

Teatro, Antropologia e a Arte do Ator entre Oriente e Ocidente

Ricardo Gomes
DEART/UFOP

Professor Adjunto – Doutor em história, teoria e técnica do teatro e do espetáculo –
Università degli Studi di Roma
Diretor e ator

Natali Bentley
UFOP – graduanda
Direção Teatral – orientador: Ricardo Gomes (iniciação científica)
PIBIC-CNPq
Atriz e diretora

Resumo: Na busca de princípios norteadores para o trabalho do ator brasileiro, dentro de uma perspectiva transcultural que nos permita incorporar às técnicas ocidentais as tradições cênicas asiáticas, o Núcleo de Pesquisa sobre a Arte do Ator entre Oriente e Ocidente, sediado na UFOP, utiliza princípios oriundos da formação do ator no teatro-dança tradicional indiano e do treinamento do ator ocidental. Neste artigo, abordaremos dois desdobramentos desse trabalho, que percorrem caminhos que dialogam com a Antropologia Cultural, para além da Antropologia Teatral, que é um dos fundamentos de nossa pesquisa: a possibilidade de diálogo com a técnica da mimesis corpórea e a pesquisa de campo realizada no Vale do Jequitinhonha durante o processo de construção do espetáculo “A casa de lá”.

Palavras-chave: Teatro - Antropologia Cultural - Antropologia Teatral - Trabalho do Ator

Nos últimos anos, através dos Estudos da Performance, da Antropologia Teatral e mais recentemente da Etnocologia (que ao mesmo tempo refletem o que acontece nas práticas que estudam e exercem influências sobre elas), vimos diluírem-se as fronteiras do teatro, da dança e do ritual, das manifestações espetaculares da cultura popular e dos gêneros espetaculares da cultura erudita, assim como das culturas orientais e ocidentais.

O que definimos hoje como “Teatro” refere-se, cada vez mais, mais a um determinado contexto social do que a um gênero artístico específico. Seria possível, então, estabelecer quais são as técnicas específicas do trabalho do ator? Para tentar responder a essa pergunta parece-nos fundamental recorrer à Antropologia Cultural, ou, mais especificamente, à etnografia, que consiste “na observação e análise de grupos humanos tomados na sua especificidade”, e à etnologia, que “utiliza comparativamente (...) os documentos apresentados pela etnografia”. (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 14)

Mauss (2003, p. 407) define a técnica como “um ato tradicional eficaz” – tradicional porque é transmitida socialmente e eficaz porque é um meio para um fim preciso – e as técnicas do corpo como “as maneiras pelas quais os homens, de sociedade em sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo” (*ibidem*, p. 401). Cada

sociedade “impõe ao indivíduo um uso rigorosamente determinado de seu corpo” (LÉVI-STRAUSS *in* MAUSS, 2003, p. 12), pois cada técnica corporal “funda-se sobre certas sinergias nervosas e musculares que constituem verdadeiros sistemas, solidários de todo um contexto sociológico” (*ibidem*, p. 14). Essas técnicas são assimiladas através da educação e da imitação, mas no ato da imitação intervêm elementos psicológicos e biológicos de cada indivíduo (MAUSS, 2003), tornando-as “montagens fisio-psico-sociológicas de séries de atos” (*ibidem*, p. 420).

Não há dúvida de que o trabalho do ator é um conjunto de técnicas corporais fisio-psico-sociológicas, mas estas diferem das técnicas quotidianas – apesar de nelas basearem-se – pois na cena os “comportamentos vivos” são revividos ou “restaurados”. O “comportamento restaurado” é definido por Schechner (*in* BARBA; SAVARESE 1995, p. 205) como “seqüências de comportamento que, ao contrário dos ‘comportamentos vivos’, são materiais maleáveis, fragmentos, que podem ser montados, moldados, modificados, ‘re-arranjados ou reconstruídos’, pois são ‘independentes do sistema casual (social, psicológico, tecnológico) que os trouxe à existência”.

O comportamento restaurado é a principal característica de todas as formas de performance – sendo o teatro uma delas – logo, podemos definir o trabalho do ator (seja no âmbito do treinamento ou nos ensaios e espetáculos) como a utilização de técnicas corporais psico-físicas visando à criação de comportamentos restaurados originais, tendo como matéria-prima os “comportamentos vivos”. A partir dessa premissa, a preparação do ator visa a cultivar sua capacidade de observação e treinar seu corpo para torná-lo capaz de aprender, reproduzir e recriar tais comportamentos. Essa definição não se limita ao trabalho do ator, podendo ser estendida a outros tipos de performance, como a dança, por exemplo, pois, como assinalamos, a especificidade do teatro está hoje ligada ao contexto social no qual ele se insere, não existindo nenhuma diferença essencial entre os diversos gêneros de artes cênicas.

Partindo desses pressupostos, o Núcleo de Pesquisa sobre a Arte do Ator entre Oriente e Ocidente, sediado na UFOP, busca princípios norteadores para o trabalho do ator brasileiro, dentro de uma perspectiva transcultural que nos permita incorporar às técnicas ocidentais as tradições cênicas asiáticas, utilizando princípios oriundos da formação do ator no teatro-dança tradicional indiano e do treinamento do ator ocidental.

Uma vez entendidos os comportamentos humanos como *materiais de trabalho*, torna-se mais ou menos indiferente, sob esse aspecto, o seu contexto de origem. O que nos permitirá avaliar o interesse de um material específico e o que deverá ser preservado desse material, enquanto comportamento restaurado, situa-se no seu nível pré-expressivo. Desse modo, sem ignorar que cada comportamento representa uma expressão que se insere em um determinado sistema simbólico, ao concentrarmo-nos no nível pré-expressivo, nosso

principal objetivo é a energia, a presença e o *bios* de uma determinada ação, não o seu significado.

Um dos desdobramentos de nossa pesquisa, que foi contemplado pelo CNPq com uma bolsa de iniciação científica, intitula-se *Da técnica à liberdade: possíveis contribuições do Kathakali para a mimese corpórea*, e visa a relacionar as técnicas de atuação do Teatro Kathakali (um estilo de teatro-dança tradicional originário do Sul da Índia) com o trabalho de *mimese corpórea* (metodologia fundamentada pelo LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais). Nessa pesquisa, investigamos os meios para encontrar a organicidade em trabalhos técnicos que envolvem a exatidão/precisão de ações codificadas e repetidas.

A organicidade é aqui entendida como “diferentes zonas de intensidades”, “*vida*”, “*fluxos de energia*” e, segundo Grotowski, como “*corrente de impulsos*”: uma força que gera um estado cênico extracotidiano capaz de dilatar o corpo do ator, resultando em sua potencialidade e presença cênica.

Segundo Burnier (2001, p. 49), energia, do grego, *energon*, significa “*em trabalho*” (em= entrar; dentro, *ergon*, *ergein* = trabalho).

A energia (vibração, a vida, a generosidade, a humanidade, um conjunto de fatores que nos conduzem ao estar-em-vida) a precisão e organicidade. Esses elementos podem ser agrupados sob o conceito de presença (*ibidem*, p. 49).

As variações de equilíbrio devido à base dos pés nos exercícios de Kathakali e as diferentes tensões no corpo determinam sua tonicidade, e, conseqüentemente, a qualidade do fluxo de energias. Trata-se de um corpo extracotidiano, no qual a forma da coluna vertebral cria uma “*arquitetura de tensões que dilatam a presença do ator*” (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 232).

O teatro oriental é extremamente codificado no modo de repetição muscular e orgânica da ação, do mesmo modo que na *mimese* há codificação seguida da repetição do material coletado.

Uma das principais contribuições do Kathakali para a presente pesquisa refere-se à precisão, pois nele “o mais simples gesto é estudado para se eliminar tudo o que possa conter de banal e vulgar” (BROOK, 2005, p. 38), ou seja, a clareza dos gestos que são codificados e transmitidos faz com que não haja neles nada além do necessário para transmitir o significado da ação. Essa clareza/nitidez da forma gera uma qualidade autêntica na execução de ações e dinamização de energias. O treinamento nesse tipo de técnica pode propiciar para o trabalho da *mimese corpórea* uma atenção minuciosa e detalhista perante as diferentes tensões, inclinações e direções do corpo observado.

A técnica da *mimese corpórea* consiste na observação (trata-se aqui da observação de um ator, não de um antropólogo) e na imitação de ações físicas e vocais do

cotidiano, além de imitações físicas de ações em imagens; fotos e quadros seguidos de memorização, codificação e teatralização.

Trata-se, portanto, da recriação do material coletado, um processo de recriação da corporeidade percebida no cotidiano. Esse material serve de matéria-prima para a pesquisa a ser desenvolvida, sendo seu ponto de partida.

Esse trabalho de restauração do comportamento, ou seja, o trabalho de seleção e dilatação (separação), somente pode acontecer se existe um processo de fixação por meio de técnicas codificadas. O ator compõe sua ação numa síntese, “ele segmenta as ações, escolhendo e dilatando certos fragmentos, compondo os ritmos, conseguindo um equivalente da ação real por meio do que Schechner chama de “restauração de comportamento” (*in* BARBA e SAVARESE 1995, p. 70). Através desses “*fragmentos de comportamento*” que podem ser “*re-arranjados e reconstruídos*”, o ator busca em seu corpo um equivalente orgânico àquilo que foi observado.

Podemos encontrar um exemplo de intercessão de técnicas que aproximam-se da mimese corpórea com técnicas de atuação do teatro oriental no espetáculo *A casa de lá* (direção de Ricardo Gomes), que estreou em Belo Horizonte em maio de 2010, em cujo processo de trabalho foi realizada uma pesquisa de campo de um mês no Vale do Jequitinhonha (MG). A dramaturgia do espetáculo, que teve como referência literária a obra de Guimarães Rosa, foi criada a partir das improvisações dos atores, inspiradas nos encontros com os moradores da região.

Apesar de toda a partitura de ações dos atores ter sido criada a partir de fragmentos de comportamento coletados durante a viagem ao Vale do Jequitinhonha, o espetáculo não buscou realizar uma descrição da vida da região. *A casa de lá* conta a história de um casal desde a infância até a velhice. Um casal como qualquer outro – com suas tristezas e alegrias, suas partidas e chegadas – e, ao mesmo tempo, O Casal, que vive a dimensão mítica da união do masculino com o feminino, em um tempo circular onde morte e nascimento estão no mesmo momento em que tudo sempre recomeça. Para recriar cenicamente esse tempo circular, foram utilizadas técnicas de atuação que puderam ser executadas somente por atores que possuíam um treinamento prévio em um tipo de teatro codificado e baseado na elaboração do tempo-ritmo das ações. Desse modo, incidindo, por exemplo, sobre o ritmo das ações do ato de colocar um lenço na cabeça, no modo típico das senhoras do Vale, procuramos dar a esse gesto cotidiano uma dimensão mítica.

Segundo Lévi-Strauss (2008, p. 32): “A história organiza seus dados em relação a expressões conscientes, e a etnologia, em relação às condições inconscientes da vida social”. Talvez essa abordagem dos comportamentos de uma determinada sociedade, proposta por esse tipo de operação de restauração do comportamento, se aproxime dessa perspectiva etnológica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBA, E.; SAVARESE, N. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. (supervisão de tradução de Luis Otávio Burnier). São Paulo: Hucitec/Unicamp, 1995.

BROOK, Peter. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BURNIER, L. O. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Unicamp, 2001.

LÉVI-STRAUSS, C. *Antropologia estrutural*. (tradução: Beatriz Perrone-Moisés). São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MAUSS, M. *Sociologia e Antropologia*. (tradução: Paulo Neves). São Paulo: Cosac Naify, 2003.