

REFLEXÕES ACERCA DO PREPARADOR CORPORAL NO TEATRO PÓS-DRAMÁTICO: A EXPERIÊNCIA DE PREPARAÇÃO CORPORAL NO ESPETÁCULO “CAVALOS E BAIAS”

Luar Maria

Resumo:

Essa comunicação relata as questões com as quais venho trabalhando em minha pesquisa de mestrado. Investiga a relação entre corpo e criação de dramaturgia cênica dentro de processos de criação do teatro pós-dramático, que não possuem mais o texto dramático como eixo de sua constituição. Dentro desse contexto, o trabalho busca, a partir da experiência do espetáculo “*Cavalos e Baias*”, aprofundar duas questões principais: a primeira referente à potência dramatúrgica do movimento dentro da cena contemporânea e a segunda, referente à importância da figura do preparador corporal dentro deste novo contexto teatral.

Palavras chave: Preparador Corporal, Teatro pós-dramático, Ator, Corporeidade, Dramaturgia.

Há dois anos, venho trabalhando junto a um coletivo que constitui um núcleo de pesquisa continuada em artes cênicas. Este é composto por um diretor, nove atores e uma preparadora corporal, função esta, executada por mim.

Todos os processos de criação desse coletivo, que responde ao nome de *Miúda*, são construídos a partir do conceito de dramaturgia cênica, isto é: a encenação não se constitui a partir de um texto dramático previamente escolhido, fazendo com que os elementos condutores dos processos de criação do coletivo não sejam o texto, mas sim, os materiais criados e desenvolvidos em sala de ensaio pela equipe. Isso significa que nenhuma idealização que venha de fora daquele espaço resiste à materialidade e a potência do que se produz dentro dele.

A noção de dramaturgia cênica está ligada há um processo de autonomia da cena em relação ao texto dramatúrgico ocorrido a partir do início

do século XX que, posteriormente acabou por gerar uma nova relação entre cena e texto no teatro. Dessa maneira, atualmente o termo dramaturgia cênica, “se refere aos processos criativos que não se constituem como encenação de um texto nem tem como objetivo gerar um texto, mesmo que autônomo” (TROTТА, 2012, p.9).

Segundo Rosyane Trotta :

“O que produz historicamente a noção de dramaturgia cênica é a superação da dicotomia entre texto e cena, e a percepção de que a composição estética constituída pelos agentes da cena ao longo de um percurso autoral tem norteamento dramaturgico, se entendemos dramaturgia como construção espaço-temporal impregnada de poética, de técnica e de linguagem.” (TROTТА, 2012, p.8).

Esta mais abrangente e inovadora concepção sobre termo “dramaturgia”, acabou por realocar o papel da partitura corporal e do movimento dentro dos processos de construção e de escrita cênica, fazendo com que o trabalho corporal afirmasse sua devida importância dentro deles, além de ter trazido como consequência, a modificação da natureza do trabalho do preparador corporal que se insere dentro desses modos de criação teatral.

Por esse motivo que, no intuito de compreender essa nova relação que se estabelece entre corporeidade e criação de dramaturgia, entre preparador corporal e encenador, a pesquisa se propõe a desenvolver reflexões em torno da minha experiência de preparadora corporal dentro deste coletivo, sobretudo em nosso último trabalho, denominado “*Sobre Cavalos e Baias*”.

O processo de criação do coletivo *Miúda* tem seu início a partir do que chamamos de “motes” para a criação. Estes “motes” funcionam como tópicos temáticos que estruturam o início de todo o percurso dramaturgico que irá ser desenvolvido em sala de ensaio ao longo do processo.

No caso de “*Cavalos e Baias*”, partiu-se primordialmente de cinco motes interligados. Eram eles:

- Dinheiro
- Falência
- Universo do Jockey
- O animal Cavallo

- Ascensão e queda

Um mês antes dos ensaios se iniciarem, em reunião com o diretor, decidimos que o trabalho físico a ser feito com os atores ao longo do processo, seria desenvolvido a partir de dois tópicos primordiais: o corpo do cavalo e Ascensão e Queda.

Logo, foi construído um plano de treinamento físico por mim, na função de preparadora corporal, que fosse capaz de dar conta de instaurar nos atores uma corporeidade coerente com esses “motes”. E foi desta maneira que tiveram início os ensaios, repletos de “motes” e de um treinamento físico vigoroso e minuciosamente elaborado.

A primeira etapa do trabalho corporal era composta de um aquecimento físico, que tinha como objetivo conscientizar o corpo e torná-lo apto para o trabalho que se iniciaria a seguir. Tratava-se de um aquecimento vigoroso, calcado em princípios do treinamento físico, que tinha como objetivo tonificar e fortalecer o corpo do elenco. Logo em seguida, dávamos início a uma sequência que denominávamos “trotos”. Esta era uma série de deslocamentos em diferentes níveis espaciais, elaboradas pela preparadora com inspiração no deslocamento do cavalo que foi aprendida pelos atores e era repetida por eles diariamente.

A segunda etapa da preparação corporal era feita através de dinâmicas que, trabalhadas a partir de ferramentas variadas, buscavam desenvolver relações de ascensão e queda, idas e empurradas ao chão, entre dois ou mais corpos, focando sempre na relação de poder que poderia ser estabelecida fisicamente entre eles.

Alguns ensaios, principalmente os do início do processo, eram inteiramente dedicados ao trabalho corporal. Quando não eram, após todo esse intenso trabalho físico rotineiro, o diretor tomava as rédeas da sala de ensaio e iniciava a condução de jogos de improviso em sua maioria baseados nos View Points¹. Estes são recortes da arte cênica a partir de seus elementos estruturantes: Tempo (tempo, duração, resposta cinestésica e repetição) e Espaço (forma, gesto comportamental, gesto expressivo, arquitetura, relação

1

Ver BOGART, Anne *apud* TROTTA, Rosyane. “Por uma teoria bastarda” in *MORINGA - Artes do Espetáculo*, Vol. 3, No 1 (2012),p.10.

espacial e topografia). Nos exercícios básicos, trabalha-se separadamente com cada ponto de vista; nas etapas avançadas, o atuante deve ser capaz de operar ao mesmo tempo, e de modo consciente (mas sem planejamento), com vários pontos de vista. É o manejo dos pontos de vista que guia o atuante na improvisação. Cada proposição de movimento deve ser movida pelo aqui agora em relação aos outros, ao espaço, ao próprio corpo. Nesses jogos de improviso, todo o material corporal era colocado para jogo, pois, nesta etapa, era ele que constituía a principal matéria de criação dramática dos atores. Segundo um deles:

“Para acentuar as possibilidades e consciência do corpo, o treinamento corporal já se apresenta como possível repertório de movimentos para acessar nos jogos, composições, improvisações e até mesmo um ponto de partida para a construção dramática individual”².

Portanto, como se pode observar neste processo, a principal matéria dramática não era o texto dramático, mas sim o próprio corpo e as manifestações singulares que emergiam de cada ator como reação a todo o trabalho físico desenvolvido pela preparação corporal.

Com o avançar do processo de criação, o treinamento físico foi se mostrando cada vez mais potente, e o corpo acabou se tornando um catalisador para todo o restante da criação. Era a instauração dessa corporeidade advinda da fisicalidade do cavalo que havia se tornado, inegavelmente, a tônica investigativa de todo o processo.

Após tais constatações, vimos surgir nos atores grandes questionamentos que acabaram por produzir uma crise no processo: todo texto ou palavra que aparecia durante as criações em sala de ensaio pareciam frágeis em relação a tudo que estava sendo “dito” em silêncio pelo corpo. Isto é: as palavras foram se tornando cada vez mais escassas e perdendo espaço na construção do espetáculo. As reações dos atores a tal fenômeno foram adversas, segundo

uma das atrizes: “falávamos cada vez mais sem texto algum”³. Mas para um outro ator o “problema” parecia um pouco mais grave. A seguir, explicitarei alguns trechos escritos por ele no momento da crise:

- “Incomoda-me muito quando vejo um texto correndo atrás de um movimento.”

-“Não podemos nos esquecer que somos atores! Com tantos meses de processo, já atingimos níveis jamais imaginados para nossos corpos, acho que agora podemos começar a refazer o caminho que levou cada um dos criadores a se matricular no curso de artes cênicas e não no de dança.”

-“ Fazendo a minha composição, me pareceu que é justamente tirando um pouco o caráter sublime dos movimentos que, nós atores, conseguimos descobrir outros lugares possíveis para a expressividade corporal e, mais, atingir uma teatralidade que (como ator !) julgo necessária”

-“Quanto mais ensaio *Cavalos*, mais sinto falta de uma teatralidade que comporte aqueles belos corpos e aqueles belos movimentos. Creio que encontrar esta teatralidade num espetáculo que poderia se resumir em ser apenas um espetáculo de dança”

-Acho que é este lugar do entre que falta um pouco. E isso está relacionado à teatralidade do ator que somos e não ao bailarino que, quem sabe um dia, poderemos vir a ser⁴.

Tal crise aparece no processo de criação como resultado de um equívoco ainda dicotômico, entre as visões sobre a prática da dança e do teatro. Nesse momento, quando o corpo tomou conta do discurso da cena, parecia implausível a um ator que o texto se tornasse impotente perante seus movimentos.

3

In Relatório da atriz Bel Flacksman sobre o processo de criação do espetáculo “Cavalos e Baias” (Mimeo).

4

Os trechos acima foram postados pelo ator Frederico Araújo no blog sobre o processo de “Cavalos e Baias” (<http://sobrecavalosebaidas.blogspot.com.br/>)

Por outro lado, ao analisarmos as práticas artísticas contemporâneas, percebemos que elas trazem consigo uma riqueza e uma diversidade que acabaram por tornar tênues as fronteiras entre todos os tipos de arte. A partir desse momento histórico, o teatro sofreu grande influência da dança e vice-versa. Nas artes cênicas, a noção de teatralidade deixou de discriminar algo abstrato, pertencente especificamente ao teatral, para se tornar segundo a concepção de Patrice Pavis, a diversidade dos procedimentos cênicos, especificamente: materialidade espacial, textual e expressiva de textos cênicos (FERNANDES, 2010, p.101). Por textos cênicos, podemos entender todos os elementos cênicos que se tornaram autônomos dentro do processo de escritura cênica e que supera na maioria das vezes o texto dramático, sendo o corpo do ator, um deles.

Sendo assim, dentro de um processo de criação cênica, a construção de movimentos pautados em uma corporeidade elaborada especificamente para a obra teatral, constitui um procedimento cênico construtor de teatralidade dentro dos moldes empregados no que se denomina hoje teatro contemporâneo ou pós-dramático.

Tal concepção de corpo como material expressivo compositor de teatralidade acaba por aproximar as linguagens e os procedimentos de criação das áreas da dança e do teatro. Isso ocorre à medida que a mescla entre teatro e dança “ultrapassa as oposições julgadas estéreis, como aquela do corpo e da linguagem, do movimento e da fala, da pesquisa formal e do realismo” (PAVIS, 1999, p. 83), produzindo um desejo em torno da investigação das possibilidades de desarmonia entre as dramaturgias sonora e visual da cena.

O estranhamento frente a todas essas questões trazidas pelo teatro contemporâneo foi um dos principais motivos para a crise do elenco no processo de construção do espetáculo “Cavalos e Baias”. A dificuldade em aceitar a força da dramaturgia corporal frente à palavra, elemento de maior intimidade do ator e no qual a princípio possuem maior habilidade, trouxe a tona todo um importante questionamento sobre o tênue limiar entre a dança e o teatro nos processos contemporâneos, sobre a função executada por um preparador corporal dentro do processo de criação de um espetáculo e sobre os processos formativos de um ator.

A crise foi superada pelos atores no processo. Através de um diálogo incansável entre toda a equipe e de muitos exercícios práticos, que elaborados pela preparação corporal visavam recuperar no movimento o que para eles era “teatralidade”, cada um foi aos poucos se sentindo a vontade com o próprio corpo e se sentindo cada vez mais ator ao entrar em cena dançando.

BIBLIOGRAFIA

BARBA, Eugenio. *Além das ilhas flutuantes*. Campinas: Hucitec/Unicamp, 1991.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*, São Paulo: Perspectiva, 1999

SINISTERRA, José Sanches. Catálogo da peça *Corte Seco*, dirigida por Christiane Jatahy (2009).

TROTTA, Rosyane. “Por uma teoria bastarda” in *MORINGA - Artes do Espetáculo*, Vol. 3, No 1 (2012).

<http://sobrecavalosebaidas.blogspot.com.br/>

<http://miuda.art.br/>