

## **Algumas questões sobre a investigação na prática teatral**

**de Paulo Alves Pereira**

(Dep. de Artes Cénicas)

O trabalho de investigação realizado na prática teatral não é menos rigoroso do que o de outras áreas do saber. Este trabalho terá igualmente de ser analisado com todo o rigor, sob todos os prismas e a todos os níveis.

Evidentemente e, aqui referimos algo que é sobejamente do conhecimento de todos, a especificidade de carácter desta área – o facto do actor ser simultaneamente sujeito e objecto do seu próprio trabalho –, fez com que durante muito tempo existisse a suposição de que esta área do conhecimento assentava apenas numa base empírica. Não pretendemos, no entanto, negar de forma alguma o terem existido tempos em que os actores confiavam apenas na sua intuição, ou então, na sorte, em detrimento, ou mesmo com desprezo, de um trabalho sistemático e metódico, imbuído de um pensamento científico, com uma visão de “Ensemble”. Hoje estamos todos nós conscientes de que a arte embora não constitua em si uma ciência, ela serve-se de métodos científicos na sua análise e investigação.

É justamente a partir do início do séc. XX, com as descobertas de Stanislavski e seus seguidores, bem como mais tarde com Brecht e tantos outros, que os métodos de estudo e pesquisa, se têm vindo a transformar. Com Stanislavski aprimoriza-se o trabalho metodológico e a linguagem do actor. Ele estuda o processo criador do actor, como resultado da sua observação de todos os grandes artistas de teatro da sua época. Em vez de impor regras, ele propõe um caminho sistemático que seja sustentáculo do processo criativo do actor na sua criação, nos momentos em que esta não ocorre de modo natural.

Stanislavski e Brecht foram, sem dúvida, aqueles que, através do seu trabalho, mais influenciaram o desenvolvimento do Teatro e da Arte de

Representar no século passado. Ambos despoletaram, com as suas visões e teorias, fortes impulsos em todo o mundo.

A investigação na prática teatral passou a ser encarada de uma forma sistemática e hoje em dia, a pesquisa nestas áreas é algo cada vez mais estruturado e aprofundado. Hoje, não só a teatrologia e disciplinas afins, como também a arte de representação e a própria formação de actores se tornaram num vasto campo de procura e de descoberta. Assim, nas últimas décadas, a nível internacional, tanto o estudo das técnicas do actor, bem como o do trabalho desenvolvido pelos seus directores, atingiu uma identidade própria, graças ao esforço de gerações de pensadores e investigadores que a ela têm consagrado muito do seu esforço e dedicação. A própria evolução do conceito do “que é ser actor”, foi recebendo contributos importantes de diversas áreas do Saber. Assim foi-se construindo um corpo de conhecimentos rigorosos e cientificamente fundados que permitiu à formação de actores afirmar-se como uma área autónoma no largo espectro do saber artístico-teatral.

Enriquecidas pelo saber teatrológico, passando pelas enormes descobertas da antropologia teatral e da psicologia, tanto o trabalho do actor, como o realizado com ele pelos encenadores, atingiu um patamar de autonomia, apresentando hoje teorias próprias e um saber cientificamente fundamentado. São disso exemplo, conforme anteriormente referido, as teorias de Konstantin Stanislavski e de Bertolt Brecht, sem nos esquecermos entre outros, dos valiosos contributos de Wsewolod Meyerhold, Antonin Artaud, Michael Chekhov, Jerzy Grotovski, Peter Brook, Eugenio Barba e Viola Spolin. A importância destas teorias para o teatro, bem como todas as expectativas criadas à sua volta, fazem deste campo do saber, tanto diacrónica, como sincronicamente, algo de relevância igualmente para outros campos, nomeadamente a medicina, sociologia, pedagogia, psicologia, etc. Talvez esteja aqui a razão de as técnicas do actor terem beneficiado na aceleração do seu estatuto autónómico em relação a outras áreas de conhecimento.

O estudo sobre a prática teatral não pode ser relegado para segundo plano, nem pode ser considerado como algo inferior à formação noutras áreas do saber.

Se em relação aos ramos teóricos do teatro, estes se encaixam perfeitamente dentro dos trâmites adoptados pela academia para com outros cursos, em relação aos ramos práticos, pela sua própria inerência, a sua investigação requer uma outra dimensão, exigindo uma grande conjugação entre a praxis e a análise teórica e vice-versa, tendo impreterivelmente de incluir o próprio acto de criação como parte essencial da investigação.

A prática teatral consiste pois numa área do conhecimento, a qual conjuga a experimentação, isto é o FAZER, com a análise teórica, abordando e debatendo assim diferentes teorias, testando-as depois a nível laboratorial. Claro que, como é evidente, esta pesquisa em laboratório não é apenas um trabalho de confirmação de teorias já elaboradas. Ela torna-se igualmente no ponto de partida para novas descobertas, conferindo-lhe um contexto ancorado no pressuposto de que não existe teoria sem prática, nem prática sem teoria que a fundamente. Trata-se aqui, por um lado, de uma experiencialização que conjuga a aplicação prática de conceitos, de forma estruturada, baseada nas várias correntes teóricas, ou escolas, quer em evidências quer em analogias, fornecendo explicações plausíveis sobre determinadas técnicas. Por outro, esta prática sistematizada, conduz-nos a novas descobertas, propondo-nos assim novos caminhos para a realização teatral e para a própria formação dos seus realizadores, isto é dos encenadores e dos atores, levando-os a saberem utilizar todo um conjunto de estratégias, bem como conceitos estruturantes, referentes a esta área.

Deste modo o questionarmo-nos sobre o papel do actor e o do seu director nos dias de hoje, ou o caracterizarmos e compararmos os diferentes “modelos” de concepção e realização teatrais a nível laboratorial, confrontando-os com os resultados da investigação existente, é exemplificativo da importância que pode assumir este tipo de investigação.

Com este propósito torna-se importante que a investigação em prática teatral não fique refém de certos modelos, sob risco de se criarem situações redutoras. Naturalmente, não deveremos ignorar as descobertas já realizadas, nem tão pouco nos deveremos colocar numa atitude de “descobrir a pólvora”. Mas é igualmente fundamental que evitemos o ecleticismo, pois poderemos ao abrir demasiado o leque, cair num outro extremo – o de perder todo e qualquer rumo e não conseguirmos mais identificar um fio condutor. É pois necessário que na prática teatral exista uma linha coerente e não uma “manta de retalhos” em nome de uma pseudo abertura. Não quero previlgiar um modelo determinado. Com isto procuro apenas advogar a necessidade de uma coerência, uma coerência no processo de investigação. Evidentemente que a linha escolhida num determinado momento poderá ser posta de parte, se a prática de experimentação teatral nos provar que deveremos ancorar o nosso trabalho de investigação noutros parâmetros e equacionar assim uma outra base.

XXX