



IDEIAS E CRÍTICAS

ENTRE A RAZÃO, A PULSÃO E A
IMAGINAÇÃO: TRÊS VIAS POSSÍVEIS
PARA O ATOR EM UM PERCURSO
CRIATIVO¹

Márcia Duarte Pinho
Universidade de Brasília – UnB

DOI: <https://doi.org/10.26512/dramaturgias.voi10.24898>

RESUMO

Esta é uma reflexão sobre as possíveis convergências, complementaridades e mesmo contradições entre as metodologias de direção de atores adotadas por Christian Benedetti, Thomas Ostermeier e Thierry Thieu Niang, observadas no decorrer do trabalho com um grupo de alunos do segundo ano do *Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique* por ocasião da quarta etapa do projeto de pesquisa ***Les Processus de direction d'acteurs, de transmission et d'échanges***, vinculado ao *Labex Arts-H2H da Université de Paris 8 Vincennes Saint-Denis*, sob a direção de Jean-François Dusigne, realizada em junho de 2015. Cada um dos diretores trabalhou durante uma semana com o mesmo grupo de atores-estudantes em torno do mesmo texto com o propósito de confrontar questões relativas ao processo criativo sob a perspectiva de três diretores de diferentes origens e experiências artísticas. Para reconhecer a natureza híbrida das estratégias metodológicas aplicadas, procurei considerar alguns aspectos comuns às práticas observadas e identificar as singularidades das abordagens propostas. Tomei como referencial para esta análise o objetivo comum explicitado pelos três diretores: o de tirar proveito da potencialidade criativa do ator. Essa noção, entretanto, é percebida diferentemente segundo a compreensão de cada diretor quanto ao papel criativo do ator. Isto se revela nas propostas metodológicas em aspectos tais como a abordagem do texto proposto; a condução do trabalho coletivo; as opções de ocupação do espaço da sala; o engajamento corporal demandado; a presença de relações hierárquicas e a aproximação do exercício criativo à experiência de vida.

Palavras-chave: Metodologia, Direção de atores, Ator criador.

1 Material desenvolvido durante pesquisa em Paris, na Université de Paris 8 Vincennes Saint-Denis. Bolsista CAPES Proc.nº BEX 6871/14-03; Pós-Doutorado.

RESUMEN

*Esta es una reflexión sobre las posibles convergencias, complementariedades e incluso contradicciones entre las metodologías de dirección de actores adoptadas por Christian Benedetti, Thomas Ostermeier y Thierry Thieu Thieu Niang, observadas en el transcurso del trabajo con un grupo de estudiantes de segundo año del Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, en la cuarta etapa del programa de investigación del proyecto **Les Processus de direction d'acteurs, de transmission et d'échanges**, vinculado a Labex Artes-H2H Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, bajo la dirección de Jean-François Dusigne, que tuvo lugar en junio de 2015. Cada uno de los directores ha trabajado durante una semana con el mismo grupo de actores-estudiantes alrededor del mismo texto con el fin de hacer frente a cuestiones relacionadas con el proceso creativo desde la perspectiva de tres directores de diferentes orígenes y experiencias artísticas. Para reconocer la naturaleza híbrida de las estrategias metodológicas aplicadas, he intentado considerar algunos aspectos comunes a las prácticas observadas e identificar las singularidades de los enfoques propuestos. Tomé como referencia para este análisis el objetivo común de los tres directores: aprovechar el potencial creativo del actor. Esta noción es, sin embargo, percibida de manera diferente de acuerdo a la comprensión de cada director del papel creativo del actor. Estas diferencias se manifiestan en las propuestas metodológicas en aspectos tales como el enfoque del texto propuesto; la realización de un trabajo colectivo; opciones de ocupación de espacio de la sala; el compromiso corporal solicitado; la presencia de relaciones jerárquicas y el acercamiento del ejercicio creativo de la experiencia de vida.*

Palabras-clave: Metodología, Dirección de actores, Actor creador.

RESUMÉ

*Ce texte est une réflexion autour des possibles convergences, complémentarités et même contradictions entre les méthodes de direction d'acteurs adoptées par Christian Benedetti, Thomas Ostermeier et Thierry Thieû Niang, observées au cours du travail que ces derniers proposèrent tour à tour à un groupe d'élèves de deuxième année du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, lors de la quatrième étape du programme de recherche **Les Processus de direction d'acteurs, de transmission et d'échanges**, lié au Labex Arts-H2H de l'Université de Paris 8 Vincennes Saint-Denis, sous la direction de Jean-François Dusigne, qui eut lieu en juin 2015. Chacun de ces metteurs en scène a fait travailler le même groupe d'élèves-comédiens pendant une semaine autour du même texte, dans le but de se confronter aux questions relatives au processus créatif du point de vue des trois metteurs en scène de différentes origines et expériences artistiques. J'ai tenté à la fois de reconnaître la nature hybride des stratégies méthodologiques mises en œuvre, considérer certains aspects communs aux pratiques observées et identifier les singularités de chaque approche proposée. Je prendrai comme point de comparaison pour cette analyse l'objectif commun explicité par ces trois metteurs en scène : celui de mettre à contribution les potentialités créatives de l'acteur. Cette même notion est toutefois perçue différemment par chaque metteur en scène selon sa manière de comprendre la dimension du rôle créateur de l'acteur. Ces différences se révèlent dans des partis pris méthodologiques tels que l'approche du texte proposé ; la conduction du travail collectif ; les options d'occupation de l'espace de la salle ; l'engagement corporel demandé ; la gestion des rapports hiérarchiques et le rapprochement entre l'exercice de création et le vécu des acteurs.*

Mots-clés: Méthodologie, Direction d'acteurs, Acteur créateur.

Esta é a síntese conclusiva de uma reflexão sobre as possíveis convergências, complementaridades e mesmo contradições entre as metodologias aplicadas na direção de atores por Christian Benedetti² (França), Thomas Ostermeier³ (Alemanha) e Thierry Thieû Niang⁴ (França) observadas no decorrer do trabalho com um grupo de alunos do segundo ano do *Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique*⁵ por ocasião da quarta etapa do projeto de pesquisa *Processos de Direção de atores, de Transmissão e de trocas*⁶, vinculado ao *Labex Arts-H2H*⁷ da *Université de Paris 8 Vincennes Saint-Denis*, sob a direção de Jean-François Dusigne, realizada em junho de 2015.

A etapa do projeto observada deu seguimento às duas seções precedentes da pesquisa, realizada entre 2011 e 2015, envolvendo experimentações práticas e atividades reflexivas tais como: colóquios, seminários, *masters classes*, conferências, e encontros internacionais, resultando na publicação de uma obra coletiva organizada por Jean – François Dusigne sob o título de ***La direction d'acteurs peut-elle s'apprendre?***

O interesse por esse estudo residiu especialmente pelo caráter da proposta de investigação que, segundo Dusigne, se apoia sobre a experimentação prática para considerar os aspectos que afetam o processo de criação teatral e a natureza da troca que se dá entre os artistas que concorrem à obra coletiva, seja sob a perspectiva da transmissão de experiências ou da divisão de competências. Apresenta como aspecto inovador o propósito de efetuar análises que se debruçam verdadeiramente sobre o ato de dirigir em si, seu valor como experiência humana e suas incidências.

Dusigne propõe como hipótese a ideia de que

2 Ator e Diretor francês responsável pela Direção do *Théâtre-Studio à Alfortville* desde 1997 onde desenvolve suas criações. <http://www.theatre-studio.com>

3 Premiado internacionalmente é um dos mais prestigiados encenadores do teatro europeu da atualidade. Diretor da *Schaubühne*, instituição de grande importância na produção teatral da Alemanha ocidental.

4 Dançarino e Coreógrafo de origem Vietnamita radicado na França que desenvolve trabalhos em teatro, dança, ópera e cinema. Desenvolve trabalhos de formação e criação artística com crianças, adolescentes, idosos e detentos. <http://www.thierry-niang.fr>

5 O Conservatório Nacional Superior de Arte Dramática é a mais tradicional e importante escola de formação de atores em Paris. No sistema educacional francês a formação de bacharéis em artes não se dá na Universidade, sendo desenvolvida nos Conservatórios dedicados ao ensino de nível superior nas diferentes linguagens artísticas.

[...] não somente os modos de criação como também as maneiras de dirigir incidem sobre a realização da cena e imprimem uma estética. Orienta-se, assim no sentido de [...] analisar o que se passa entre os colaboradores, observando as diversas formas de conceber a condução do trabalho na direção de atores e como estas resultam em escolhas, metodologias e orientações estéticas distintas, tanto do ponto de vista daquele que dirige como do que é dirigido (DUSIGNE, 2015, p112)⁸.

Na perspectiva de melhor delimitar as diferentes vozes da criação, Dusigne propõe como “princípio de experimentação a confrontação de várias metodologias, por vezes contraditórias” (DUSIGNE, 2015, p113), assim, os atores envolvidos são convocados a trabalhar em regime condensado e intensivo sobre o mesmo objeto de estudo com diretores diferentes. No que concerne à etapa aqui analisada e conforme o protocolo de pesquisa e experimentação prática proposto, o trabalho com cada diretor se desenvolveu por um período de uma semana com o mesmo grupo de atores e com base na penúltima cena do texto **A Gaivota** de Tchekhov⁹, tendo como perspectiva responder a questões sobre o aprendizado de direção de atores.

Ainda sob o aspecto metodológico, Dusigne formula alguns paradoxos observados processualmente em cada uma das etapas de pesquisa realizadas e tomá-los como base para pensar concretamente as modalidades de direção de atores ou para conceber diferentemente os procedimentos pedagógicos e criativos.

Um primeiro paradoxo diz respeito às relações psicofísicas que, segundo o pesquisador, longe de se limitarem às ações verbais, engajam o corpo sensível em um espaço e tempo definidos, exigindo dos atores o desenvolvimento de capacidades que geralmente não se conformam, ou mesmo contradizem, valores prescritos pela vida cotidiana e social, tais como vulnerabilidade e porosidade. Um segundo paradoxo se coloca em relação ao descontentamento dos atores em não serem reconhecidos como atores-criadores e colaboradores do diretor no processo, ainda que reconheçam serem despreparados para exercer tal autonomia criativa. O terceiro, em relação estreita ao anterior, se dirige ao diretor que se por um lado exige do ator que acate de forma precisa suas indicações, por outro aspira que ele vá além do prescrito, assumindo, assim, um papel propositivo (DUSIGNE, 2015, p115).

Vale dizer que, diferente do que testemunha Dusigne em relação à preparação do ator na França, no âmbito dos estudos e da produção cênica no qual atuou como docente e pesquisadora¹⁰ prevalece a prática do ator-criador. Neste contexto ele ocupa um lugar central nos processos criativos e pode até mes-

6 *Les Processus de direction d'acteurs, de transmission et d'échanges.*

7 *Labex Arts-H2H* é um laboratório de excelência em artes, ciências cognitivas e mediações humanas. Propõe explorar os novos laços que se tecem entre artes e técnicas, ciências e realidade, espaço físico e informatizado, acolhendo estudos de processos criativos e suas dimensões artísticas, culturais e sociais, com enfoque em perspectivas imaginativas e inovadoras. www.labex-arts-h2h.fr

8 Todas as citações diretas da mesma obra são traduções minhas.

9 Diálogo de *Nina et Tréplev* no fim do ato IV. A tradução escolhida para esta pesquisa foi a de André Marckowicz e Françoise Morvan, publicada por *Actes Sud* (Coleção Babel, 1996) a partir da versão original do autor de 1895.

10 Atuou como docente nos cursos de graduação do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. No processo de formação os estudantes se exercitam criativamente não somente no âmbito da interpretação, como também da construção dramaturgica e demais elementos da encenação, espelhando a natureza experimental e autoral da produção teatral que predomina em Brasília.

mo se engajar na construção de dramaturgias autorais por meio de processos nos quais predominam a colaboração coletiva.

No que concerne ao espírito de descoberta Dusigne reconhece um quarto paradoxo: é preciso se aventurar nas fronteiras da experiência, ainda que seja necessário reconhecer o campo delimitado de exploração proposto pela direção. Como quinto e último paradoxo ele identifica como condição para investigar e surpreender a direção ser imprescindível que o ator se engaje inteiramente deixando de lado a análise e o julgamento. Neste sentido questiona

[...] como o ator deve conciliar consciência do processo e intuição, como reagir, se adaptar, antecipar e seguir um canal criativo com intencionalidade ao mesmo tempo liberando seus instintos? (DUSIGNE, 2015, p116)

Considerando tais prerrogativas, exponho aqui a minha percepção do ponto de vista de quem buscou, na medida do possível, assumir uma postura participativa no processo observado. Sem qualquer julgamento, tentei me colocar na mesma perspectiva de quem vivencia a experiência para melhor compreender os meios e recursos utilizados pelos diretores na orientação do trabalho. Procurei reconhecer a natureza das estratégias metodológicas aplicadas, considerar alguns aspectos comuns às práticas observadas e identificar as singularidades das abordagens propostas. Assim, essa reflexão se apoia, sobretudo, em noções que permeiam a minha experiência em processos de direção e criação artística.

A primeira semana de trabalho foi conduzida por Benedetti. Sua abordagem se inicia pela contextualização histórica do texto, do autor e da narrativa. Ressaltando os aspectos que considera significativos para a compreensão da dimensão da obra, sobretudo no que concerne aos questionamentos sociais, comportamentais e as revoluções na estrutura dramática trazidos pelo autor. Destaca aspectos que revelam as identidades dos personagens, suas conflituosas relações e as imbricações da vida do autor e a obra.

Num segundo momento introduz sua metodologia de trabalho centrada na compreensão da estrutura da ação delineada no texto, entendida como o conjunto de gestos precisos e indicados nas rubricas do autor que dão sentido à atuação. Tal proposição se alinha às práticas ensinadas por Antoine Vitez seu mestre no Conservatório de Arte Dramática de Paris. Por meio dessa estrutura é revelado o conteúdo subjetivo, submerso nos diálogos. Cada gesto corresponde uma fala e, portanto, memorizar o texto é primeira condição para o trabalho. Percebe-se nesta proposição certa afinidade com os pressupostos da biomecânica de Meyerhold no que concerne a processos exteriores

que desencadeiam estados expressivos interiores a partir de princípios de execução analítica e precisa de diversas ações (PICON-VALLIN, 2004 p 111)

Toda a condução é direcionada à compreensão intelectual do que se passa subjetivamente entre os personagens, trazendo a todo instante os acontecimentos anteriores e futuros da narrativa, os sentidos das ações e suas intenções. Longas preleções do diretor orientam a atuação em lugar de uma interferência direta na cena. O ator é convocado ao questionamento para provocar suas reações, de forma a antes compreender o que fazer para sentir como fazer. Assim, cabe ao ator dar vida à estrutura ditada pelo texto por um processo profundamente analítico e racional.

Na segunda semana, motivado pelo anseio de criar um teatro mais próximo de nossa realidade contemporânea, Ostermeier conduz o trabalho se apoiando sobre os quatro pilares que fundamentam sua metodologia de direção de atores. O primeiro pilar diz respeito à noção de situação segundo Stanislavski. Ao destacar no texto as circunstâncias que considera maiores, determinantes, que impulsionam os personagens a agir, e, por vezes, exacerbando-as, remete inicialmente o ator às sensações que elas provocam, evitando processos mais analíticos e racionais. O segundo é uma prática de contar histórias pessoais que denomina *storytelling*. A partir da aproximação de situações dramáticas do texto às situações do dia a dia, sem, entretanto, revelar essa estratégia, sugere que eles reconstruam em cena experiências vividas. Em poucos minutos de preparação eles são jogados a contarem suas próprias histórias em uma circunstância em que os diálogos e ações não tenham sido previamente definidos, buscando o mais fielmente reviver os fatos acontecidos. Dessa forma são convocados a reagirem como na vida, disto se extrai comportamentos a serem percebidos como similares aos dos personagens em situações semelhantes.

Aplicando a técnica criada por Sanford Meisner¹¹, Ostermeier propõe um exercício em que os atores se observam mutuamente e se confrontam com sucessivas afirmações que expõem traços individuais, desde os mais aparentes aos mais subjetivos. Em posição de observados devem primeiro sempre responder afirmativamente concordando, depois discordar em negação, reagindo às diferentes entonações e intenções do parceiro que o investiga e o confronta com os mais diferentes aspectos de sua pessoa. Isso os obriga a aguçarem a percepção uns dos outros e reagirem aos impulsos provenientes do parceiro, constituindo o que considera o terceiro pilar de sua metodologia. Como último pilar destaca o trabalho com o ritmo, experimentando o equilíbrio das noções de lento e rápido, trazendo à cena algo mais próximo da alternância rítmica de nossas vidas cotidianas. Em sua concepção esses proce-

¹¹ Ator e Professor de Teatro norte-americano que desenvolveu um método de interpretação hoje conhecido como Técnica Meisner, amplamente utilizada na formação de atores de cinema e teatro nos Estados Unidos. <http://www.themeisnercenter.com>

dimentos são direcionados a evidenciar o papel do ator como criador de sua arte. (OSTERMEIER, 2016 p. 109-117)

Na última semana Thiêu Niang traz uma metodologia experimental que, de forma singular, encontra referências apenas em sua diversificada e rica experiência artística. O caráter empírico do seu trabalho é marcado pela perspectiva de provocar sensivelmente e criativamente o ator para abrir outros canais de compreensão dos conteúdos abordados no texto.

Suas estratégias envolvem exercícios de preparação com ênfase na percepção de si e do espaço por meio da privação da visão, lançando mão de um arsenal de novas propostas de sensibilização e integração coletiva que predis põem os atores ao exercício cênico. O tato e o contato entre os parceiros possibilitam criar cumplicidade e confiança para se lançarem livremente na aventura da imaginação. O olhar é igualmente trabalhado de forma expressiva em exercícios que sugerem situações de encontro e de abandono. Uma vez os sentidos aguçados, a mobilidade despertada e alcançada a conexão grupal, Thierry os engaja na experiência criativa para a qual o corpo foi preparado.

A partir desta etapa de conscientização agrega outros estímulos como a música e eventualmente o texto estudado, seja proferindo-o para si mesmo em voz baixa, coletivamente em superposições de falas, ou em diálogos intermitentes, integrando a percepção tátil, musical e a fala em uma mesma ação.

Dessa forma vai introduzindo sua singular abordagem que lança mão de estratégias díspares para buscar uma relação de aproximação com o texto sem nenhuma preocupação com uma previa formulação cênica. Nesse sentido há um abandono total da ideia de dar forma ao personagem, de definir seu papel na dramaturgia ou mesmo de realizar a cena tal qual escrita pelo autor.

Sucessivamente engaja propostas que vão inserindo os estudantes em um campo cada vez mais aberto de experimentação e de abstração que, paradoxalmente, os remete a uma consciência aguçada do gesto presente e as percepções que dela decorrem. Um caminho de ida e volta entre as percepções sutis que dão ignição a ação e da ação como provocadora de novas percepções.

Toda manifestação resultante desse processo vai sendo amalgamada em uma construção poética que contém os sentidos do texto original e da qual emergem múltiplos significados.

Tomo como referencial para esta análise o objetivo comum entre os três diretores de tirar proveito da potencialidade criativa do ator. Essa noção, entretanto, apresenta diferenças no que concerne a compreensão de cada diretor quanto à dimensão do papel criativo do ator no processo. Isto se revela nas propostas metodológicas em aspectos tais como a abordagem do texto proposto; a condução do trabalho coletivo; as opções de ocupação do espaço da

sala; o engajamento corporal demandado; a presença de relações hierárquicas e a aproximação do exercício criativo à experiência de vida.

No que concerne a abordagem do texto, Christian Benedetti, estudioso de Tchekhov, propõe uma leitura minuciosa que não só considera peculiaridades da língua original russa e sua fiel tradução como todas as rubricas do autor para a apreensão dos significados implícitos na trama, desvendando sentidos submersos que enriquecem a compreensão intelectual da obra. Da significação do nome de cada personagem à significação do gesto mais sutil indicado pelo autor, Benedetti vai esmiuçando o texto e extraindo as bases de uma estrutura de composição cênica que é suporte para o desempenho do ator.

Define assim percursos, relações entre personagens e até mesmo os tons da fala com indicações precisas. Oferece uma partitura clara, pode-se dizer mesmo uma estrutura coreográfica que delinea as ações no espaço, os momentos de pausas e alguns gestos que marcam etapas precisas de desenvolvimento da ação. Cabe ao ator imprimir sua particularidade na maneira de estar e agir, agregando tensões e distensões no olhar, na respiração, no caminhar e, sobretudo, na fala. Pelo processo da repetição o ator vai se apropriando dos significados engendrados nessa estrutura e descobre uma margem possível para agregar criativamente elementos comportamentais, gestuais e mesmo outras formas de se colocar em cena. Em Benedetti, portanto, o trabalho de direção se desenvolveu circunscrito ao texto, fonte primeira para a elaboração de uma estrutura que orientou o caminho e o sentido para uma atuação criativa restrita à concepção do diretor.

Para Thomas Ostermeier o ponto de partida foi outro. Sua linha de trabalho de direção de atores se ancora na noção de concentração da atenção no parceiro em intensa interação, gerando um fluxo ininterrupto de reações que dão desenvolvimento à ação. O texto é trazido para a experiência depois de cumpridas as etapas de exercícios com jogos em que a atuação é impulsionada por esse processo permanente. A alternância de ritmos e frequências das ações provocam respostas de forma a transformar as circunstâncias e situações vividas no momento presente da cena. O texto é entendido como um veículo para dar ignição a esse processo e o ator é convocado a se colocar inteiramente disponível à experiência de agir no aqui e agora. É sobre as relações que se estabelecem entre os atores que ele edifica a cena, lhes oportunizando um espaço significativo de contribuição criativa. Dessa forma é possível vislumbrar outras interpretações e proposições cênicas que venham a surgir da experimentação, ainda que Ostermeier não tenha sinalizado qualquer intenção de extrapolar os conteúdos do texto.

Colocando em questão “o que pode os corpos no corpo de um texto de uma obra”¹², Thierry Thieû Niang rompe com os domínios do texto e lança os ato-

¹² *"ce que peuvent les corps dans le corps du texte d'une œuvre"*

res em uma experiência que atravessa seus conteúdos e abdica de sua estrutura dialógica em proveito de interações coletivas. Propõe construir outra dramaturgia que incorpora a palavra como um elemento associado ao movimento e à música para tecer uma rede de associações de significados abstraídos da obra. Seu trabalho explora antes a memória do texto, as reminiscências que nutrem o imaginário nas livres improvisações e que vão progressivamente se estruturando em composições efêmeras.

Aqui também a relação entre os atores é base para a construção da cena, sendo, entretanto, enfatizadas as percepções sensoriais como matéria prima para delinear esboços coreográficos de conjunto. Cada ator torna-se autor do todo criado uma vez que a forma resultante da experiência é um amálgama de todas as contribuições.

Em sua prática, portanto, *a condução do trabalho coletivo* é notoriamente privilegiada não somente em exercícios de sensibilização como também na experimentação de cenas que não se cristalizam em uma forma definida. Ao propor uma polifonia de elementos que se interceptam, as falas podem passar de um ator a outro indefinidamente, o texto dos diálogos permanece, mas os pares se dissolvem em proveito do surgimento de uma voz coletiva.

Ostermeier investe igualmente na interação coletiva para criar uma atmosfera de confiança e cumplicidade entre os atores. Assim prepara os ânimos, favorece o envolvimento e os libera para se jogarem abertamente na experiência. No trabalho com o texto conserva a mesma estrutura do diálogo escrito por Tchekhov. A ênfase, entretanto, está no processo de atuação entre eles, podendo ou não a cena se desenvolver em sua integralidade. Seu objetivo reside em fazê-los compreender que o resultado cênico é consequência do processo, e nesse sentido o grau de participação criativa se dá em correspondência à afinidade alcançada entre os parceiros de atuação.

Mais atento à estrutura da cena e como ela acontece do início ao fim, Benedetti se concentra exclusivamente no desempenho dos papéis escritos para os personagens de Nina e Tréplev, sem se preocupar com qualquer outra relação que envolva o grupo em uma sinergia coletiva. Em posição oposta aos demais, sua abordagem prescinde de exercícios preparatórios de sensibilização ou disponibilização do ator que, em geral, se desenvolvem em grupo. Desde o primeiro momento os atores são convocados aos pares à cena, enquanto os outros aguardam sua vez. Isso representa um desafio de, mesmo na passividade da espera, estar sempre disponível e apto a dar ignição à atuação de forma imediata, e contar apenas consigo mesmo para estimular a criatividade.

Essa objetividade se estende à *ocupação do espaço da cena*. Benedetti propõe que num palco previamente delimitado pela distribuição das peças do mobili-

ário, os atores entrem num campo de ação e se orientem por uma estrutura dramática definida para desenvolver a subjetividade do jogo dramático. Não há evidências de outra via provável que transgrida a proposta inicial de enenação, ainda que com desenvolvimento do trabalho percebam-se as múltiplas possibilidades de execução que a estrutura oferece dentro da sua moldura.

Já Ostermeier, não os restringe em marcações precisas no espaço, sugere que utilizem livremente as peças de mobiliário tendo como referência os ambientes descritos por Tchekhov.

Em contraponto às perspectivas anteriores, Thieû Niang oferece um espaço aberto para incorporar tudo e o todo da sala no campo de experimentação, incluindo a audiência que por vezes é inserida na cena de forma participativa. Conduz o trabalho muito além das referências formais e textuais da obra de Tchekhov, sem, contudo, assumir qualquer compromisso com uma formulação estética, enfocando antes a liberdade da vivência criativa como caminho para o desempenho artístico e aquisição de conhecimento.

Para isso Thieû Niang recorre ao permanente *engajamento do corpo em sua totalidade* aguçando as sensações tácteis, visuais e auditivas. O corpo é sua primeira instância de investigação e é examinado em suas possibilidades expressivas em sua integralidade. Gestos cotidianos saem da comodidade e ganham ritmo, densidade, tensões trazendo à percepção outros significados. O deslocamento no espaço não se restringe ao caminhar e agrega diferentes níveis de locomoção, isso solicita o empenho dos atores em descobrir outras formas de estar, mover e agir. Também sugere que mantenham um fio permanente de ligação entre eles de forma a manterem uma conexão sensível.

Também Ostermeier provoca-os para ativar um estado de prontidão não somente na preparação para a atividade como também durante a atuação, visto que se apoia sobre a relação de reciprocidade. Isso exige que o ator se coloque de corpo inteiro para oferecer confiança ao parceiro e os estímulos para o desenvolvimento da ação no aqui e agora. Essa segurança é conquistada pela busca de uma sinergia coletiva em exercícios de contato físico que favorecem a interação. Aos poucos observei que Ostermeier logrou obter mudanças na postura, no tônus e o gestual foi se integrando cada vez mais à fala ao exprimir estados internos, sem preocupação em explorar um vocabulário expressivo para além da linguagem cotidiana.

Em Benedetti a fala conduz a ação e os movimentos a ela se submetem. Vê-se, portanto, uma predominância dos recursos vocais sobre os gestuais enquanto portadores de significados. Na fala se concentram todas as intenções. Paradoxalmente o desenho da movimentação no espaço e no tempo é significativamente detalhado pela estrutura dramática, podendo mesmo

constituir um discurso que prescindir do texto, mas não é concebido de forma a suscitar o engajamento integral do ator. Essa missão é delegada a cada um e, mais uma vez, é exercida na medida das competências individuais. Disso resulta não só um consequente distanciamento físico entre os atores, que se tocam circunstancialmente em função de alguma situação que sugere aproximação, como uma tendência à economia de gestos que denota certa inibição dos movimentos em favor do domínio da palavra.

Esse distanciamento físico entre os atores encontra equivalência na *relação hierárquica* que Benedetti estabelece com o grupo. A voz do diretor é determinante na resolução dos problemas de atuação, podendo ser inclusive dirigida de forma privada e particular a cada ator. Benedetti é assertivo em suas colocações e sua fala tem um caráter didático e se estende muito além da problemática da cena. Em geral traz referências de outros momentos da peça, de análises sobre a dramaturgia de Tchekhov e por vezes de outras obras de literatura, música ou artes plásticas para contextualizar e enriquecer o entendimento. As posições de aluno e mestre se configuram por meio de um processo unilateral de transmissão e recepção de conhecimentos. Quando solicita a palavra do ator o faz mediante um questionamento que objetiva avaliar seu entendimento e, sendo necessário, lhe indica a resposta. A cumplicidade com a direção se estabelece pelo respeito às diretrizes propostas que conduzem o ator por meio de processos analíticos ao bom desempenho.

Em razão do trecho do texto escolhido no qual a personagem Nina centraliza a ação, Benedetti direcionou o trabalho privilegiando o desempenho das atrizes, estabelecendo assim outra relação hierárquica no grupo em função do papel protagonista na cena. Ainda que orientasse os atores, a cena se desenvolvia em torno do papel feminino. Por outro lado, como havia um número bem menor de homens no grupo eles se revezavam mais vezes na cena, podendo experimentar outras nuances, mas sempre em função da interpretação de suas parceiras. Ostermeier driblou esta situação enfatizando desde o início do trabalho as relações grupais. Não havia pares fixos para a realização da cena que era sempre executada em caráter experimental, de forma que cada ator não só poderia contracenar com qualquer outra atriz a qualquer momento, como também gerar estímulos que poderiam alterar seu desempenho. Ainda assim, para oportunizar um maior desafio aos atores, propôs também trabalhar outra cena da mesma obra em que o papel masculino preponderava na ação, rompendo com o protocolo de pesquisa proposto em favor de uma experiência favorável à participação equilibrada de todos.¹³

Desde o início do projeto Ostermeier procurou estabelecer uma relação próxima e direta com os estudantes. Sua orientação em cena era geralmente

precisa e focada na percepção intuitiva do ator de forma a estimular uma resposta imediata em ação, sem qualquer digressão que pudesse oferecer um escape para a análise racional na busca de soluções para os problemas de atuação. Outro aspecto da sua direção eram as conversas direcionadas à construção de uma compreensão coletiva sobre o processo criativo.

A harmonia do ambiente e das relações constitui para Thieû Niang um elemento significativo para um bom e produtivo trabalho, assim desde cedo preparava o espaço e criava uma atmosfera acolhedora. Com poucas palavras Thieû Niang apresentava suas propostas de atividades. Ao oferecer um caminho se dispunha a acatar os desvios decorrentes das manifestações que viessem a surgir, se moldando igualmente ao instante presente. Ao meu ver Thieû Niang não se coloca como um guia à frente do percurso, mas iluminando por detrás o trajeto, sem mesmo pretender indicar onde chegar.

Ainda sob esse prisma do relacionamento com e entre os atores eu poderia dizer que a configuração das relações coletivas no trabalho de Benedetti é análoga à pirâmide. No nível mais alto vemos a voz do diretor, logo abaixo de forma decrescente se colocam os atores em função dos papéis principais e secundários que representam. Em Ostermeier vemos um conjunto circular regido por uma voz diretiva que propõe encontros e interseções de percursos para partilhar a vivência do processo. Já em Thieû Niang vemos uma teia de fios que conectam atores, audiência e direção indistintamente numa configuração rizomática de compartilhamento da experiência em permanente transformação.

Um último aspecto valioso para esta análise é como cada diretor abordou as *relações intrínsecas da arte e da vida*. Thieû Niang solicitava aos atores sentir a realidade dos gestos e não o que eles supõem representar. Convocava assim a perceberem a vida no momento presente da cena aguçando as percepções sensoriais e se permitindo conduzir pelas imagens que os sentidos suscitam. Já Ostermeier propunha a imitação da vida tal qual ela é trazendo fatos concretos da realidade dos intérpretes como fundamento de exercícios cênicos para mostrar-lhes o quanto suas vidas se aproximavam das dos personagens ficcionais e o quanto devem desenvolver sua capacidade de observação do mundo à sua volta. Enfatizou sua concepção de que é o ator em vida que sobe ao palco, sua energia vital está lá e não a representação de alguém que vive. Benedetti apelava aos significados, às motivações e razões que os moviam no papel. Para ele o ator deve ter algo significativo a dizer e isso explicita sua humanidade.

No que concerne a questão fundadora dessa pesquisa percebi que o confronto dessas práticas fez emergir elementos que revelam polaridades e tríades significativas para a compreensão de fundamentos que podem vir a orientar o aprendizado em direção de atores. Christian Benedetti, Thomas

Ostermeier e Thierry Thieû Niang apresentaram metodologias que consideram o uso do texto como suporte, veículo ou memória para o processo de criação; a individualidade, o outro e a coletividade como forças criativas; o jogo, a livre improvisação e a repetição como estratégias de imersão e criação; o espaço delimitado ou aberto como campo para exploração de possibilidades de encenação; a predominância ou equivalência de competências vocais e motoras na atuação. Aspectos que, associados às diferentes formas de gestão da hierarquia ou a paridade dos participantes no exercício de funções criativas revelam e implicam em mais restrita ou abrangente participação autoral na encenação da obra.

Finalmente, Benedetti rumou no sentido de oferecer uma estrutura que serviu de base aos atores para uma interpretação consciente, sendo a racionalidade e o exercício analítico as vias prioritárias para a apropriação do texto e suporte para a construção do papel na atuação. Ostermeier lançou mão de estratégias que se apoiavam na noção de pulsão como fio condutor e incitador da atividade, desafiando os atores a dar ignição à cena e tirar proveito do impulso gerado para interpretá-la com energia sem preocupação com sua estrutura formal. Thieû Niang se direcionou para a formulação de composições cênicas abstratas em constante progressão, proporcionando aos atores o desprendimento da imaginação como caminho de criação. Assim, avaliando o percurso e o desenvolvimento dos processos posso dizer que a razão, a pulsão e a imaginação constituíram três vias distintas e complementares que tornaram possível acionar e conduzir a o ator em seu percurso criativo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DUSIGNE, Jean- François, Organizador. *La direction d'acteurs peut-elle s'apprendre?* Obra Coletiva, Paris: Les Solitaires intempestifs, 2015.
- OSTEMEIER, Thomas. *Le Théâtre et la Peur*, Organização Georges Banu, Tradução Jitka Goriaux Pelechová. Paris: Actes Sud, 2016.
- PICON-VALLIN, Béatrice. Meyerhold. Paris: CNRS Editions, 2004.
- TCHEKHOV, Anton, *La Mouette*, Tradução André Marckowicz e Françoise Morvan. Paris: Actes Sud, 1996.

Recebido em: 09/03/2019 | Aprovado em: 25/04/2019