

Técnicas Corpóreas à procura do outro que somos nós-mesmos, ou “à la recherche de nous-mêmes ailleurs”

Márcia Strazzacappa
LUME

À sombra da macieira...

Todos sabemos que não foi a queda da maçã que permitiu a Newton o desenvolvimento de sua teoria sobre a gravidade. Várias maçãs já haviam caído antes, e seguramente centenas de outras continuaram (e continuarão) caindo sem despertar qualquer reflexão mais profunda a respeito das leis da física. O que foi importante para Newton naquele momento para que definisse as leis da mecânica não foi o fato da queda em si, mas a capacidade de, ao observar este fato, poder formular uma simples, porém precisa, questão: Por que os objetos (as maçãs) caem?

A história tem nos mostrado em inúmeros exemplos que todos os grandes pensadores de nossa época partem sempre de uma questão bem formulada. Longe de tentar me comparar a um grande pensador, mas no intuito de seguir um caminho ‘científico’, tentei identificar qual era a ‘questão’ que havia sido formulada e que me impulsionara ao desenvolvimento de minha pesquisa. Na minha vivência como dançarina, professora e pesquisadora do movimento corporal, percebi que não havia apenas uma pergunta, e sim várias, porém todas girando em torno de um eixo comum: a técnica para o artista cênico, uma vez que não há arte sem técnica.

Arte e técnica são duas palavras que, embora de origens diferentes, tiveram durante muito tempo o mesmo significado. *Técnica* vem do grego *tekhné* que quer dizer arte. A raiz de *arte*, por sua vez, é latina *ars*, que até o século XVII era utilizada no sentido de técnica. Mesmo diante da diversidade de significados que estas duas palavras foram adquirindo no processo contínuo de evolução da linguagem, a

significação primeira que coloca *arte* e *técnica* como um mesmo corpo, ajuda-nos a compreender o sentido da afirmação feita acima: não existe arte sem técnica.

A arte é o fim. A técnica será o meio de se chegar a este fim. Não basta a idéia ou a criatividade se não se tem meios e técnicas para sua realização. Da mesma forma como afirmamos que não existe arte sem técnica, podemos entender que toda técnica supõe uma arte e uma estética. Diferentes artes sugerem técnicas distintas. Assim como a evolução de técnicas pressupõe a evolução estética e vice-versa. Com o avanço da tecnologia, dos meios de comunicação, da cultura de massa, da *internet*, qual é a estética desta última década do milênio? Como ficam os espetáculos cênicos diante deste vendaval de informação e mídia? Qual a influência destes fatores sobre o fazer do artista cênico? Sobre a relação público - palco?

Se pegarmos como exemplo as últimas montagens dos grandes diretores de nossa década como Peter Brook, Pina Bausch, Ariane Mnouschkine, veremos a tendência generalizada à interculturalidade¹ e à plurilinguagem, como resultantes (ou agentes) desta evolução. A interculturalidade é evidenciada pela diversidade de nacionalidades dos artistas presentes num mesmo espetáculo. A tentativa de se ser fiel ao dramaturgo, tentando aproximar-se ao máximo os atores a seus personagens; a tendência de se padronizar físicos, esconder sotaques e regionalismos, diferenças de raça e idade, dão lugar a uma nova estética onde a fidelidade e semelhança não são mais valores, mas sim a mescla. São diferentes corpos, diferentes línguas, diferentes culturas dividindo o mesmo espaço cênico. Não bastasse a diversidade dos artistas em cena, temos a diversidade de linguagens, ou plurilinguagem, onde recursos de diversas artes são colocados à disposição da obra cênica. Assim, já não se define mais até onde vai o teatro e a partir de quando começa a coreografia; em que momento o bailarino toma o papel do músico; o instrumentista vira ator; e assim por diante. Não se fala mais em espetáculo teatral, musical ou coreográfico, mas em espetáculo cênico, ou simplesmente espetáculo.

Desta forma, não iremos abordar as especificidades do fazer cênico, isto é, não falaremos do ator, do bailarino, do mímico, do músico, mas do artista cênico em geral. Em inglês, a expressão

¹ Termo utilizado por Pavis. *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris: Corti, 1990.

performer é normalmente utilizada para designar o artista cênico, ou seja, aquele que realiza uma apresentação, uma *performance*. No Brasil, embora esta palavra tenha sido muito empregada, é freqüentemente entendida como 'improvisação' e conseqüentemente *performer* como 'aquele que realiza uma improvisação', (excluindo aqueles que elaboram seu produto, o artista do palco). Na tradução do livro "A arte secreta do Ator - dicionário de antropologia teatral"¹ optou-se pela expressão *ator-bailarino*, para traduzir o termo *performer*, para se evitar assim esta dúbia interpretação. Embora este termo *ator-bailarino* tenha sido adotado pelo meio artístico brasileiro, ele continua sendo restritivo, pois acaba excluindo o músico, o cantor, o mímico, que são igualmente artistas da cena. Desta forma estaremos utilizando a expressão artista cênico por apresentar-se como a que melhor designa o nosso sujeito de estudo.

O artista cênico à procura de uma técnica

Definimos o artista cênico como sendo aquele cuja obra não é um objeto exterior a ele, mas está nele próprio. Em outras palavras é aquele que traz em seu próprio corpo o resultado de sua arte. A arte cênica, como sabemos, é uma arte efêmera. Sua efemeridade é caracterizada pelo fato do espetáculo - dentro da significação acima exposta - acontecer no momento da apresentação e desaparecer no instante seguinte. A percepção de que o corpo do artista cênico é ao mesmo tempo o agente e o produto de sua obra de arte conduziu à conscientização de que o desenvolvimento de um trabalho corporal interfere no resultado final da obra cênica, mesmo apoiando-se em outros recursos (instrumentos musicais, objetos cênicos, multimídia, etc.). Enquanto agente o corpo é técnica; enquanto produto, ele é arte.

Porém, se cada corpo é único, isto é, portador de características próprias e exclusivas, (história genética, evolutiva, cultural) e se cada técnica serve para um determinado fim (a técnica clássica para a dança clássica; a capoeira para a capoeira; o Odissi para o Odissi; o Kathakali para o Kathakali e assim por diante) qual

¹, Barba, Eugenio e Nicola Savarese *A Arte Secreta do Ator - dicionário de Antropologia Teatral*^{*} Trad. L. O. Burnier e equipe. Campinas, São Paulo: Editoras Hucitec e Unicamp. 1995.

será a técnica aplicável a essa pluralidade de corpos e que corresponda, ao mesmo tempo, às necessidades das artes cênicas?

No mestrado que foi desenvolvido junto ao Departamento de Metodologia do Ensino da Faculdade de Educação da UNICAMP, fizemos um levantamento das técnicas comumente oferecidas nos cursos de formação para atores e bailarinos. A partir desta constatação foi feito um segundo levantamento referente às facilidades e dificuldades mais freqüentes dos artistas em formação frente ao aprendizado corporal através da análise de cinco *ateliers* oferecidos por diretores estrangeiros durante os FIT¹ e em cursos extracurriculares oferecidos no Departamento de Artes Cênicas da Unicamp no período de 91 a 93. A dissertação intitulada “O corpo em-cena” culminou no desenvolvimento e análise da aplicação de uma proposta de trabalho corporal para artistas cênicos.

No primeiro levantamento realizado, constatou-se que em sua grande maioria as técnicas abordadas eram técnicas estrangeiras. Em se tratando de um país tão rico em manifestações corporais, poder-se-ia pensar que a utilização destas fosse uma constante. A princípio considerou-se que a ausência de sua aplicação dava-se ao fato das manifestações corporais brasileiras estarem ainda em fase de estudo e sistematização. Excetuando a capoeira - considerada como uma ‘arte marcial brasileira’ que apresenta uma linguagem amplamente codificada e uma metodologia de aprendizagem própria - as demais técnicas corporais se apresentam ainda como objetos de estudos isolados. Quando ampliamos nosso campo de visão, observamos companhias cênicas e cursos de formação de atores e bailarinos de outros países com o mesmo tipo de atitude de ‘emprestar técnicas estrangeiras para a formação de seus artistas’. Seria esta atitude uma característica do comportamento humano? Da mesma forma que se presencia no Brasil atores aprendendo técnicas corporais orientais para representarem personagens de Nelson Rodrigues, por exemplo, depara-se com atores chineses estudando a lambada ou a capoeira. Mas, o que leva um artista brasileiro a estudar técnicas orientais? Qual a razão para um acrobata chinês estudar a lambada? A dança clássica? A capoeira? Qual a coerência destas posturas? O que há de comum nestes comportamentos? Assim, poderíamos resumir todas estas questões numa única interrogação, que será a questão mestra -

¹ FIT - Festival Internacional de Teatro de Campinas, promovido pela Unicamp e Secretaria Municipal de Cultura de Campinas (1989, 1990, 1991 e 1992).

nossa 'maçã de Newton' - do aprofundamento que ora propomos: Por que os artistas cênicos em geral buscam o aprendizado de técnicas corporais estrangeiras para o aprimoramento de sua arte?

A maçã nossa de cada dia

A pesquisa ora desenvolvida corresponde à continuação e aprofundamento do trabalho iniciado no mestrado, porém, sob um novo enfoque - o da etnocenologia, dada a sua abrangência. A etnocenologia é definida por Pradier (1995) como sendo “o estudo nas diferentes culturas das práticas e dos comportamentos humanos espetaculares organizados.”¹ Diferentemente do que propõe a Antropologia Teatral - corrente criada e difundida pelo diretor italiano Eugenio Barba - a etnocenologia não se apresenta como uma linha estética. Seu fim não é a criação de espetáculos cênicos a partir do estudo e incorporação de diferentes técnicas corporais, mas o desenvolvimento de um estudo sistemático sobre as diferentes manifestações culturais, (folclóricas ou não) à partir da análise dos processos de criação e da elaboração de um inventário das práticas espetaculares de diferentes culturas.

Marcel Mauss² (1936), sociólogo francês e um dos primeiros a nomear e classificar as chamadas *técnicas corporais*, afirmava que há duas maneiras de adquiri-las: uma referente ao aprendizado da criança (*inculturação*) e outra do adulto (*aculturação*). Na primeira, o aprendizado se faz de uma maneira espontânea, direta e 'quase natural'. A criança vê e reproduz; observa e assimila o observado através da repetição. Já na segunda, no indivíduo adulto, este aprendizado implica num confronto entre a sua técnica pessoal já assimilada e a aquisição de uma nova. Nossa maneira de andar, sentar, gesticular são igualmente técnicas corporais adquiridas, que estão diretamente relacionadas à cultura, ao meio onde se vive. Estas técnicas ditas 'espontâneas', uma vez que foram adquiridas enquanto

¹ PRADIER, Jean Marie. *Ethnoscénologie: la profondeur des émergences*. In La scène et la terre - questions d'ethnoscénologie. Internationale de l'imaginaire. N. 5 Paris: Maison des cultures du Monde, 1996: p. 16.

² MAUSS, Marcel. “Les techniques du corps”. In *Journal de Psychologie*, XXXI, n° 3-4, 15 mars-15 avril 1936. Communication présentée à la Société de Psychologie du 17 mai 1934. In: Sociologie et Anthropologie, Paris:PUF, 1966.

crianças em fase de desenvolvimento, são, segundo Barba ‘condicionamentos que nos aprisionam’¹, mas que segundo Lima, estes ‘mesmos condicionamentos que nos aprisionam são os mesmos condicionamentos que nos salvam, que permitem nossa sobrevivência no meio onde estamos inseridos’². Com tantas técnicas distintas desenvolvidas para tantos fins diversos, não haverá uma técnica única que sirva para todos os corpos e todos os fins. Portanto, não podemos falar na técnica (singular), mas nas técnicas (plural).

O artista cênico, enquanto indivíduo adulto, será sempre ‘estrangeiro’ diante do aprendizado de uma nova técnica ou mesmo junto a um novo professor de uma técnica já conhecida e incorporada, pois a aquisição de técnicas além de significar a incorporação de padrões de comportamento gestual, estético e cultural (*aculturação*), ela está também diretamente ligada à atuação do professor ou mestre. Martha Graham, dançarina norte-americana e uma das pioneiras da dança moderna na América, afirmava que nenhum de seus professores-assistentes tinha o direito de ensinar a ‘técnica Graham’. Esta só ela - Martha - podia ensinar. O que eles lecionavam era uma técnica de dança moderna ‘*based on Graham’s technique*’. Assim, mesmo diante de uma aula padrão, o papel do professor será sempre fundamental. É ele quem criará a situação de confronto, de ‘técnica estrangeira’, ao imprimir-lhe características próprias, sua linguagem, sua maneira de pensar e transmitir o movimento.

Assim, podemos concluir que, à priori, o artista cênico, ao buscar técnicas corporais, sejam elas estrangeiras ou não, ele estará, na verdade, entrando em contato consigo próprio, com sua própria cultura, seus costumes, sua gestualidade, assim como, seus vícios corporais, pois é confrontando-se com o outro que encontramos a nós mesmos.

Mais do que simplesmente mexer com o corpo fisicamente, as técnicas mexem (ou devem mexer) com o indivíduo como um todo. O trabalho técnico corporal diário para o artista cênico não deve funcionar apenas como a manutenção da capacidade motora nem como a dose diária de estímulos sensoriais. Mais do que “o pão nosso de cada dia”, ele deve ser a “maçã nossa de cada dia”, que não apenas nutre o

¹ Ver BARBA, Eugenio. *Além das Ilhas Flutuantes*. Campinas, São Paulo: Editoras Hucitec e Edunicamp, 1991.

² LIMA, José Antonio. “Movimento Corporal - a práxis da corporalidade”. Dissertação de Mestrado em Filosofia da Educação (inédita). Faculdade de Educação, UNICAMP, 1994.

corpo, mas que é capaz de levantar questões, suscitar à reflexão e acima de tudo, levar o artista à expressão - sua busca infinita de respostas.