

Reflexões Sobre Corporeidade e Teatralidade

Por Ubitatan D'Ambrosio
UNICAMP

"A particularidade da arte de ator exige a presença física do artista diante de seus espectadores no momento em que acontece, levanta outra questão, referente à inter-relação entre a vida (o natural) e a arte (o artificial) de maneira bastante peculiar. A vida e a arte não se confundem. Uma, nos é dada pela natureza e a outra, pelo homem. No entanto, existe algo de intrínseco na Natureza que encontramos em nós, enquanto seus filhos, mas que se manifesta no fazer artístico, e é o responsável pela sensação de uma certa obra estar 'viva', como se ela pudesse tomar as rédeas de seu próprio destino, agir e existir por si só."

(Luís Otávio Burnier, 1994)

Sobreviver e Transcender

Na sua brilhante tese de doutorado intitulada A Arte de Ator: da Técnica à Representação. Elaboração, Codificação e Sistematização de Técnicas Corpóreas e Vocais de Representação para o Ator (PUC - São Paulo, 1994), Luís Otávio Burnier focaliza a incorporação, pelo ator, do objeto de sua representação, e a maneira como essa incorporação se assemelha à criação de uma outra vida. Isto resulta da importância dada por Burnier à ação como a essência do fazer/saber que caracteriza o ser (verbo) humano.

O ciclo realidade/indivíduo/ação, que chamo o contínuo da vida, é fundamental para as discussões a seguir. O comportamento humano é ação. O indivíduo capta informações da realidade, que é constituída por artefatos, mentifatos e fatos naturais, e processa essas informações, definindo assim estratégias de ação.

O contínuo da vida: ...**realidade** - - que informa o → **indivíduo** - - que processa essas informações, definindo estratégias para → **ação** - - eu modifica a → **realidade** - - que informa o → **indivíduo** → que...

O contínuo da vida sintetiza a integralização do ser (substantivo) humano e do ser (verbo) humano, criando uma entidade em si, tão bem representada pela Criação de Adão (1511) de Michelangelo. Essa integralização cria uma nova realidade que se situa no indivíduo, nos outros, no planeta e no cosmos. O indivíduo só é, como ser vivo, enquanto age na realidade multidimensional: interior, social, planetária e cósmica. Esse agir, essa (*encen*) ação, é alimentado pela satisfação de necessidades absolutamente interdependentes e integradas de sobrevivência (material) e de transcendência (espiritual), e que tem como resultado modos, estilos e técnicas de lidar com seu entorno material e cultural, de entender e de explicar, espacial e temporalmente, esse entorno. A integralidade do sobreviver e do transcender, que é essencial no homem e única dentre todas as demais espécies, resulta do processamento (individualmente) da realidade, e se manifestam como comportamentos identificados como próprios de uma cultura. As conseqüências desse comportamento, que é necessariamente artificial, pois construído pelo indivíduo, se incorporam à realidade e a modificam, dando a ela, realidade, um caráter dinâmico, de contínua e permanente transformação.

Somos, assim, levados a refletir sobre o que chamamos conhecimento, que é o resultado, acumulado ao longo da história, do esforço do homem em recuperar essa dinâmica, em desconstruir esse processo.

A Arte de Ator

A arte de ator se manifesta nesse esquema. O espectador (*theoros*), aquele que testemunha, tem na contemplação, meditação especulação (*theoria*), uma ação que igualmente se incorpora à realidade e a modifica.

Fazendo um paralelo com a física moderna, o observador e observado se incorporam na modificação da realidade através de nova

interpretação do texto literário, Umberto Eco se refere ao sistema de significados associado à interpretação como uma multiplicidade de intenções -- *intentio auctoris*, *intentio operis*, *intentio lectoris*.¹ No palco, essas intenções se manifestam no ator, no espectador e no texto/cenário, que se integram numa intencionalidade que é o próprio ato da criação. A arte de ator se refere a essa integração.

Um dos grandes desafios que encontramos é a medida da interferência de um indivíduo no contínuo da vida de outro indivíduo. Aqui reside a grande dificuldade da relação individual/social. Sempre recaímos na dualidade observador/observado.

Ao interpretar arte como a representação estética da vida, Burnier identifica sua organicidade e as dimensões interior, espiritual, física e mecânica, e seu programa consiste em ajudar o ator a desenvolver sua arte fazendo "uso do seu *corpo vivente* ou de seu *corpo-em-vida* no tempo e no espaço, ao desenvolver ações com uma certa presença e colocar o todo em jogo."²

O exterior, o social, começa, no caso do ator, com o texto, e com um personagem. O busilis está nas sutis diferenças entre representar e interpretar, e essa discussão constitui a importante contribuição de Burnier.

O encontro do indivíduo como outro é o momento fundamental da humanidade. Pode-se falar em uma humanidade do indivíduo só? Não se trata, naturalmente, de uma situação de Robinson Crusoe, em que o ser está associado à espera do outro. Uma humanidade de um só é muito bem ilustrado pela situação de Sam Madruder, um cientista do século XXI que é jogado, por um defeito em uma máquina de tempo, para 100.000.000 antes do presente, sem qualquer possibilidade de resgate.³ Humanidade pressupõe encontro com outros. Esse encontro, do indivíduo real com outro fictício, a fusão e duas realidades individuais, é a essência da arte de ator.

Esse é também o grande desafio da educação. Até que ponto é possível educar sem interferir com o desenvolvimento da personalidade? Stanislavsky nos diz "É impossível elevar a consciência do ator a um nível mais alto pelo exercício da vontade de um outro.

¹ Umberto Eco. *Les limites de l'interprétation*. Paris: 1990.

² Tese citada, p. 23.

³ George H. Simpson. *The Dechronization of Sam Madruder*. New York: St. Martin's Press.

Somente o ator cujo desenvolvimento procede seguindo linhas harmoniosas pode, independentemente e através de sua experiência adquirida, elevar-se passo a passo a uma consciência mais ampla". E o próprio autor se questiona "Portanto, qual deve ser o papel de cada professor, inclusive o meu, se a experiência de um homem neste campo não ensina coisa alguma a um outro homem?", e logo propõe "os dois princípios fundamentais da arte criativa no palco, a saber trabalhe em você mesmo e trabalhe na sua parte."¹

Conhecimento e Comportamento

Uma reflexão do mesmo teor podemos fazer com relação à aquisição de conhecimento, que é problema central das chamadas ciências da cognição. Quando agimos, a partir de informações que nos são dadas pela realidade, estamos incorporando todo o passado cultural. Desde que nascemos estamos recebendo um tipo de informação central, que nos diz "como foi". Claro, isto foi e vai sendo passado de geração a geração, de indivíduo a indivíduo, compondo-se em peças como de um mosaico. E todos passam a aceitar, sem questionar, a versão da própria cultura de como as coisas chegaram a ser como são. Assim se situa a história, a história natural, social e do indivíduo. Teóricos marcaram sua presença neste mundo oferecendo e aprimorando explicações sobre como somos e por que somos. Nossa ação resulta dessas informações e nosso comportamento é a encenação da história que nos foi passada, procurando torná-la realidade. Numa belíssima fábula sobre um gorila sábio, Ismael, que dá aulas sobre a história da humanidade,² lê-se, na primeira e principal lição dada ao aprendiz humano, o seguinte diálogo:

"- Muito bem. Então está dizendo que as pessoas da minha cultura estão encenando sua própria história sobre o homem, o mundo e os deuses.

- Isso mesmo. [diz Ismael]."

¹ Konstantin Stanislavsky. *Stanislavsky on the Art of the Stage*. Transl. by David Magarshack. New York: Hill and Wang, 1961: p. 119-120.

² Daniel Quinn, Ismael. *Um Romance da Condição Humana*. Trad. Thelma M. Nóbrega, São Paulo: Editora Best Seller, 1992: p. 47.

Ao se refletir sobre nosso comportamento, estamos refletindo sobre uma encenação, no sentido de viver para tornar realidade a história que nos foi passada.

Comportamento e Teatralidade

Haverá uma dicotomia corpo/mente? Essa parece ter sido a preocupação mais marcante do pensamento de Paul Valéry, que adequadamente poderíamos chamar o poeta do corpo. Num comentário à tradução de *A Alma e a Dança e Outros Diálogos*, de Paul Valéry¹, Leda Tenório da Motta nos lembra a crise que atinge o jovem Paul Valéry ao "oscilar entre as letras e as matemáticas, o 'intuitivo concreto' e o 'intuitivo abstrato', as 'empresas do conhecimento' e as operações da arte"². Sua oscilação entre duas formas de conhecimento é explicada numa série de reflexões sobre o corpo, em que Valéry diz "Quando eu olho para uma coisa viva, o que eu vejo e o que primeiro ocupa minha atenção é essa massa, tudo em uma peça, que se move, curva-se, corre, pula, voa ou nada; que grita, fala, canta, executa seus vários atos, assume muitas aparências e uma multiplicidade de identidades, inflige sua destruição, faz sua tarefa, num ambiente que o aceita e do qual ele é inseparável."³ No mesmo texto, Valéry propõe quatro interpretações para o corpo: primeira, o meu corpo, puramente material, a massa a que ele se refere acima; Segunda, o corpo que outros vêem, o corpo que tem uma forma e que é apreendido pelas artes, o corpo tão querido a Narciso, o corpo através do qual se manifesta nossa ação; terceira, o corpo sistema objeto, dissecado e estudado pelos outros cientistas. E Valéry se pergunta se a mente é um produto do organismo, se nossos atos podem ser chamados livres. Assim é levado a uma Quarta interpretação, o corpo real ou corpo imaginário, uma espécie de encarnação da vontade.

A realização dessa encarnação da vontade é a essência da contribuição de Burnier. Ao trabalhar o movimento como um

¹ Paul Valéry. *A Alma e a Dança e Outros Ensaios*. Apres. e trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Editora Imago, 1996.

² Leda Tenório da Motta. "Relações exarcebadas", *Folha de S. Paulo*, "Mais!" 27/10/96, p.5/12.

³ Paul Valéry. "Some simple reflections on the body". In *Fragments for a history of the human body*. V. 2. New York: ZONE. 1989, p. 395.

deslocamento, no espaço e no tempo, de partes do corpo e introduzir o conceito de *élan*, Burnier propõe uma filosofia de teatro que é a raiz de sua arte de ator.

Com base nessa postura filosófica, Burnier elabora sua tese a partir de três questões fundamentais. Primeiro, a possibilidade de um indivíduo se integrar culturalmente, através da corporificação de suas energias potenciais. Assim, desenvolveu um processo de elaboração técnica condizente com a pessoa e a cultura de ator, aquilo que passou a chamar *Dança Pessoal*, *Dança das Energias* ou *Dança das Vibrações*. Segundo, o restabelecimento, através de uma codificação corpórea, da essência do ser humano puro, ingênuo, patético, identificada no *clown*. Terceiro, a elaboração de uma técnica de ações físicas e vocais a partir da imitação direta. O que ele chamou *Mimesis Corpórea* é "um processo de tecnificação de ações do cotidiano a partir da observação, imitação e codificação de um conjunto de ações físicas e vocais retiradas do contextos pré-determinados".¹

Burnier se apoia em elementos de outras culturas e do teatro clássico para, ao dar outra dimensão ao trabalho com as técnicas, passar de um espetáculo de presença para uma teatralidade de representação, o que, segundo Willian Egginton, caracteriza a teatralidade moderna.² Burnier procura entender o ator moderno como um elemento numa complexidade que compreende os vários personagens envolvidos, os cenários e os trajes, naturalmente o roteiro.

A partir de reflexões teóricas, constituindo uma verdadeira epistemologia do teatro, Burnier nos oferece uma técnica de formação, descrita a exemplificada em sua brilhante tese de doutoramento.

¹ Tese citada, p. 84.

² Willian Egginton. *Epistemology of the stage: theatricality and subjectivity in early modern Spain*. *New Literary History*, vol. 27, 3, 1996: pp.391-413.