

008 APONTAMENTOS PARA UMA NOVA PERSPECTIVA SOBRE O TREINAMENTO NO TEATRO DE GRUPO¹

André Carreira
Ana Luiza Fortes Carvalho

RESUMO: O artigo em questão tem como objetivo traçar apontamentos para uma nova perspectiva sobre o treinamento no teatro de grupo brasileiro. Para tal são utilizadas duas fontes: as entrevistas com os grupos realizadas pelo Núcleo de Pesquisas Teatrais- ÁQIS e as falas de Antônio Araújo, diretor do teatro da Vertigem e de Julia Varley, atriz do Odin Teatret, recolhidas durante seminários realizados na Universidade do Estado de Santa Catarina em 2007. Com isso pretende-se confrontar o fenômeno do treinamento teatral em sua origem histórica com as práticas realizadas hoje pelos grupos. Visto que, se tratando desse assunto é possível observar uma distância considerável entre a teoria e a prática. Sendo necessário, por fim, compreender essa teoria como algo que impõe na prática um patamar qualitativo que não se articula com o que de fato a maior parte dos grupos teatrais deseja alcançar.

PALAVRAS-CHAVE: treinamento teatral, teatro de grupo, Eugenio Barba.

Poucas palavras no âmbito teatral suscitam tantos questionamentos e debates quanto *treinamento*. Seu sentido habitual, normalmente ligado ao treino técnico das práticas esportivas, parece pouco ter a ver com o trabalho do ator. A maior parte dos grandes reformadores teatrais do século passado, como Meyerhold, Stanislavski e Decroux, ao pensar esse assunto desejavam o rompimento com as práticas convencionais de formação do ator, trilhando caminhos desconhecidos, ao contrário dos resultados de excelência pré-estabelecidos e almejados pelos atletas. (BARBA, 2008).

Contrariamente à sua origem reformadora, ao longo dos anos o conceito de treinamento teatral adquiriu um caráter dogmático. Neste artigo, pretendo discutir alguns dos significados desse termo no campo teatral, em direção a uma crítica à redução deste conceito a um dogma.

¹ Projeto de Pesquisa: Áqis – Núcleo de pesquisa sobre procedimentos de criação artística CEART/UEDESC. Coordenação: Prof. Dr. André Carreira. Ana Luiza Fortes Carvalho, Bolsista de Iniciação Científica, PIBIC/CNPq.

Josette Fèral, no texto “*Você disse training?*”, estabelece que o treinamento teatral consiste em um acervo de exercícios executados regularmente por um grupo, guiados por um mestre, e que se desenvolve paralelamente à montagem dos espetáculos. Os exercícios são escolhidos de acordo com as pretensões do grupo e gradualmente são modificados, por supressão ou acréscimo, conforme as necessidades e o andamento de cada integrante. Fala-se, portanto, de um trabalho experimental, laboratorial, na busca de métodos e sistemas, que se fundamenta na idéia da formação do ator, e não tem como objetivo máximo a montagem de espetáculos. No entanto, a palavra *treinamento* parece ter adquirido um caráter místico superior a essa concepção levantada por Fèral, como se o ato de treinar levasse o ator a um renascimento artístico e ético, criando dessa forma uma circunstância dogmática. (BARBA, 2008).

Eugenio Barba, importante difusor do conceito de treinamento, é referência constante nesta temática. No texto “*O quarto fantasma*”, publicado pela revista *Urdimento*, aborda pontos essenciais para uma nova perspectiva sobre o treinamento. Neste texto, o autor apresenta a contradição no fato do treinamento ter se tornado um dogma, visto que sua origem reside justamente em uma noção anti-doutrinária, fundamentada em dúvidas e questionamentos pertencentes ao universo de cada grupo.

No entanto, este dogma parece transcender o objetivo do renascimento artístico do ator, citado por Barba, englobando o estabelecimento de um modelo ideal de treinamento como uma prática física, constante e exaustiva, pautado principalmente nas experiências laboratoriais de Jerzy Grotowski. Este modelo foi difundido para grupos ao redor do mundo, com a publicação do livro *À procura de um teatro perdido*, republicado três anos mais tarde com o título *Em busca de um teatro pobre*, onde Eugenio Barba descreve sistematicamente os exercícios praticados pelos atores de Grotowski. Porém, para Barba os diversos grupos fizeram uma releitura dos exercícios descritos, que repercutiu em uma suposta essencialidade mutável e pessoal do treinamento.

É necessário compreender que estes exercícios não deveriam ser um modelo a ser seguido, mas representavam a forma encontrada pelos grupos teatrais da década de 60 para estabelecer uma região intermediária entre o espetáculo e o ensaio. Região esta que, para Eugenio Barba, independente do período histórico e da palavra utilizada para designá-la (treinamento ou outra qualquer), reside em uma *necessidade do teatro*, cujo sentido secreto

que a mantém e as formas de sua realização pertencem *unicamente ao indivíduo que o faz*. O autor conclui, então, que o essencial é a existência dessa região e não o seu preenchimento.

Ouvindo os grupos teatrais brasileiros, quase todos com cerca de dez anos de existência, é possível encontrar relatos que vão ao encontro desse novo pensamento sobre o treinamento. Pois, boa parte das práticas citadas pelos grupos entrevistados situa o ato de treinar como algo além da execução de exercícios físicos.

Mônica Montenegro, preparadora vocal do Teatro da Vertigem, em entrevista recente concedida ao grupo de pesquisa ÁQIS, afirmou que a existência do treinamento vocal suscitou a necessidade no grupo de se encontrar com mais frequência e regularidade, não para desenvolver aspectos técnicos e sim, para realizar um trabalho íntimo que não estivesse ligado nem ao levantamento de material cênico, nem a produção do espetáculo, como fica explícito no seguinte trecho:

Eles tinham o trabalho prático que o Tó² fazia, mas um treinamento técnico regular mesmo começou no trabalho de voz do Apocalipse e isso foi muito importante para um aprofundamento na construção das personagens, do próprio trabalho de interpretação e também como um processo de amadurecimento do grupo. (...) Esse treinamento que o Apocalipse acabou nos colocando, fez com que os atores percebessem a necessidade desse trabalho regular e mais íntimo e menos de levantamento de material de produção de cena ou de construção do próprio espetáculo. (MONTENEGRO, p. 04: 2007)

Essa afirmação de Montenegro confirma a necessidade de se criar uma região intermediária, onde os atores possam fluir inseridos em um espaço coletivo e simultaneamente íntimo. O que, no caso dos atores do Teatro da Vertigem, permitiu a continuidade do trabalho cênico, apesar do nível de dificuldade exigido pelas criações do grupo

Antônio Araújo, diretor do Teatro da Vertigem, em um seminário realizado na UDESC, quando questionado sobre o treinamento demonstrou possuir uma série de ressalvas em relação a uma visão dogmática dessa questão, não sem antes dizer que a sua resposta poderia causar controvérsias, demonstrando que o conceito de treinamento ainda parece habitar uma instância superior constituída, que não deve ser questionada.

² Antônio Araújo, diretor do Teatro da Vertigem.

Já o diretor do Grupo XIX, Luiz Fernando Marques, não hesitou em colocar as práticas do seu grupo distanciadas da idéia de um treinamento idealizado, em uma clara distinção àquelas praticadas na década de 60:

A gente está, sim, pesquisando. (...) Mas sempre deixando o assunto nos direcionar, aquela atmosfera, daquele dia, daquela cena é o que conduz tudo e não um movimento em busca de uma energia teatral ou de um tipo de ator, um tipo de interpretação. Então isso define muito grupo e nos coloca um pouco fora dessa coisa da pesquisa em Teatro, com T maiúsculo. Talvez porque na geração anterior à nossa esse discurso era muito forte: eu sou o Grotowski, eu sou o Barba, eu sou o não sei o que, tenho a técnica tal. Não existe a voz do Grupo XIX, se a gente achar que determinada cena pede aquela voz tal, vai direto para aquela voz, nem pensa, não tem tanto esse caminho inverso do treinamento específico. (MARQUES, p. 12-13: 2007)

A entrevista com o grupo teatral do MST, Filhos da Mãe... Terra, oferece dados importantes para pensar o treinamento como processo de formação contínua. O grupo possui um forte caráter comunitário que o distancia do contexto teatral tradicional. Talvez por isso, quando indagados a respeito do treinamento, suas respostas perpassaram a idéia dos exercícios praticados no espaço restrito da sala de ensaio, indo em direção a um contexto de formação mais abrangente:

- Existem espaços de cursos dentro das várias áreas artísticas (...) não seria um espaço de treinamento, porque a gente não vai muito nessa lógica, mas um espaço de formação contínua e de troca (...). Eu acho que esse processo de formação se dá quando a gente está montando a peça. Porque durante o processo a gente lê muito, revistas, jornais e acaba desenvolvendo uma formação política a parte do espetáculo. (...) A gente primeiro pesquisa para depois usar na peça. Isso é bom, porque dá para sentir que você está aprendendo cada vez mais (...). Eu sinto que depois que entrei no teatro fiquei muito mais politizada do que qualquer um na minha sala. (TERRA, p. 04-05: 2007)

É possível a partir dos trechos das entrevistas e dos apontamentos de Josette Fèral e Eugenio Barba compreender conforme as seguintes questões o que de fato caracteriza o treinamento atualmente:

- O treinamento continua se caracterizando pela execução de exercícios físicos. O que se modificou foi o propósito dessa atividade. Além do desenvolvimento de habilidades técnicas, os exercícios visam criar possibilidades concretas para a construção do espetáculo e também para o estabelecimento de um espaço coletivo.

- O treinamento existe como um espaço intermediário onde o ator alimenta a sua *necessidade do teatro* com dúvidas e inquietações pessoais, um espaço impalpável, além do plano físico.
- A palavra treinamento ainda possui uma aura de dogma, mas na atividade cotidiana dos grupos isso já parece ter sido superado. Os grupos estão buscando uma forma própria de treinar.
- O treinamento pode mudar, mas deve apresentar uma continuidade capaz de manter o grupo unido, em direção a um mesmo ideal.
- O treinamento como formação contínua encontra reverberações principalmente na manutenção de uma motivação pessoal para a continuidade da atividade teatral e na compreensão de como o teatro interfere na vida cotidiana.

Estas considerações não pretendem ser respostas, mas têm como objetivo trazer à discussão as problemáticas que as concepções atuais a respeito do treinamento teatral envolvem.

Ao clarificar as novas conformações conceituais nesse campo e em seguida compreender suas aplicações práticas, espero contribuir para a construção de uma perspectiva atual e contextualizada do treinamento teatral, em direção a realização de um trabalho cênico mais orgânico e menos cristalizado, para que, como advertiu Eugenio Barba, as nossas ilusões e sonhos em torno da realização de uma experiência teatral legítima não se tornem destrutivas ao transformarem-se em ídolos e dogmas.

Referências

- FÉRAL, Josette. **Vous avez dit “training”?** [Você disse “training”?], in BARBA, Eugenio *et alii*, p. 7-27. *Le Training de l'acteur*[O training do ator]. Arles/Paris : Actes Sud Papiers/Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, 2000. – [Tradução e notas de José Ronaldo Faleiro]
- BARBA, Eugenio. O quarto fantasma. **Revista Urdimento**, Florianópolis, 2008.
- MONTENEGRO, Mônica. **Entrevista concedida a Ana Luiza Fortes Carvalho**. Florianópolis, maio de 2007. Entrevista.
- MARQUES, Luiz Fernando. **Entrevista concedida a Ana Luiza Fortes Carvalho, André Felipe Costa, Ligia Ferreira e Vinicius Pereira**. São Paulo, dezembro de 2007. Entrevista.
- TERRA, Filhos da mãe. **Entrevista concedida a Daniel Olivetto**. São Paulo, maio de 2007. Entrevista .