

PEREIRA, Marcio Dias. **As práticas de conduções cênicas e a potência da imaginação nos processos criativos teatrais.** Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Artes; Programa de Pós Graduação em Artes; Mestrando; Orientador Narciso Telles. FAPEMIG.

RESUMO

As diferentes culturas que podem influenciar um trabalho artístico e suas consequências dentro do campo das Artes Cênicas. Estudo a construção de imagens feitas pelo ator, a partir das minhas pesquisas em campo com a prática de ensino do diretor francês Gilles Gaetan Gwizdek. O campo a ser investigado são as práticas de condução no processo de criação teatral e sua potência imagética. Identificar e descrever o processo de trabalho do encenador Gilles sobre a utilização do movimento na cena dentro das experiências realizadas. Como referenciais teóricos serão estudados as teorias de Gaston Bachelard e Michel Maffesoli, no que tange seus conhecimentos por cultura e a utilização da imaginação. A partir dessas análises será proposta uma inter-relação entre o trabalho teórico, realizado pela leitura feita por Gaston Bachelard e Michel Maffesoli sobre imaginação e Gilles Gwizdek em seu processo de trabalho com os grupos de estudos. A pesquisa propõe que a partir das imagens criadas pelo movimento o ator possa chegar à construção autônoma de uma personagem através de partituras corporais. Aumentando a relação palco e plateia e conseqüentemente causando um possível estado de “sedução” do espectador para com o espetáculo.

Palavras chaves: Ações Físicas: Imagem: Imaginação: Cultura.

ABSTRACT

Different cultures can influence an artwork and its consequences within the field of Performing Arts. I study the construction of images made by the actor, from my research on the practice field with the teaching of French director Gilles Gaetan Gwizdek. The field to be investigated are the driving practices in the creation of theatrical imagery and its power process. Identify and describe the work process of the director Gilles on the use of motion in the scene within the experiments. As theoretical theories of Gaston Bachelard and Michel Maffesoli, regarding their knowledge of culture and the use of imagination will be studied. From these analyzes will be proposed an inter-relationship between the theoretical work done by the reading by Gaston Bachelard and Michel Maffesoli about imagination and Gilles Gwizdek in the process of working with groups of studies. The research proposes that from the images created by the movement the actor can reach the autonomous construction of a character through body scores. Increasing the ratio stage and the audience and consequently causing a possible state of "seduction" of the spectator to the spectacle.

Key words: Physical Actions: Image: Imagination: Culture.

“Cada sujeito está apto a ler o imaginário com certa autonomia. Porém, quando se examina o problema com atenção, repito, vê-se que o imaginário de um indivíduo é muito pouco individual, mas, sobretudo grupal, comunitário, tribal, partilhado”. (MAFFESOLI, 2001: 80).

Este pequeno fragmento, citado por Michel Maffesoli, tenta dar conta dos pensamentos do encenador Gilles Gaetan Gwizdek que o levaram a formular o seu processo trabalho com o ator contemporâneo.

Gilles nasceu na França. Seus estudos foram feitos no Conservatório de Teatro de Lyon e na escola Charles Dullin, em Paris. Veio para o Brasil na década de oitenta, onde ficou radicado por mais de trinta anos. Sempre teve em mente a necessidade do ator se tornar autônomo do seu trabalho. Percebia os conflitos culturais existentes entre os dois países, Brasil e França, como também, entendia que essas condições permeassem e indicassem novos caminhos para seus estudos sobre processos de condução da cena. Levou esses conflitos consigo até a hora de sua morte no ano de 2012.

Gilles utilizava a própria cultura para fomentar suas ideias. Assim, utilizou bastante os textos de Plínio Marcos, Arthur Azevedo e João do Rio, pois acreditava que esses autores ainda falavam de um Brasil presente. Gilles, a partir de nossa dramaturgia, tentava indicar um possível caminho que fosse físico para o trabalho do ator. Por este caminho, Gilles utilizava do teatro brasileiro dramático para contar a nossa própria história. Assim sendo, a cultura é um fator predominante nas nossas decisões afetivas? A imaginação é afetada pela cultura ou a cultura é afetada pela imaginação? O nosso teatro brasileiro está fadado a nossa própria cultura ou ele sofre influências de outros países? As influências culturais, de fato poderiam afetar as condições originais do sujeito? Pode se afirmar que as diferentes culturas que atravessam o sujeito conseguem seduzi-lo ao ponto de modificá-lo? Maffesoli afirma:

“Pode-se falar em ‘meu’ ou ‘teu’ imaginário, mas, quando se examina a situação de quem fala assim, vê-se que o ‘seu’ imaginário corresponde ao imaginário de um grupo no qual se encontra inserido”. (MAFFESOLI, 2001: 76).

Gilles utilizava da dramaturgia do teatro brasileiro como arma e solução das condições atuais vividas pelos jovens e que estavam retratadas há anos nos livros, como por exemplo, os textos de Plínio Marcos e Nelson Rodrigues. Segundo Maffesoli:

“... pode-se dizer que o imaginário é a cultura de um grupo. Contudo, se voltamos ao que foi dito, veremos que o imaginário é, ao mesmo tempo, mais do que essa cultura: é a aura que a ultrapassa e alimenta”. (MAFFESOLI, 2001: 76).

Percebo que justamente isso que Gilles esquecia no momento em que aplicava as suas aulas: “a aura que ultrapassa a cultura e que a alimenta”. Não tinha como Gilles aplicar as suas aulas baseado fixamente nos pensamentos e conhecimentos que tinha adquirido na França. Ele precisava: adaptar, modificar, transformar os seus conceitos para a nova realidade vivida. A educação não é sólida e rígida, ela é sim, flexível e livre no imaginário de cada sujeito. O imaginário dos jovens em que Gilles aplicava as suas aulas estava em outra sintonia, diferente do imaginário em que Gilles queria que eles alcançassem.

Neste período, na Companhia de Teatro Contemporâneo¹, onde ministrava aulas de teatro como professor de interpretação, montou diversas peças de teatro, tanto de Arthur Azevedo, quanto do autor João do Rio. Não deixou de lado também, o autor Georges Feydeau, experiente na comédia francesa. Acreditava na facilidade do aprendizado e na força imaginativa que os alunos tinham. Para alcançar seus objetivos, não via outra solução, a não ser aquela em que passasse pelo corpo do aluno ou do ator. Para isso utilizava o método de ações físicas de Constantin Stanislavski, em sua segunda fase da vida, como também, autores franceses como Albert Camus e Georges Feydeau que tinham suas dramaturgias escritas a partir das ações e das situações da vida. Mafessoli afirma:

“A cultura, no sentido antropológico dessa palavra, contém uma parte do imaginário. Mas ela não se reduz ao imaginário. É mais ampla. Da mesma forma, agora pensando em termos filosóficos, o imaginário não se reduz à cultura. Tem certa autonomia. Mas, claro, no imaginário entram partes da cultura. A cultura é um conjunto de elementos e de fenômenos passíveis de descrição. O imaginário tem, além disso, algo de imponderável. É o estado de espírito que caracteriza um povo”. (MAFFESOLI, 2001: 75).

Através das diversas ramificações adquiridas por Gilles durante os seus processos de conhecimentos que o envolviam a partir da cultura francesa e sendo afetado pela cultura brasileira, este, teve condições de construir um conhecimento próprio de sua realidade e imaginação. Tendo condições, dessa forma, de compreender o outro que estava estudando e que tinha o intuito de dialogar com seus conhecimentos.

Essa passagem do conhecimento que envolve uma cultura para a outra deve ser vista como uma construção sólida do pensamento do próprio sujeito que é afetado pelas diversas culturas. E, como essas culturas também são afetadas pelas condições imagéticas, o estado do sujeito se modifica constantemente, transformando-se não apenas em algo que está fora de si, mas em uma estrutura que se constrói a partir de diferentes estados de espíritos que são atravessados diariamente pela imaginação.

Um dos caminhos possíveis encontrado por Gilles foi o uso do corpo do ator no espaço, em que traduzia o texto dramático. Através dos desenhos plásticos criados entre o corpo do ator e o espaço cênico, utilizando como caminho de base o texto dramático, em que contava a própria história do sujeito. Via no teatro físico uma potência de transformação dos sujeitos, em que teria as condições de entendimento do seu mundo através do seu corpo. A fisicalização das situações cênicas exigidas no texto dramático revelaria para o aluno e o ator suas reais condições sociais. Através do corpo o ator poderia entender a sua história e contá-la para o outro.

A fábula, vista a partir desse ponto de vista, ganha uma potência social e política. Não mais preocupada em contar somente a história dos problemas burgueses, ela agora se interessa pelo “como” esses problemas burgueses podem se tornar uma questão social capaz de afetar toda uma comunidade. Utilizando as situações físicas dos acontecimentos históricos daquela época, Gilles, tinha condições de retratar aos sujeitos em processo de formação suas

próprias realidades. Fazendo com que pensem seus problemas atuais concretamente.

Trazendo a imaginação do passado a tona no presente dos atuantes, que também tem influências da imaginação individual, o encenador conseguia traduzir uma condição social que se estende até os dias atuais. Essa percepção só poderia se concretizar quando as situações vividas no passado passassem pelo corpo e se presentificassem na imaginação do presente dos atores. Ou seja, o corpo era o meio de transporte dessa imaginação. Através dele o ator conseguia ser visto e mostrar ao outro a história que estava sendo contada. Segundo Bachelard:

“Rompendo as amarras do passado e da causalidade, o que Bachelard propõe – para a atividade crítica mas também para a simples leitura – é a recuperação de uma sábia ingenuidade, que é a corajosa entrega ao presente: ‘É preciso estar presente, presente à imagem no minuto da imagem: se houver uma filosofia da poesia, essa filosofia deve nascer e renascer no momento em que surge um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada’”. (BACHELARD, 1986: XXVII).

Gilles fazia constantemente essa busca da concretização das imagens através do corpo. Entendia que a imaginação tinha a função de tornar o corpo presente no momento em que aquela transmitisse, no mesmo instante, a imagem para o corpo. Ou seja, a passagem entre a imaginação e a imagem concreta tinha que acontecer ao mesmo tempo. Portanto, imaginação e corpo devem se fundir para formar a imagem concreta necessária para o espectador que irá traduzir, através de sua imaginação, estas imagens.

O encenador em seu processo de trabalho preocupava-se constantemente com o imaginar dos atores. Para ele existiam duas formas de se imaginar as coisas, ou você imaginava a cena como você achava que ela deveria ser, ou; você imaginava a cena como ela era apresentada no texto dramático. Mas o imaginar não terá sempre uma opinião própria de quem imagina? Ou ainda, uma ideia do que é a coisa? Gilles pedia o tempo todo para que seus alunos abandonassem a ideia que tinham do texto. Acreditava que o aluno não deveria imaginar através do “como” eu devo fazer isso, mas sim através do “porque” eu estou fazendo isso. Então, ao ter contato com o texto dramático este aluno deveria fazer a sua leitura mais banal e simples possível. Se no texto está escrito que o personagem deve abrir a porta, a ação utilizada pelo ator será somente uma: abrir a porta. O aluno nunca poderia pensar em como abrir a porta, mas sim o porquê ele está abrindo a porta. Para Gilles essa pequena mudança de condição imagética mudava completamente o comportamento dos atores em cena. A partir dos “porquês” encontrados no texto dramático o aluno tinha condições de agir. Entendia que o fluxo de ação era mais rápido quando passava pelos “porquês” e não pelo “como eu devo fazer isso”.

Potencializar as perguntas gerava um gancho dentro do próprio texto. A partir de um “porque” lançado na primeira frase do texto, outro logo em seguida aparecia e assim sucessivamente. Esta condição dava ao aluno um caminho sólido dentro da imaginação. Este não precisaria mais imaginar milhões de

possibilidades diferentes dentro de um texto. A seu único caminho era imaginar através do que estava escrito dentro do texto. Assim, Gilles fechava o cerco para os “achismos” como ele mesmo dizia: “O ator sempre acha muita coisa dentro do texto. Abandone os ‘achismos’ através das perguntas para o texto”. E ainda: “Através dos ‘porquês’ você irá encontrar o ‘como’”. Dessa forma, o que motiva as personagens dentro de um texto dramático, além de suas ações, são as perguntas que o ator faz a ela. O estado: imagem + ação = imaginação, ganhava outro sentido de potência. Uma personificação concreta do que se pensa através do corpo.

A imaginação pode e deve dar ao sujeito vários caminhos para sonhar. A potencialidade dessa imaginação vai depender da capacidade construtiva de criação cênica do ator. Para a criação não basta ter somente a imaginação, o ator precisa organizá-la, transformá-la, codificá-la para o outro. Gilles acreditava que a cena só poderia acontecer com a fusão dos três elementos: o espaço, o ator e o espectador. Na falta de um deles o espetáculo estaria impossibilitado de ser realizado. E para que estes elementos estejam presentes na potencialidade da imaginação devem ser orquestrados ou organizados por um olhar de fora. Um observador que vê e aponte novas possibilidades para o ator criador. Utilizando da condução cênica, este observador irá guiar de uma forma criativa os caminhos do ator. Para Gilles esse observador deve ser o próprio ator. Assim, a pesquisa cênica do ator se torna criativa a partir de seu olhar sobre sua condução cênica. Essa constante busca o fará, inevitavelmente, ir de encontro a sua autonomia.

ⁱ Escola de teatro situada na cidade do Rio de Janeiro, onde Gilles desenvolveu parte dos seus estudos.

Referências Bibliográficas

BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. 2.ed. São Paulo: Difel, 1986. P. V-XXVI.

MAFFESOLI, Michel. **O imaginário é uma realidade**. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n. 15, p. 74-82, ago. 2001.

PEREIRA, Marcio Dias. **As ações físicas como experiência para o ator contemporâneo**. Rio de Janeiro: UNESA, 2009.

_____. **Gilles Gwizdek: um olhar pedagógico sobre o ator**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012.