ou recentes), sensações e emoções. (OKAMOTO, 2004: 48-49)

Assim, a imitação é também um estímulo ao pasmo desestabilizante, como o treinamento. Ou seja, não interessa que o ator se mimetize completamente no “outro” (o que, repito, seria impossível), mas que, ao tentar fazê-lo, descubra também relações corpóreas ainda não reveladas. A imitação como reação psicofísica a um estímulo externo.

Montagem

Em meus trabalhos, a organização poética de materiais físicos e vocais codificados tem sido referenciada pelos trabalhos do cineasta Serguei M. Eisenstein e sua teoria de montagem. Segundo o cineasta: “[...] dois pedaços de película (já imprimida) de qualquer classe, colocados juntos, se combinam inevitavelmente em um novo conceito, em uma nova qualidade que surge da justaposição.” (1990: 13). Ele vê nos mecanismos de montagem a estrutura do pensamento dialético em três fases (tese, antítese e síntese).

Da mesma maneira que o filme tem no fotograma sua célula fundamental, os materiais físico-vocais codificados pelo ator podem ser considerados como células *mater* do trabalho do ator. Se o cinema baseia-se na colagem de fotogramas, a atuação sustenta-se em partitura de ações físicas.

O estudo desta teoria de montagem tem sido produtivo – ainda que eu a relativize em muitos aspectos. Sobretudo porque esta maneira de criar inclui a presença do espectador como criador: é ele quem interpreta a criação a partir de unidades montadas/justapostas. O espectador reage às *provocações* da obra: confere sentido às coisas, completando espaços vazios. A partir da percepção física da

obra (a apreensão pelos sentidos) o espectador atribui valor a ela (o sentido). É no corpo do espectador, e não no corpo do atuante, que a dramaturgia de ator se completa.

Assim, mais que criar, aqui, o ator abre espaço para que a criação seja possível. O ator não tem ideias, não inventa cenas. Ao contrário, ele procura tão-somente revelar as potencialidades que habitam os materiais justapostos. Trata-se mais de “*revelar*” teatro do que “*inventar*”.

No exercício de revelação de si, dos materiais e da criação que co-habitam o corpo do ator, há o desejo de que também no espectador possa acontecer algo análogo: estar permeável às experiências, pasmar-se diante delas. Trata-se, portanto, de conscientizar as narrativas que cotidianamente nos atravessam, senti-las e, enfim, preenché-las de significados.

Referências bibliográficas

- EISENSTEIN, Sergei M. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- OKAMOTO, Eduardo. *O Ator-montador*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas: 2004.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- SANCHEZ, José Antônio. *Dramaturgía de la imagen*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Catilla – La mancha, 1994.