

EM FOCO

TREINAMENTO FÍSICO NO TEATRO UNIVERSITÁRIO: REFLEXÕES [BAKHTINIANAS] A PARTIR DE EXPERIMENTOS LABORATORIAIS DO CARMEN GROUP¹

*PHYSICAL TRAINING AT THE UNIVERSITY
THEATER: [BAKHTINIAN] REFLECTIONS
FROM LABORATORY EXPERIMENTS
AT THE CARMEN GROUP*

*ENTRENAMIENTO FÍSICO EN EL TEATRO
UNIVERSITARIO: REFLEXIONES [BAKHTINIANAS]
A PARTIR DE EXPERIMENTOS DE
LABORATORIO DEL CARMEN GROUP*

JEAN CARLOS GONÇALVES

GUSTAVO HENRIQUE RODRIGUES GUTERRES

1 Trabalho realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), Plano Nacional de Pós-Doutorado (PNPD), Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da Universidade do Vale do Itajaí (Univali).

GONÇALVES, Jean Carlos; GUTERRES, Gustavo Henrique Rodrigues. Treinamento físico no teatro universitário: reflexões [bakhtinianas] a partir de experimentos laboratoriais do Carmen Group. *Repertório*, Salvador, ano 22, n. 33, p. **76-97**, 2019.2

DOI: <https://doi.org/10.9771/rv0i33.27895>

RESUMO

O objetivo do artigo é compreender os sentidos do treinamento físico nos experimentos laboratoriais do Carmen Group (Centro de Treinamento em Corpo, Arte, Movimento e Encenação), da Universidade Federal do Paraná. Como procedimento metodológico, foi realizado um *open space* (roda de conversa) com os integrantes do referido grupo. O olhar para os dados obtidos se dá pelo mirante teórico da análise dialógica do discurso – Bakhtin e o Círculo. Os resultados apontam, entre outras questões, para dois polos de discussão: a) embora se assemelhem, em alguns casos, com exercícios aeróbicos ou mais voltados ao campo do esporte e da ginástica, os exercícios de treinamento físico constituem-se como um conjunto de atividades com fins específicos, que agregam uma parte importante na formação acadêmica dos sujeitos integrantes um grupo teatral universitário; b) seja por sua função processual/laboratorial ou pelo atendimento da necessidade pontual de cada aluno-ator para a construção do seu personagem, o treinamento físico implica reverberações em diferentes etapas de um trabalho cênico, auxiliando os alunos-atores tanto processo de criação de personagens quanto em sua aplicação aos exercícios de preparação corporal para a cena, realizados antes de cada sessão do espetáculo.

PALAVRAS-CHAVE:

Treinamento físico. Ator. Teatro universitário. Laboratório. Bakhtin e o Círculo.

ABSTRACT

The article objective is to understand the meanings of physical training in the laboratory experiments of the Carmen Group (Center for Training in Body, Art, Movement and Staging), Federal University of Paraná. As methodological procedure an open space (talk wheel) was carried out with the members of this group. The look at the data obtained is given by the theoretical viewpoint of dialogical analysis of discourse – Bakhtin and the Circle. The results point, among other questions, to two poles of discussion: a) although they resemble, in some cases, aerobic exercises or more focused on the field of sports and gymnastics, physical training exercises constitute a set of activities with specific purposes, which add an important part in the academic training of the subjects integrating a theatrical university group; b) whether by its procedural/laboratory function or by the attendance of each actor-actor's specific need for the construction of his/her character, physical training implies reverberations in different stages of a scenic work, assisting student actors both the creation process characters as in their application to the body preparation exercises for the scene, performed before each session of the show.

KEYWORDS:

Physical training. Actor. University Theater. Laboratory. Bakhtin and the Circle.

RESUMEN

El objetivo del artículo es comprender los sentidos del entrenamiento físico en los experimentos de laboratorio del Carmen Group (Centro de Entrenamiento en Cuerpo, Arte, Movimiento y Encenación), de la Universidad Federal de Paraná. Como procedimiento metodológico se realizó un open space (rueda de conversación) con los integrantes de dicho grupo. La mirada hacia los datos obtenidos se da por el mirador teórico del análisis dialógico del discurso – Bakhtin y el Círculo. Los resultados apuntan, entre otras cuestiones, a dos polos de discusión: a) aunque se asemejan, en algunos casos, con ejercicios aeróbicos o más volcados al campo del deporte y de la gimnasia, los ejercicios de entrenamiento físico se constituyen como un conjunto de actividades con fines específicos, que se agregan una parte importante en la formación académica de los sujetos integrantes un grupo teatral universitario; b) sea por su función procesal/laboratorial o por la atención de la necesidad puntual de cada alumno-actor para la construcción de su personaje, el entrenamiento físico implica reverberaciones en diferentes etapas de un trabajo escénico, auxiliando a los alumnos-actores tanto proceso de creación de personajes como en su aplicación a los ejercicios de preparación corporal para la escena, realizados antes de cada sesión del espectáculo.

PALABRAS CLAVE:

*Entrenamiento físico.
Actor. Teatro universitario.
Laboratorio. Bakhtin y el
Círculo.*



INTRODUÇÃO

QUANDO SE TRATA DA ELABORAÇÃO de exercícios de interpretação para o teatro, Stanislávski e Meyerhold conduziram uma reflexão geral sobre as formas de pensar o papel do ator, a construção de personagens, a criação de papéis e o envolvimento das potências corporais nesse processo. (MCCAW, 2016) Essas reflexões constituíam desde a pedagogia e o ensino de procedimentos de interpretação cênica até o exercício físico no trabalho do ator e resultavam em investigações profundas dos mistérios que envolviam o problema da atuação.

A revolução no pensamento teatral foi possível, em grande parte, devido a um desenvolvimento da encenação e à necessidade do treinamento do ator fora das instituições públicas que foram herdadas do século XIX. Os exercícios de preparação corporal para a cena começaram, com a escola stanislavskiana, a ensinar o ator a se aprofundar no conhecimento do próprio corpo, testando e buscando conhecer as suas próprias possibilidades e limites para conseguir obter resultados expressivos em um momento particular, que seria a própria cena. (MCCAW, 2014)

Nas aulas de corpo, nos contextos de formação superior para as artes da cena, a pergunta central que guia alunos e professores sempre se filia à questão: o que nos move? E ainda, que nos move corporalmente? Esse assunto, que possibilita inúmeras reflexões sobre questões relacionadas às relações entre corpo e arte,

pulveriza debates e afeta acadêmicos, especialmente discentes, com nenhuma ou pouquíssima experiência prévia em atuação.

Constituindo-se enquanto disciplina que interessa à arte e ao esporte, o corpo chamou a atenção dos teóricos do teatro, especialmente aqueles contemporâneos dos séculos XX e XXI, comprometidos com abordagens práticas e pedagógicas da preparação corporal do ator para uma interpretação orgânica e convincente. Desde as buscas de Stanislávski pela memória emotiva e ação física, passando pelas contribuições de Meyerhold sobre a biomecânica do corpo até as propostas do teatro ritual de Grotowski, que já indicavam a possibilidade de um trabalho com a técnica muito mais voltado para o treinamento e o desenvolvimento pessoal do ator do que para a apresentação de trabalhos prontos para o público, o corpo tem sido sempre alvo de reflexão e pesquisa nas artes e também nas demais ciências humanas.

Não é do escopo de interesse deste artigo, porém, o aprofundamento teórico da noção de corpo. O estudo tem como objetivo geral compreender os sentidos de treinamento físico no processo de investigação do Carmen Group (Centro de Treinamento em Corpo, Arte, Movimento e Encenação), da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Para tanto, foi realizado um *open space* (roda de conversa)² com os integrantes do grupo, no qual foram convidados a responder duas questões que interessam ao presente trabalho.

A análise dos dados é realizada pela perspectiva dialógica, que tem sua ancoragem teórica nos estudos de Bakhtin e o Círculo, grupo de intelectuais russos que se debruçou sobre questões referentes à literatura, linguagem e arte durante o século XX.

O presente texto é dividido em três seções de discussão, precedidas por esta apresentação e seguidas da conclusão. Na primeira seção, delineamos a esfera e os procedimentos metodológicos da pesquisa. Na segunda, a apresentação da literatura vigente dá centralidade à noção de treinamento e às possibilidades de diálogo com a teoria bakhtiniana. A terceira seção, composta por fragmentos transcritos dos discursos dos acadêmicos discentes no *open space* sobre o tema, é dedicada à análise dialógica, que busca atingir os objetivos da investigação.

2 As rodas de conversa tem se constituído como um importante e eficaz procedimento metodológico para a pesquisa em ciências humanas. Para maior aprofundamento a respeito do tema, sugerimos a leitura do texto "A reinvenção da roda: roda de conversa, um instrumento metodológico possível", de Moura e Lima (2015).

A PESQUISA: ESFERA E METODOLOGIA

Assumida como qualitativa, a presente pesquisa foi realizada no âmbito do Carmen Group, da UFPR. Entre as características de identidade do grupo, algumas são bastante peculiares:

- a. assume-se o fluxo de participantes não fixos como componente constitutivo do grupo, sendo que a heterogeneidade entre seus integrantes, especialmente com relação à experiência com as artes da cena, marca os processos de experimentação realizados, dando a eles um caráter de pesquisa e, ao mesmo tempo, de uma relação confortável com o amadorismo;³
- b. o funcionamento do grupo acontece no âmbito das disciplinas optativas⁴ do curso de Tecnologia em Produção Cênica da UFPR, o que confere às atividades realizadas um fator artístico-pedagógico, intrínseco a todos os processos vivenciados;
- c. o Carmen Group constitui-se, institucionalmente, como linha de pesquisa do Laboratório de Estudos em Educação Performativa, Linguagem e Teatralidades (ELiTe), grupo de pesquisa vinculado ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e certificado pela UFPR, o que o obriga a ter, na investigação científica, sua base e seus pressupostos. Ressaltamos, ainda, o fato de que o Carmen Group conta, também, com a participação de alunos de pós-graduação *strictu sensu* ligados ao ELiTe.

O projeto cênico-discursivo Carmen Group começou em 2015, a partir da disciplina optativa Laboratório Experimental de Dramaturgias do Ator. Esse primeiro momento desembocou em um trabalho artístico denominado *Carmen*, voltado a um processo dramatúrgico-performativo de autoria coletiva, cuja temática versava, principalmente, sobre a violência de gênero contra a mulher e a comunidade LGBT.

3 A noção de amadorismo, nesse caso, está relacionada ao *frescor* e ao universo de possibilidades que uma perspectiva não profissional e até mesmo antiprofissional, no teatro, pode desencadear. (COPEAU, 2013)

4 O curso de graduação tecnológica em Produção Cênica é composto por disciplinas obrigatórias (que são cursadas por todos os alunos regularmente matriculados) e optativas (nas quais os alunos se matriculam a partir de seus desejos de formação pessoal curricular).

Carmen, o primeiro espetáculo, foi apresentado 15 vezes, conquistando diversos territórios de diferentes esferas de comunicação, atingindo um público diverso e amplo, abarcando desde alunos da graduação, ainda no território acadêmico, até espectadores sem vínculo qualquer com a universidade.

O segundo trabalho do grupo, iniciado em fevereiro de 2017 e atualmente em cartaz, é o processo de encenação do texto *A serpente*, de Nelson Rodrigues, que conta com três etapas de criação: laboratório, montagem e desmontagem.

Em ambos os processos, *Carmen* e *A serpente*, o treinamento físico foi sempre o ponto de partida e de chegada, ou seja, é de onde saímos e para onde vamos. Todas as atividades relacionadas às experimentações vivenciadas querem, na pesquisa sobre o treinamento, repousar suas energias, mais do que na criação cênica com fins de apresentação. Nos dois processos, a apresentação de espetáculos surgia, invariavelmente, como consequência das pesquisas coletivas e também individuais dos treinamentos de cada ator.

Notava-se, assim, que, ao buscar o aprofundamento do conhecimento sobre nossos corpos, e à deriva disso, investigar nossos movimentos e potencialidades, o treinamento físico se mostrava útil e necessário, o que nos motiva, atualmente, a investir na pesquisa sobre o treinamento físico.

Entre as muitas abordagens possíveis, optamos pelo discurso dos alunos como materialidade a ser analisada, em virtude do impacto que os estudos do discurso têm no âmbito do próprio grupo. O enfrentamento de conceitos como autoria, alteridade, responsividade, memória, esfera, exotopia e cronotopo é constitutivo dos processos de experimentação do grupo, o que aproxima as práticas realizadas da teoria desenvolvida por Bakhtin e o Círculo. A escolha teórica justifica-se, ainda, pela constatação de importantes relações entre os estudos bakhtinianos e as artes do espetáculo, seja pela maneira “com que a convergência temática Artes do Espetáculo aparece nos escritos destes pensadores em variadas épocas, espaços e formas”⁵ (GONÇALVES, 2019a, p. 6) ou através do estudo da “potencialidade da obra bakhtiniana para a análise dos espetáculos, incluindo aí os processos, contextos e tempos envolvidos”. (GONÇALVES, 2019a, p. 6)

5 Sobre os escritos bakhtinianos que fazem menção direta ao teatro e à arte do ator, consultar o texto “Apontamentos sobre teatro e referências à arte do ator na obra de Bakhtin e o Círculo”, de Jean Carlos Gonçalves, publicado em 2019.

Um recorte, não menos importante, foi necessário para a construção do *corpus* da pesquisa: a escolha por discursos advindos de um *open space*. A roda de conversa, embora ainda pouco utilizada em contextos formais de pesquisa:

pode ser entendida como uma resposta às necessidades de organização de ideias e gerência de conflitos, como uma resposta que vai sendo exigida pelo próprio grupo e que pretende cultivar os valores de solidariedade, do amor e da amizade, do respeito às diferenças, do senso crítico, do aprendizado dos direitos e dos deveres. (ANGELO, 2007, p. 479)

Utilizamos, assim, para a fundamentação do *open space* como metodologia de pesquisa, pressupostos de investigação em ciências humanas que consideram as situações enunciativo-discursivas como:

momento em que se dá a construção de uma interlocução reveladora de vários sentidos que emergem da própria situação específica de diálogo e que delimitam uma parte dos aspectos presentes na experiência cotidiana dos interlocutores com o tema tratado. (SOUZA; CAMERINI; MORAIS, 2005, p. 141)

Convidamos, desse modo, os alunos-atores integrantes do processo de *A serpente* a conversar conosco a partir de duas perguntas-chave:

1. Como se dá a relação entre o seu corpo e a interpretação teatral no contexto de formação em Produção Cênica?⁶
2. Como você percebe a transição de estados do seu corpo entre o treinamento físico feito durante a preparação corporal para cena e a atuação no palco?

6 Essa pergunta se justifica, pois o curso superior de Tecnologia em Produção Cênica não tem seu foco na formação de atores.

Essas duas perguntas foram o mote disparador da conversa. Explicamos que não haveria uma ordem para que os alunos-atores as respondessem. Também não era necessário que cada um deles se ativesse a responder as duas questões

de forma pontual. O intuito metodológico era o de chegar a algumas reflexões levantadas pelas temáticas envolvidas nas questões propostas.

A conversa foi gravada em áudio, com o consentimento de todos os participantes, e transcrita integralmente. Neste artigo, optamos por analisar apenas alguns fragmentos, que selecionamos de modo a priorizar, mais especificamente, aqueles voltados, de forma mais detida, para as questões relacionadas ao treinamento físico, foco do presente estudo.

A análise foi realizada considerando os pressupostos desenvolvidos pela análise dialógica do discurso – Bakhtin e o Círculo.



TREINAMENTO FÍSICO E DIALOGISMO

Como Béatrice Picon-Vallin traz em sua obra *A cena em ensaios* (2008), a ideia de treinamento físico surge com a biomecânica de Meyerhold no século XX (1910-1920) com o objetivo de tirar o ator do corpo “cômica falante” – aquele corpo que apenas está no palco, mas sem fazer-se presente – para apropriar-se de um corpo de teatro, que pudesse interpretar e chegar a lugares que um corpo cotidiano jamais chegaria. A biomecânica e seus conceitos de precisão de movimento e da consciência de postura cênica, por exemplo, acabam trazendo argumentos e experimentações para o treinamento físico do ator como preparação para a cena. Essa mesma ideia do corpo de “cômica falante” é depois reverberada nos estudos sobre o corpo dilatado/extracotidiano do autor Eugenio Barba.

A pré-expressividade inerente a cada um não leva em consideração intenções, sentimentos, identificação ou não-identificação dos atores com o personagem. Na fase de trabalho pré-expressivo o objetivo principal não é a expressão, mas o desenvolvimento da qualidade na presença do ator na área de jogo, que contém

uma energia cenicamente viva. Essa presença é diferente da presença cotidiana, não teatral. Ela configura um corpo dilatado cujo comportamento cênico, seja através de uma dilatação no espaço ou pela dilatação das tensões internas, atrai o olhar do espectador. (MARTINS, 2004, p. 44)

O treinamento físico na preparação do ator não deve ser confundido com a ginástica ou com o treinamento físico com fins de competição, atletismo, entre outros. Apesar de se assemelharem em diversos aspectos, suas finalidades são completamente diferentes. Através do treinamento físico e da preparação corporal do ator é que conseguimos trabalhar a interpretação cênica em sua totalidade e, a partir disso, podemos caracterizar que o ator possa atingir o papel de autor quando o seu trabalho corporal encontra uma singularidade em meio a toda essa criação. Concordamos com Keiserman (2009, p. 3) em sua defesa da “importância de uma formação pedagógica do ator com ênfase na corporeidade” e de que o trabalho corporal do ator é capaz de possibilitar o “treinamento de todo o seu aparato”.

Os exercícios físicos auxiliam, ainda, o ator a lutar contra os estereótipos de comportamento que a sociedade impõe e, quando este compreende as leis do movimento e da expressão cênica, consegue conquistar e se apropriar de um corpo de teatro, ou, como bem elucidada Azevedo (2012, p. 192), um corpo disponível:

Um corpo disponível é aquele que permite; que não se isola do fluxo dos acontecimentos ao redor de si, que se envolve com o meio ambiente e com os estímulos vindos da relação com o grupo de criação. Corpo disponível é aquele capaz das respostas espontâneas e novas que somente a ausência de preconceitos e defesas maiores contra o mundo podem assegurar.

O conceito de treinamento físico apareceu no Ocidente com a presença do ator/diretor Mikhail Tchekhov, em Paris, mais precisamente a partir de um choque cultural explicitado no jornal diário *Paris-Midi*, no qual se disse que, com a chegada do russo e de sua montagem, os atores “[...] terão que se entregar a uma ginástica muito rigorosa antes de se apresentar ao público”. (PICON-VALLIN, 2008, p. 61) Essa ginástica, como fora colocada no jornal da época, nada mais era do que o

treinamento físico proposto no Teatro de Artes de Moscou pelo diretor e mentor de Tchêkhov: Constantin Stanislávski.

Como o treinamento físico do ator acontece em uma situação de pesquisa cênica, interessa, também, a este estudo, a noção de laboratório. Schino (2012), em sua obra sobre os laboratórios teatrais na Europa, aproxima a noção de laboratório do termo russo “studinnost”, fazendo referência direta ao estúdio como lugar de aprendizado e experimentação. Os estúdios cênicos têm se caracterizado, ao longo do tempo, como estopim de diversas estéticas e possibilidades, advindas de pesquisa pura e interessada nos processos orgânicos de criação, e não somente na montagem de espetáculos. Interessa, portanto, a essa discussão o fato de que a arte do ator, que sempre pressupõe um trabalho sobre um texto – este compreendido em sua amplitude de dimensões e planos expressivos –, é, como nos diz McCaw (2019), a realização de um evento artístico sempre irrepetível.

É nessa perspectiva que os integrantes do Carmen Group apoiam seus projetos cênicos, que consistem muito mais em olhar e conhecer seus corpos-a(u)tores, realizando um trajeto de imersão em pesquisas individuais e coletivas, do que em transformar esses corpos em cena apresentável. Os encontros/ensaios do grupo – nos quais o treinamento é essencial – se constituem, desse modo, como um lugar de cruzamentos teórico-práticos que privilegiam o autoenvolvimento nas situações de treinamento coabitadas por nós enquanto nos dedicamos e nos doamos ao processo criativo.

Para além do interesse pela montagem de um espetáculo, o olhar para o que esses alunos querem dizer da/na relação com (o treino de) seus corpos, desejos e identidades motiva diferentes arranjos e estados performáticos, traduzidos por entrelaces de partituras, textos e diferentes materialidades produtoras de sentido. Daí a importância de se pensar a força do entrelaçamento entre treinamento e dialogismo.

A análise dialógica do discurso, atribuição à brasileira para a designação do conjunto de ideias produzidas pelos estudos de Bakhtin e do Círculo⁷ acerca da linguagem, da literatura e da arte, constitui-se como a ancoragem teórica deste trabalho, tanto na própria compreensão e investigação do treinamento em sua

7 Os estudos bakhtinianos, ou o pensamento bakhtiniano, são um conjunto de formulações teóricas advindas do conhecido Círculo de Bakhtin. Embora existam diferentes atribuições ao termo, por parte de alguns pesquisadores, este texto não trará uma explanação explicativa e histórica, mas utilizará a expressão “Bakhtin e o Círculo” e “análise dialógica do discurso” para se referir ao conjunto da obra que traz ideias produzidas por intelectuais russos, desde a segunda década do século XX, entre os quais Mikhail Bakhtin (1895-1975), Valentin N. Volóchinov (1895-1936) e Pável N. Medviédiev (1891-1938).

acepção voltada à técnica corporal quanto na análise propriamente dita, esta que se debruça, dialogicamente, sobre os textos que integram o conjunto de materialidades discursivo-enunciativas da pesquisa.

A perspectiva dialógica concebe a constituição do sujeito a partir da interação com o outro. Na situação de enunciação, o sujeito provoca no seu interlocutor uma atitude responsiva, que está permeada pelo ambiente no qual a comunicação acontece, existente entre as pessoas envolvidas nessa interação. Compreendemos, então, que, na prática discursiva (*open space*), os sujeitos mostram-se, percebem suas diferenças, atribuem sentidos ao discurso alheio e permitem que o outro também atribua sentidos ao seu discurso.

Para Volóchinov (2017), a palavra orienta-se em função do interlocutor e, por esse motivo, não pertence totalmente ao seu locutor, pois sua materialização é dirigida a alguém. Os sujeitos da enunciação estão inseridos em um ambiente de inter-relação social dentro de um determinado contexto, e é esse contexto que vai definir a situação enunciativa. No caso dessa pesquisa, a materialidade analisada é constituída pela interlocução textual presente nos discursos sobre um curso de graduação, portanto, uma esfera universitária.⁸ A partir do jogo de vozes que compõem os discursos dos alunos, é possível investigar inúmeros sentidos atribuídos ao curso em questão.

Qualquer objeto do saber (incluindo o homem) pode ser conhecido e percebido como coisa. Mas o sujeito como tal não pode ser percebido e estudado como coisa porque, como sujeito e permanecendo sujeito, não pode se tornar mudo; conseqüentemente, o conhecimento que se tem dele só pode ser dialógico. (BAKHTIN, 2017, p. 66)

Segundo Bakhtin (2017), a linguagem é concebida a partir de um ponto de vista histórico, social e cultural, incluindo a comunicação entre os sujeitos produtores do discurso. E esses sujeitos interagem sempre no interior de determinada esfera de produção enunciativa. Para o autor, a enunciação é um componente da realidade que possui uma estrutura organizada socioideologicamente e que, por meio da situação comunicativa e social, tem sua forma e estilo determinados.

8 Para o aprofundamento das questões relacionadas ao funcionamento dos processos cênicos na esfera universitária, sugerimos a leitura da obra *Teatro e universidade: cena. Pedagogia. [Dialogismo]*, de Jean Carlos Gonçalves, publicada em 2019.

Os sujeitos, socialmente organizados, interagem através de seus dizeres e produzem sentidos por meio deles. Nos estudos de Brait (2005, 2009), percebemos que os sujeitos da enunciação acabam deixando marcas do lugar histórico e social de onde enunciam, de sua posição discursiva. Assim, dão pistas ao seu destinatário, e este vai produzindo também os sentidos que serão responsáveis pela construção de outros enunciados. No caso dessa pesquisa, realizada com sujeitos ingressantes na universidade, os enunciados dialogam com suas expectativas de formação e também com a esfera na qual acabam de ingressar, isto é, um curso superior com poucos anos de existência e com muitas possibilidades e campos de trabalho.

Cada produto ideológico e todo o seu 'significado ideal' não estão na alma, nem no mundo interior e em no mundo isolado das ideias e dos sentidos puros, mas no material ideológico disponível e objetivo, na palavra, no som, no gesto, na combinação das massas, das linhas, das cores, dos corpos vivos, e assim por diante. (MEDVIÉDEV, 2012, p. 50)

A esfera na qual os enunciados são produzidos já é, por si só, um fator que implica alteridade. Por isso, não é possível olhar para os dados a partir de uma perspectiva sistêmica, pois o sentido das palavras que os compõem é sempre ideologicamente orientado. (CASTRO, 2007)

O viés bakhtiniano defende uma compreensão que é “ativa, dialógica, que é busca de sentido, que contém a possibilidade da contrapalavra ou da réplica, e que é, portanto, interpretação responsiva”. (KRAMER, 2007, p. 183) O sujeito pesquisado tem voz, tem autoria. Por isso, dialogamos com ele, o escutamos, o respondemos. Não há um olhar crítico sobre o objeto, como no caso de outras interpretações de dados. Desse modo, justifica-se o fato de que os estudos de Bakhtin e o Círculo sejam, sim, fundamentais à compreensão de contextos de criação em arte, caso do presente trabalho.

O QUE DIZEM OS ESTUDANTES SOBRE O TREINAMENTO

Na verdade, as relações entre A e B mudam e se constituem ininterruptamente, e é justamente no processo de comunicação que acontecem essas mudanças. Tampouco existe a mensagem pronta X. Ela constitui-se no processo de comunicação entre A e B. Portanto, ela não é transmitida, de forma alguma, de um para o outro, mas se constrói entre eles como uma ponte ideológica no processo de sua interação. (MEDVIÉDEV, 2012, p. 219)

Para o desenvolvimento desta seção, foram selecionados alguns fragmentos⁹ dos discursos dos alunos, sem nomeá-los ou agrupá-los por temas e outros tipos de seleção. A profusão de possibilidades de discussão a partir do que os sujeitos disseram sobre seus processos durante a realização do *open space* não caberia nas linhas deste artigo. Por isso, optamos por uma análise assumidamente incompleta, mas que em muito pode contribuir para as ciências interessadas no tema em questão.

Um dos primeiros excertos que nos chamaram a atenção foi o seguinte:

Eu acho que é um processo de experimentação. Eu, pelo menos quando estou ali, me sinto num processo de experimentar. (F. 1)

Uma das premissas para se compreender a noção de treinamento é sua inserção e um campo fronteiriço. Qual o lugar do treinamento na arte? Por que e para que treinamos nossos corpos na universidade, em um espaço de educação em teatro? A consciência de que estamos em um processo de experimentação é um relevante resultado apresentado no discurso do aluno. Mais do que o interesse por criar um espetáculo ou por discutir questões relacionadas ao conteúdo de uma disciplina, o aluno nos mostra, embora timidamente, sua relação com o processo, em detrimento do produto, e com a experimentação, ao invés da busca de uma fórmula, o que aparece também no próximo fragmento:

9 Os fragmentos estão marcados com *itálico* e identificados como F. 1, F. 2, e assim por diante, segundo ordem por nós estabelecida para a elaboração do presente texto.

Esse processo de preparação é muito importante justamente para que você entre em um foco, em uma concentração, para a atuação. Quando você chega aqui, está com sua cabeça agitada com questão de trabalho, trânsito, com isso, com aquilo. Então, quando começa o processo de preparação para a cena, ele é fundamental para você poder entrar naquele clima, naquela concentração que se necessita. (F. 2)

Novamente, a palavra “processo” está em destaque, agora adicionada pelo termo “preparação”. Importa discutir, a partir de Volóchinov (2017), que a palavra só ganha significação quando posta em interação, o que corrobora para a diluição de qualquer projeto neutro de discurso, ou seja, as palavras “*experimentação*”, “*processo*” e “*preparação*”, quando imersas no contexto de uma roda de conversa sobre o tema treinamento físico, ficam repletas de sentidos distintos de seus pontos de partida e ganham dimensões vinculadas ao vivido em sala de aula coletivamente.

Desde Stanislávski, o interesse por metodologias de preparação do ator para uma interpretação convincente ganha espaço em rodas de discussão, oficinas, mesas temáticas e laboratórios para o espetáculo. O discurso anterior, no entanto, fala de um processo de preparação para a cena que transcende a metodologia, ou pelo menos os usos mais comuns da palavra. Na interligação com a busca de uma concentração – citada duas vezes no mesmo fragmento –, o momento do treinamento é apresentado como um trampolim para outro estado energético, que, por sua vez, no caso em questão, se torna possível pela exaustão física do corpo.

Azevedo (2016) contribui para essa discussão situando a energia do ator nos esforços ou ações básicas que compõem a dinâmica do movimento. Segundo a autora, a energia tem, ao mesmo tempo, origem interior e forma exterior, o que se confere na máscara do ator e se presentifica em seus movimentos.

Se esses esforços mantêm ligação original com aquilo que cada um dos atores pretende dizer, se essa relação esforço-forma é responsável pela presença cênica, mais ou menos iluminada, mais ou menos velada, então é na energia original e sempre reapresentada na forma de palco, na forma teatral, que reside o fulcro de todas as

transformações pretendidas e vividas pelo ator, pelo diretor que a tudo encaminhou e pela relação dessas ocorrências, de forte impacto com o público ao qual são dirigidas. (AZEVEDO, 2016, p. 133)

O próximo fragmento analisado propõe uma reflexão sobre a relação entre treinamento e preparação para a cena, incluindo a questão do ator e do não ator. Na universidade, especialmente em cursos de graduação na área de artes cênicas que não tenham seu foco na interpretação teatral, um dos escudos de defesa quanto ao julgamento de plateia e de crítica é o fato de que os alunos não estão em uma formação específica para a atuação, o que os desobriga, de algum modo, a acertar em suas escolhas estéticas e interpretativas e os coloca, ao mesmo tempo, no lugar de experimentadores.

Eu acho que esse jogo influencia muito esse antes e o durante do processo de preparação. Pois, tã, eu posso experimentar tudo porque não sou ator, posso correr ‘vários riscos’, mas, quando eu vou para a cena, eu sou olhado como ator. E aí? Nessa questão, lá no dia, essa preparação, você não encara como um não ator. A gente pode até encarar como não ator o processo, mas – no dia mesmo – a última preparação, antes de entrar em cena, aí não se encara mais como um não ator. Lá já muda toda a nossa relação corporal. Se sabe que as pessoas irão nos assistir como atores, não tem essa de ‘ai, não sou ator’. (F. 3)

Não interessa à reflexão que estamos propondo neste artigo o aprofundamento da relação entre a atuação profissional e aquela dita não profissional, feita por não atores. Importa que o treinamento físico, no caso do Carmen Group, é premissa para a entrada em cena. Treinamos até mesmo para não encenar, como forma de pesquisarmos a nós mesmos e o nossos corpos para além da vida no palco. Mas a base epistemológica que nos guia tem sua ancoragem no treinamento do ator, porque, em última instância, nosso objetivo é o treino do corpo pelas vias do teatro, mesmo que esse treino possa eventualmente acessar distintas modalidades e categorias de esforço, dinâmica e movimento originárias de outros campos de estudo.

Dick McCaw defende, em sua excelente obra *Training the actor's body: a guide* (2018), que o instrumento do ator é seu próprio corpo e que, por isso mesmo,

o treinamento físico do ator se diferencia de outros tipos de treino. Ao retomar a noção de pré-expressividade, de Eugênio Barba, McCaw (2018) nos chama a compreender que o treino do ator tem como objetivo primeiro a sua presença corporal, condição *sine qua non* para uma vida no teatro, mas esse treino não pode abrir mão da sensibilidade. É a sensibilidade que torna possível um treinamento que capacite o ator a ver de forma mais ampliada, a sentir de forma mais aguçada, a tomar maior consciência das mudanças nos seus próprios processos corporais internos e também na sua relação com o ambiente, com seu exterior.

Enquanto o treino de um atleta, de um músico ou de um acrobata é, de certa forma, evidente – na imagem corporal que o treino contínuo produz ou na realização de uma atividade que, com treino constante, é mais bem desempenhada –, o treinamento do ator produz resultados, de certa forma, invisíveis e, por sua invisibilidade, parece não existir de fato. (MCCAW, 2018) O ator treina para si, investiga seu próprio corpo e suas disponibilidades físicas mesmo que, aparentemente, o resultado do seu treino e, conseqüentemente, do seu esforço não possa ser medido/avaliado por seus outros. A única avaliação à qual o ator se submete é de ordem estética, quando sua obra entra em contato com o público.

Nesse ponto, o diálogo com a perspectiva bakhtiniana pode contribuir para a compreensão do treino do ator como um campo de fronteiras e batalhas que se situa entre possibilidades de descoberta de si e doação de si mesmo ao outro. Ou seja, o ator treina para que sua arte o modifique e, já personificado em um papel, aquele que representa no palco, ao entrar na malha de comunicação discursiva, encontra o outro (o público) e entra em diálogo com o desconhecido – o espectador, a esfera do teatro, a relação entre obra e público, as olhadelas para o personagem através do corpo treinado etc.

O mundinho da vivência pode ser estreito e escuro e a sua orientação social, ocasional e instantânea, própria apenas a um grupo eventual e instável, formado por algumas pessoas. É claro que mesmo essas vivências excepcionais são ideológicas e sociológicas, apesar de já estarem no limite entre o normal e o patológico. (VOLÓCHINOV, 2017, p. 214)

No que tange ao presente trabalho, foi possível demonstrar que, em um grupo universitário que assume o treinamento como metodologia de trabalho, os sentidos convergem para as noções de processo, experimentação e preparação corporal para a cena. Tais sentidos nos levam a concordar, de certo modo, que o treinamento é antes de tudo um processo – individual e coletivo –, que carece de tempo e dedicação. A experimentação, por sua vez, constitui o processo de treinamento, pois o mesmo se configura, nos discursos analisados, enquanto investigação do próprio corpo e da relação com o ambiente e com os outros corpos envolvidos na situação de treino, que é, também, uma situação de comunicação. Já a preparação corporal para a cena confunde-se, muitas vezes, com o próprio treinamento, mesmo que os exercícios utilizados no momento de preparação (pré-espetáculo) possam ser os mesmos utilizados durante o processo laboratorial.

A partir dos dados analisados, este trabalho defende, portanto, que há muitos lugares/espacos/ambientes/tempos para o treinamento físico do ator – no contexto universitário e para além dele. Destacam-se, nesta pesquisa, três possibilidades de compreensão da noção de treinamento. A primeira delas está relacionada ao dia a dia do ator – esta se desvincula do espetáculo e não depende dele para acontecer; é um treino constante e persistente, que não tem como objetivo único a montagem de uma peça teatral. A segunda acepção para o treinamento físico do ator aloca-se na sua relação com a realização de um espetáculo – o objetivo é o treino do corpo do ator para a interpretação de um papel –, a preparação corporal para a cena. A terceira possibilidade, que também prepara o corpo para a cena, mas se difere da segunda, é o conjunto de esforços, rituais e procedimentos que antecedem o espetáculo no dia da apresentação, ou seja, o aquecimento dos atores para a entrada em cena, que pode ser composto por exercícios de treinamento físico.

CONCLUSÃO

[...] é preciso reconhecer que, mesmo nos métodos de ator mais consolidados, sempre existiu espaço para o questionamento das técnicas como mero processo de adestramento numa linguagem. Todos os grandes artistas pedagogos do século XX (Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Grotowski etc) entendiam a formação do artista do palco como um caminho que implica em transformações mais amplas do sujeito, envolvendo a dimensão ética, política, existencial, corporal ou mesmo espiritual. Para tanto, a construção de muitas pedagogias se fez também através do diálogo com diferentes campos de conhecimento, incluindo aí a releitura de informações advindas de outras tradições artísticas e culturais. (QUILICI, 2012, p. 17)

É entre as ondas de um mar bastante revolto que o treinamento físico do ator se distribui. Os sentidos de um treinar constante do corpo cênico ainda necessitam de muitas pesquisas, especialmente das que abordam o tema por uma perspectiva discursiva, ainda pouco utilizada na ciência da arte. Compreender os efeitos do treinamento nos corpos dos atores que investem no treino como modelo de vida é, ainda, um objetivo futuro de nossas pesquisas.

Algumas potencialidades do presente trabalho, no entanto, podem ser vislumbradas pelos resultados apresentados. Entre elas, destacamos a urgência de deslocar a própria palavra “treinamento” de sua acepção original, que tende muito mais à performance de desempenho – físico, mental e/ou profissional – do que à relação com o caráter laboratorial exigido pelas artes do corpo e da cena. Embora alguns teóricos do teatro ousem dizer que essa questão já está resolvida pela literatura vigente, insistimos em afirmar que ainda há muito o que investigar quanto ao uso das nomenclaturas e, por consequência, seus procedimentos, utilizados nas diferentes correntes de pedagogia(s) da cena e do ator.

Treinar, no sentido aqui exposto, é um verbo que se expande quando defrontado com o corpo do ator – ou do não ator que se predispõe a vivenciar esse papel

esporadicamente. Além da investigação constante do treinamento físico e de sua força energética para os processos criativos de grupo, nosso intuito, no trabalho com o Carmen Group, tem sido o de explorar, da forma menos óbvia e mais caótica possível, as relações entre corpo e movimento, que implicam, conseqüentemente, o estudo dos esforços, das capacidades e incapacidades – corporais e criativas – de cada integrante do processo, e sua absoluta imbricação com a questão da linguagem: corpos em contato implicam sujeitos que interagem entre si. Por isso, a perspectiva dialógica atravessa nosso laboratório, auxiliando a compreensão do próprio grupo sobre aspectos ligados ao diálogo, à autoria, à exotopia e ao cronotopo, pra não citar outros conceitos bakhtinianos que acabam constituindo as pesquisas não apenas teóricas, mas práticas, dos participantes do grupo e seus mergulhos de criação individuais e coletivos.



REFERÊNCIAS

ANGELO, Adilson de. *Os meninos e as meninas fizeram um belo balão: contribuições do pensamento de Paulo Freire para uma leitura do mundo da educação da infância*. 2007. Tese (Doutorado em Ciências da Educação) – Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação, Universidade do Porto, Porto, 2007.

AZEVEDO, Sônia. *Campo feito de sonhos: os teatros do SESI*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

AZEVEDO, Sônia. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. Por uma metodologia das ciências humanas. In: BAKHTIN, Mikhail. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017. p. 57-80.

BRAIT, Beth. *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 2. ed. Campinas: Ed. UNICAMP, 2005.

BRAIT, Beth. *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009.

CASTRO, Gilberto. Os apontamentos de Bakhtin: uma profusão temática. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristovão; CASTRO, Gilberto de (org.). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.

COPEAU, Jacques. *Apelos: coleta e estabelecimento de texto de Marie-Hélène Dasté e Suzanne Maistre Saint-Denis*. Tradução José Ronaldo Faleiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GONÇALVES, Jean Carlos. Apontamentos sobre teatro e referências à arte do ator na obra de Bakhtin e o Círculo. In: BRAIT, Beth; PISTORI, Maria H.; FRANCELINO, Pedro (org.). *Linguagem e conhecimento (Bakhtin, Volóchinov, Medviédev)*. Campinas: Pontes, 2019a. p. 73-96.

GONÇALVES, Jean Carlos. *Teatro e universidade: Cena*. Pedagogia. [Dialogismo]. São Paulo: HUCITEC, 2019b.

GONÇALVES, Jean Carlos; MCCAW, Dick. Bakhtin e as artes do espetáculo. *Bakhtiniana: revista de estudos do discurso*, São Paulo, v. 14, n. 3, p. 5-14, ago. 2019. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/bakhtiniana/article/view/43919/29141>. Acesso em: 14 nov. 2019.

KEISERMAN, Nara. Pressupostos para o treinamento do ator num gestual narrativo. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, v. 1, fasc. 2, p. 1-11, 2009. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/528/471>. Acesso em: 14 nov. 2019.

KRAMER, Sonia. Linguagem e tradução: um diálogo com Walter Benjamin e Mikhail Bakhtin. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristovão; CASTRO, Gilberto de (org.). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.

MARTINS, Marcos A. B. *Encenação em jogo: experimento de aprendizagem e criação do teatro*. São Paulo: HUCITEC, 2004.

MCCAW, Dick. *Bakhtin and theatre: dialogues with Stanislavsky, Meyerhold and Grotowski*. Abingdon: Routledge, 2016.

MCCAW, Dick. Corpos em Bakhtin. *Bakhtiniana: revista de estudos do discurso*, São Paulo, v. 14, n. 3, p. 35-56, ago. 2019. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/bakhtiniana/article/view/41642>. Acesso em: 14 nov. 2019.

MCCAW, Dick. Paradoxes of acting: Bakhtin and Stanislavsky. *New Theatre Quarterly*, Cambridge, v. 30, n. 1, p. 29-39, 2014. Disponível em: http://journals.cambridge.org/abstract_S0266464X14000050. Acesso em: 4 ago. 2018.

MCCAW, Dick. *Training the actor's body: a guide*. London: Bloomsbury, 2018.

MEDVIÉDEV, Pável N. *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*. Tradução Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Contexto, 2012.

MORSON, Gary. Cronotopo e humanidade. In: BEMONG, N. et al. (org.). *Bakhtin e o cronotopo: reflexões, aplicações, perspectivas*. São Paulo: Parábola, 2015.

MOURA, Adriana F.; LIMA, Maria G. A reinvenção da roda: roda de conversa, um instrumento metodológico possível. *Revista Temas em Educação*, João Pessoa, v. 23, n. 1, p. 95-103, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/rteo/article/view/18338>. Acesso em: 10 nov. 2019.

PICON-VALLIN, Beatrice. *A cena em ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

QUILICI, Cassiano Sidow. O treinamento do ator/performer: repensando o "trabalho sobre si" a partir de diálogos interculturais. *Urdimento*, Florianópolis, v. 2, n. 19, p. 15-21, 2012. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102192012015/2317>. Acesso em: 12 nov. 2019.

SCHINO, Mirella. *Alquimistas do palco: os laboratórios teatrais na Europa*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SOUZA, Solange Jobim e; CAMERINI, Maria Florentina A.; MORAIS, Maria Cecília. Conversando com crianças sobre escola e conhecimento: a abordagem dialógica e a crítica do cotidiano. In: SOUZA, Solange Jobim e (org.). *Subjetividade em questão: a infância como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005. p. 139-153.

VOLÓCHINOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

JEAN CARLOS GONÇALVES: é professor da Universidade Federal do Paraná (UFPR), atuando no curso de graduação em Produção Cênica e no Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE/UFPR), linha de pesquisa Linguagem, Corpo e Estética na Educação (Licores). Diretor teatral do Carmen Group.

GUSTAVO HENRIQUE RODRIGUES GUTERRES: é produtor cênico, graduado em Produção Cênica pela UFPR. Ator e *performer* no Carmen Group (2017-2019).