

Título: Ator de prova: questões para uma ação-física coral

Bya Braga (UFMG)

GT :Territórios e Fronteiras

Palavras chaves: atuação contemporânea; ação-física abstrata; mímica corporal dramática; coro; metamorfose.

“Quando eu sou eu sou eu eu”.

Gertrude Stein¹

“Escrever é também tornar-se outra coisa que não escritor.

Aos que lhe perguntam em que consiste a escrita, Virgínia Woolf responde: Quem fala de escrever?

O escritor não fala disso, está preocupado com outra coisa.”

*Gilles Deleuze*²

Criar uma “ação-física coral” é compor uma ação-poética³ que pode ser a imagem de uma ação-física abstrata de ator⁴. A invenção de ações-físicas corais, nesta perspectiva, se distancia da idéia de uso do coro como recurso de encenação, ainda que alternativo às noções corais tradicionais desde a tragédia grega. Para propor esta noção teórica, ainda em estudos iniciais, aqui me inspiro primeiramente em algumas reflexões de Friedrich Schiller⁵ e Jean-Pierre Sarrazac⁶. E resalto a importância da realização de uma pesquisa-prática de ator que desenvolvo conjuntamente.

Apesar de Schiller tratar do uso do coro na tragédia, considero pertinente sua fala para o que investigo.

Diz ele: “o teatro deve permanecer um jogo, mas um jogo poético.” (SCHILLER, 2004: 186).

(Mallarmaico, eu provocaria.) Sobre o coro como estratégia anti-naturalista na tragédia, comenta: “[o coro] deveria ser para nós uma muralha viva que a tragédia edifica ao redor de si para se isolar puramente do mundo real e preservar o seu solo ideal, a sua liberdade poética.” (SCHILLER, 2004: 190) Quanto ao caráter de construção (artificial) que o coro imprime, diz: “na tragédia moderna, ele se transforma num órgão artificial, ele ajuda a produzir a poesia.” (SCHILLER, 2004: 191). (Poesia suja, eu provocaria...)

A exaltação do fazer poético está, então, nesta visão, presente, mediada pelo coro, e produz uma tensão frente à linguagem realista-naturalista. Este aspecto da tensão me instiga para refletir sobre a composição de uma ação-física coral na medida em que busco, como atriz, criá-la como jogo de expressão de contrastes de imagens e ritmos diversos. Ações-poéticas.

Já em Jean-Pierre Sarrazac, em um texto escrito nos anos 70 (SARRAZAC, 2002), destaco o seguinte: ele privilegia a criação da figura⁷ individual com função coral. Mas, esta criação é de ordem dramática,

por meio do pensamento sobre como produzir uma “personagem coletiva”. Assim, ele não se distancia da personagem mantendo-a como categoria importante para a composição cênica de ator. Ele não parece querer acreditar no enfraquecimento da personagem, do papel e sua possível extinção, ainda que fale também sobre “autor-rapsodo” como um compositor que não trabalha mais com grandes unidades estruturais.

Quando este autor faz referência à parábola kafkiana, o “Cruzamento”, isso me parece imprescindível às questões que abordo aqui. Esta parábola trata de um encontro híbrido de movimentos para uma significação plural, coral. É bonita a opção de Sarrazac em dizer: “não se trata em nome de um qualquer modelo ‘mecanicista’, desumanizar o drama, mas sim de produzir obras *contra naturam* e preferir à imitação rígida da bela natureza a livre variedade dos monstros.” (SARRAZAC, 2002: p.56) Ações-corais, ações-poéticas, ações-monstro... A idéia de “monstro” não se restringe a forma, essencialmente, mas pode ser traço e ação numa zona de indiscernibilidade entre o homem e o animal nos diz o filósofo José Gil (GIL, 2005)⁸. Isso me leva a discutir questões sobre uma possível identidade humana móvel no campo da atuação contemporânea, uma desfiguração⁹, e até numa certa desumanização do drama, mas não agora.

Nesta perspectiva, em busca de uma ação-física coral, entendo a importância de se produzir “monstros” que exacerbem a ação de enunciação. A figura criada, não personagem no sentido da tradição, não um papel, deve trazer uma voz-corpo com disposição coral. A figura formada não precisa se revelar coesa. Provavelmente aparecerá fracionada e simbólica (podendo até nem ser totalmente orgânica no sentido da natureza humana). O sujeito se dissolve nas suas vozes internas e grita ações. Ele se trans-figura, transpõe, se exalta, transcria e até se deforma ou paralisa. Às vezes histeriza¹⁰. A essência histórica na ação vem a ser um excesso humano possível, aceitável e pode ser até admirável numa composição cênica. A língua-corpo, linguagem, fazendo-se delirante pode não significar nada numa leitura realista desta composição e pode se distanciar da tranqüilidade do esboço da figura humana padrão clássico. E o público, ao se encontrar com esta figura-monstro, nada terá a reter de sua história. Mas poderá se encantar _ ou se aterrorizar_ com sua ação-devir em traços assignificantes, principalmente se conseguir abrir mão de sua educação hermenêutica.

Posso, então, dizer da presença possível de uma humanidade não humana na ação-física coral (como queriam os simbolistas, sem me esquecer de Kleist, Craig, Kantor?...), mas, sobretudo, de uma criatura de corporalidade transbordante, uma presença em excesso. Sarrazac ainda diz que

“o que está apagado, no vai-e-vem incessante entre a criatura e a figura, são os contornos tranqüilizantes de uma individualidade humana que doravante deixa de poder ser considerada o centro do drama. (...) Inacabada e desunida, a nova personagem _ que abdicou da sua anterior unidade orgânica, biográfica, psicológica, etc... que é uma personagem costurada, uma personagem ‘rapsodeada’ _ coloca-se a salvo do naturalismo e desencoraja toda e qualquer identificação ou ‘reconhecimento’ por parte do espectador.” (SARRAZAC, 2002: p. 107. Grifos nossos.)

Assim, a *figura* por ser considerada um novo estatuto da personagem dramática, é uma “personagem” a construir, aberta. E, considerada como “personagem-monstro” que imagem expressa? Imagens múltiplas, caleidoscópicas, desfiguradas. E o que busca este “figura-monstro”? Ainda a afirmação do humano? Sob que idéia de humano? Sob que idéia de belo?

E o que pode ser o ator hoje? Quando se é ator hoje?...

Falei acima de ação-física abstrata. A abstração, neste caso, se apresenta nas pluralidades sógnicas e nas linhas de força da ação-física coral em si. Busca-se um jogo livre da presença _ excessiva _ do ator. Posso dizer, também, que são ações-devir, provocadora de dissensos, dúvidas e políticas de ator. Uma ação-abstrata problematiza o conceito de presença do ator, especialmente num momento histórico onde a presença pode ser criada e veiculada, também, por meio de diferentes tecnologias¹¹.

O excesso da presença cênica de ator pode existir para além das formas, especialmente das formas triviais visíveis e reconhecíveis. É algo que tende a perturbar o receptor porque não, necessariamente, está localizado. Neste sentido, o excesso é forma de forças como nos diz José Gil: “a forma da força não é visível, não está figurada, não é uma pura *qualitas* nem um puro *quantum*: é uma grandeza intensiva que surge com uma força determinada em movimento.” (GIL: 2005, 54-55.). Para “vê-las” é preciso um pequeno perceber. Por isso Gil nos fala das “pequenas percepções” como condição de apreensão e fruição de *imagens-nuas*¹¹ na arte. As imagens defasadas de representação figurativa, num sentido próximo da representação natural, fazem brotar as pequenas percepções.

A criação desta “defasagem” (ou do “desastre”, como nos diz Maurice Blanchot) numa ação-física traça sua corralidade e vem de uma estratégia de desfiguração do humano. O desvio da figura “natural”, a decomposição da natureza humana e seus modos de existir, me instigam como condição de prática e pensamento da criação de uma ação-física abstrata. Neste caso, a figura gerada pode se apresentar num excesso de presença e evidenciar uma dilatação deformada, histerizada, como já dito. Às vezes pode ser uma deformidade humana no sentido baconiano (referimo-nos aqui ao artista Francis Bacon), próxima de monstruosidades mesmo, às vezes podem ser retratos de volumes desproporcionais menos intensos. E pode ser belo.

De qualquer modo, são tentativas de procedimentos de composição onde se busca exercitar inventos sob linguagens delirantes, múltiplas, avessas, decompostas, transpostas, exaltadas. Artistas que realizam práticas similares demandam, assim, ações-devir. Como atriz e docente, minha pesquisa-prática está no campo deste devir.

¹¹“Devir não é atingir uma força (identificação, imitação Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher de um animal ou de uma molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos

determinados numa forma quanto se singularizam numa população. (...) O devir está sempre 'entre' ou 'no meio'. (DELEUZE, 1997: 11)

Ou, dizendo por outra ênfase:

“O devir implica a incorporação de intensidades alheias: para obter a ‘semelhança’ do retrato, o artista entra num devir-outro estético, induzido pelas técnicas e matérias que vai empregar. E o devir-outro é o desposar das forças e intensidades do retratado que ele captou, metabolizou, em que ele se transformou e às quais deu uma forma. As aporias da semelhança desfazem-se: não é mais questão de relação entre formas, mas de osmose de forças (...) Que não se confunda osmose com síntese.” (GIL, 2005: 35)

O teatro e outras artes do século XX nos deixaram de herança pistas e fatos para a conquista (e impermanências?...) de ações-devir, ainda que diferentes a cada época. Como artista pesquisadora defendo a importância da articulação da prática da atuação com o pensamento criador, também por meio de textos dos estudos cênicos, somados aos textos filosófico-estéticos e poéticos.

No momento, para discutir questões que possam contribuir na reflexão da composição de ações-físicas mais abstratas estudo também a historiografia da atuação (ainda que pouco sistematizada) e da encenação ocidental, com ênfase nas matrizes mais simbolistas e pós-dramáticas. Na investigação prática, realizo aprendizagem e treinamento contínuo da técnica de atuação Mímica Corporal Dramática, e seus procedimentos de improvisação e composição, com a Cia. Amok-RJ. Investigar algumas das matrizes modernas ocidentais de criação de ator (onde foram exercitados procedimentos de invenção mais simbólicos e possibilidades metodológicas) é importante também para meu exercício de professora universitária na área de atuação. Tais estudos contribuem para a problematização da composição de ações-físicas corais na atuação contemporânea.

Por fim, indago: uma essência histórica na ação-física torna visíveis as forças invisíveis do artista? E pergunto com Guénoum: a verdade do ator será sua presença? Ponho-me à prova.

Notas:

¹ *Parte IV. A questão da identidade. Uma peça.* Trad. Inês Cardoso M. Moreira. In: Revista Inimigo Rumor, nº 17. Rio de Janeiro: Cosac & Naify/7 Letras, 2005.

² *Crítica e Clínica.* Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 16.

³ Tenho usado desde 1995 (na prática e na teoria) a expressão ação-poética para designar uma ação-física que se distancie da matriz realista-naturalista, aproximando-se de expressividades mais abstratas, algumas em consonância com movimentos artísticos da vanguarda do séc. XX, ou, simplesmente, matrizes conceituais (e, mais recentemente, podemos dizer matrizes pós-dramáticas). O termo se inspira nos trabalhos de V. Meyerhold, Étienne Decroux, Antonin Artaud e Luis Otávio Burnier. A idéia de abstração e arte abstrata tende, ainda, a sofrer certa confusão nas suas definições. Ao optar por dizer “ação-física-abstrata” corro riscos. Algumas definições sobre abstração me orientam nesta escolha, mas sei que são identificadas em circunstâncias históricas específicas.

⁴ Prefiro usar os termos “ator” e “teatro” mesmo porque considero que eles podem se apresentar como uma idéia/categoria artística plural, mesmo que já existam denominações diferenciadas para categorizações distintas nas artes cênicas.

⁵ *A noiva de Messina, ou, Os irmãos inimigos: tragédia em coros*. Trad. Antônio Gonçalves Dias; com notas de Manoel Bandeira; org. Márcio Suzuki e Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

⁶ *O futuro do drama – Escritas dramáticas contemporâneas*. Trad. Alexandra M. da Silva. Porto: Campos das Letras-Ed. SA, 2002.

⁷ Aqui Sarrazac trata da idéia de *figura* ainda associada a personagem. Tenho optado pelo uso deste termo nas minhas investigações para caracterizar composições mais distantes da matriz realista-naturalista, não necessariamente personagens no sentido da tradição teatral, mas que tenham rigor de composição para sua expressão, contrariamente à definição deste termo por Patrice Pavis em seu *Dicionário de teatro*. Desde 1997, por exemplo, no estudo de atuação com máscaras expressivas da *Commedia dell'Arte* e a máscara neutra utilizo este termo para os trabalhos de composição de ator.

⁸ *Movimento total. O corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2005 e “*Sem título*”. *Escrito sobre arte e artistas*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2005.

⁹ A idéia de *figuração* tratada na minha pesquisa-prática atual dialoga com a idéia de *desfiguração*. No percurso deste estudo deparei-me com conceitos correlatos no trabalho de Deleuze em: *Francis Bacon: logique de la sensation*. V. I-II (Peintures). Paris: Éditions de la Différence, 1981. Porém, paralelamente, trabalho com nomeações como a “língua energética” denominada por F. Taviani, que se refere ao léxico de Barba-Savarese no estilo extracotidiano e, especialmente, investigo o trabalho do ator por meio da Mímica Corporal Dramática de Etienne Decroux, onde percebo a presença da idéia de *desfiguração* para tratar da operação estética chave do mimo (*ator*) corpóreo. Considero também como fontes de estudo: a *Commedia dell'Arte*, H. V. Kleist, G. Craig, V. Meyerhold, o teatro surrealista, a Bauhaus, T. Kantor. M. de Marinis, V. Novarina e Daniel Veronese.

¹⁰ A referência a histeria trata, especialmente, de um diálogo com ao capítulo VII de Gilles Deleuze, *Francis Bacon: logique de la sensation*, p. 33-38. Mas, também, uma outra via de chegada à idéia da essência histórica de uma ação-física é por meio do movimento surrealista francês que reivindicou a expressão “beleza convulsiva” para fazer da histeria o emblema de uma “arte nova”. Desenvolvi a questão da histeria nesta perspectiva no IX Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO-RJ-2006.

¹¹ Denis Guénoum, em seu livro *O teatro é necessário?* Trad. Fátima Saadi. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004, analisa esta questão de modo profundamente instigante. Sua análise é bastante motivadora à minha pesquisa. Ver p. 129-151.

¹² Este conceito bem como o de *pequena-percepção* é desenvolvido no livro de José Gil: *A imagem-nua e as pequenas percepções. Estética e metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1996.

Referência bibliográfica

LEHMANN, Hans-Thies. **Le théâtre postdramatique**. Paris: L'Arche, 2002.

MARINIS, Marco de. **In cerca dell'attore**. Roma: Bulzoni, 2000.

DECROUX, Étienne. **Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages**. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps éditions, 2003