

OLIVEIRA, Aline Nunes. *A voz do corpo-fé na construção da discursividade do ator*. Campinas: Unicamp; Mestrado em Artes da Cena, orientação Prof. Dr. Mario Alberto de Santana. Atriz e pedagoga teatral.

Palavras chave: discursividade do ator, dialogismo, fé.

RESUMO: Esta investigação quer refletir a respeito da discursividade do ator em cena a partir do conceito de Dialogia do filósofo M. Bakhtin. Segundo esta óptica, toda palavra enunciada em cena tem uma componente gestual e entonacional, além da verbal. Da interação destas componentes é que nasce o sentido do enunciado, e o que chamaremos de “palavra-corpo”. Assim como em Bakhtin, esta pesquisa considera discurso como o resultado da interação dialógica de “vozes”. Deste modo, as principais vozes que constituem a palavra-corpo, são: a voz do corpo-matéria, do corpo-imaginário, do corpo-ideológico e do corpo-fé. Observaremos as influências da voz do corpo-fé na palavra-corpo. Analisaremos como essa voz, ligada ao conhecimento intuitivo, se relaciona com as outras vozes constituindo a faceta mais orgânica, mais "ancestral" e "irracional" da comunicação dos enunciados no teatro.

The voice of the “faith-body” in the construction of the discursiveness of the actor.

Keywords: discursiveness of the actor, dialogism, faith.

ABSTRACT: The present investigation intends to reflect upon the discursiveness of the actor on stage in regards to the concept of dialogue coined by the philosopher M. Bakhtin. According to this view, every word uttered on the scene possesses gestural and intonational as well as verbal. From the interaction of these components thrives the gist of enunciation and that which we shall call “body-word”. In agreement with Bakhtin, this research considers discourse as a result of the dialogic interaction of “voices”. Thereby the principal voices that constitute the body word are as follows: the voice of the “matter-body”, the voice of the “imaginary-body”, the voice of the “ideologic-body”, the voice of the “faith-body”. We shall observe the influences of the voice of the “faith-body” in the body word. We shall analyze the how this voice, connected to intuitive knowledge, relates to the other voices constituting the most organic, ancestral and irrational aspect of the communication of enunciation in theatre.

A voz do corpo-fé na construção da discursividade do ator

A proposta deste resumo expandido é olhar para construção discursiva do ator a partir do conceito do Círculo de Bakhtin de Dialogismo, ou seja,

observar nessa construção discursiva as vozes que a compõem e suas formas de interação, diálogos. Chamaremos tal discursividade de *palavra-corpo*, que vem da compreensão de que o sentido daquilo que é expressado em cena tem uma componente entonacional e uma componente gestual para cada palavra emitida, dessa forma, o discurso do ator não é o texto, a sua fala, mas como ele se apropria dessa fala e de que maneira essa fala passa pelo seu corpo. Podemos, assim, configurar a noção de “palavra-corpo”, evidenciando a importância da metáfora expressa pelo corpo e pela voz na composição do sentido daquilo que é enunciado por meio da delimitação das grandes “vozes” que constituem esse discurso (a saber: voz do *corpo-matéria*, voz do *corpo-imaginário*, voz do *corpo-ideológico* e voz do *corpo-fé*) bem como suas formas de Dialogismo possíveis: a Heteroglossia ou Plurilinguismo e a Polifonia. Na forma Heteroglósica, também chamada de Plurilinguismo, as vozes dialogam em diferentes graus de importância e potência no discurso. Já na forma Polifônica as vozes dialogam em equipotência, algo que configura é mais uma prática ética e moral de aprimoramento do que uma realidade calculável.

Nosso recorte, aqui, será na voz do *corpo-fé* que, dentre todas as vozes que compõem a discursividade do ator, talvez seja a mais abstrata. A etimologia da palavra fé é coberta de uma espessa camada de preconceitos. Guimarães Rosa dizia que o trabalho do escritor é livrar as palavras desse “cimento” que as embota e restaurá-las a sua condição primeira. Queremos olhar para a palavra “fé” deste modo: como uma palavra nua, limpa, nova. Etimologicamente, “fé” (GUERIOS, 1979), que vem do latim *fides*, tem a mesma origem do vocábulo “fidelidade” e significa firme opinião de que algo é verdade sem qualquer tipo de prova ou critério objetivo de verificação, pela absoluta confiança que depositamos nessa ideia ou fonte de transmissão. A fé acompanha absoluta abstinência à dúvida.

A fé pode ser lida como a voz que compõe as convicções do artista. Essa voz compõe todo o limite do que é indubitável ao ser humano ator. Optamos por “fé” ao invés de “intuição”, pois etimologicamente o vocábulo

“fé” não só tem relação com aquilo que não se sabe racionalmente, assim como a intuição, como ainda tem laço estreito com aquilo que é indubitável, semelhante a uma espécie de arco reflexo, de conhecimento ancestral. A fé é medular, é o que move o impulso, o não saber consciente, é o que conecta o ator a sua ancestralidade, a sua animalidade. O *corpo-fé* tem relação direta com o que Santaella chama de *Primeiridade* ou *mônada* em sua leitura pierciana sobre as matrizes do pensamento e da linguagem (SANTAELLA. 2005). O *corpo-fé* é o “ai de mim” trágico; é a respiração que alcança uma emoção determinada no exercício laboratorial e no momento da performance; é o *insight*; é o instante ínfimo do jorro do inconsciente do artista, que Stanislavski dizia ser o desbravador de novas possibilidades cênicas.

O tal jorro do inconsciente de que falava o Professor Stanislavski só era possível mediante o trabalho de aquecimento do corpo material, da imaginação e da ideologia do ator. O Professor Grotowski comparava arte a rito, falava da *arte como veículo* e nesse discurso acreditamos haver muito da *voz do corpo-fé*. Muitos pedagogos do teatro se ativeram sobre essa matéria que, para alguns, que se auto intitulam virtuosos da técnica e que podem vir a julgar essa voz como sendo menos nobre do que a *voz do corpo-ideológico*, *do corpo-imaginário* ou *do corpo-matéria*, esquecem-se em suas práticas que sem esse elemento “irracional”, não haveria vida e organicidade no ato. A fé vem do exercício árduo das outras vozes. Podemos considerar, a partir de experiências vividas por muitos atores e atrizes que realizam em sua prática profissional *atos responsáveis* (Verificar em: BAKHTIN. 2010b.), que a fé não se apresenta ao trabalho sem muitas páginas de leitura, sem muitas conversas com o coletivo, sem muitas músicas, imagens, filmes e experiências que deem à mente matéria de imaginação mas, principalmente, a fé não trabalha a favor de quem não sua muito.

O homem-animal, grotesco, que grita, sofre, goza e gesticula de modo como nós não conseguimos explicar racionalmente, é o elo com a sua natureza, com sua ancestralidade, com o que há de indubitável em si, tão não-controlável quanto o movimento de seu diafragma ou os batimentos de

seu coração. Para que o corpo material alcance plenitude, e para que as outras vozes tenham livre trânsito por ele, é que o artista tem de se conectar consigo. Nós somos animais. Além disso, somos um corpo e não possuímos um corpo. O corpo não é ideia, é concretude. Somos o *matérial* e o *organizador*, como disse Meierhold. E até as ideias mais elevadas, fruto de nossas ponderações ideológicas mais abstratas, são, também, fruto da sedimentação do que é mais animal em nossa natureza. Tudo o que é consciente vem do que um dia saiu de nossas trevas intuitivas, rasgando nossos corpos, vindo à luz, se tornando conceito. Bakhtin, em seu estudo sobre o grotesco na Idade Média, ajuda a concluir essa ideia – *Daí que uma certa “carnavalização” da consciência precede e prepara sempre as grandes transformações, mesmo no domínio científico. (BAKHTIN. 1999. p.23)*

Um a forma de ciência que compreende o corpo e a mente como partes indissociáveis da mesma unidade é a Medicina Chinesa. Segundo ela, tudo o que afeta o nosso corpo, de forma negativa ou positiva, é somatizado. Pessoas com problemas respiratórios são tristes, pois respirar mal aumenta a angústia, ao mesmo tempo que não se sentir angustiado promove uma respiração mais tranquila. Doenças do trato intestinal ou dificuldades relacionadas à digestão tornam os pensamentos mais truncados, menos fluidos, ao mesmo tempo que pessoas que estão vivenciando um sofrimento para tomar uma decisão em suas vidas terão, segundo a medicina chinesa, dificuldades em realizar uma boa digestão dos alimentos. Vemos na ciência milenar do Oriente uma indissociação dos problemas do corpo e dos problemas da mente. Observamos aí que ocorre uma valorização do básico, do carnal, da intuição, que constroem o elevado, o pensamento racional, a reflexão... E tal valorização estende-se à relação mestre/discípulo. Não vamos aqui fazer do Oriente um lugar idealizado e perfeito, mas essa questão, a hierarquização da mente em detrimento do corpo, não constitui, em princípio, problema àquela cultura.

Já que o tema da relação mestre/discípulo foi levantado devemos nos lembrar de que um dos momentos em que podemos observar as

manifestações desta voz é quando a relação ator/diretor estabelece-se sobre a mais sólida experiência de confiança... De fé mesmo! Deixar-se conduzir sem questionamentos é um exercício difícil para nós, atores, talvez mais difícil ainda na nossa cultura de pouca valorização do mestre. O mestre não é uma figura que rompe com a Polifonia do coletivo, ao contrário, só ele tem o *excedente de visão* (BAKHTIN. 2010a, p. 21.) necessário para que a Polifonia do espetáculo ocorra, caso essa seja a proposta. Sua posição de fora é o eixo central do acontecimento estético da obra. O diretor detém a única posição possível para se olhar a obra de forma integral. Só o diretor vê tudo e todos como *corpos externos* (BAKHTIN. 2010a, p.25.). O diretor é o primeiro e essencial espectador. Bakhtin fala, no trecho que segue, dessa espécie de autor cujo campo de visão compreende o todo da obra:

Estou diante de um acontecimento único porém complexo, em que cada participante ocupa sua posição única na totalidade do acontecimento, e essa totalidade não pode ser compreendida mediante o vivenciamento empático com os participantes, mas pressupõem um ponto de distância em relação a cada um e a todos juntos. (BAKHTIN. 2010a, p.60)

Partindo da perspectiva do conceito *palavra-corpo* empregado aqui, o ator e o diretor são coautores da obra dramatúrgica. Desta forma, muitas vezes, os autores-atores colocam-se em uma postura ingênua de querer entender racionalmente tudo. Qual o propósito de tudo? Por que este caminho e não o outro? Muitas vezes, o mestre também não sabe onde o processo vai dar e isso não faz dele um charlatão, ao contrário, é a falta de uma imagem clara e única pré-estabelecida que permite ao autor-diretor receber as propostas criadoras do elenco. É da sua posição de fora que o diretor cria a trilha pela qual o processo se desenrolará e guia o elenco e a trama rumo a descobertas produtivas não só para a cena, mas para os indivíduos a partir do acordo coletivo. A fé no mestre, podemos dizer, que se assemelha ao exercício do divã na psicanálise. O mestre ajuda o discípulo a descobrir-se descobrindo a cena. A fé de que o mestre guiará seu discípulo a um lugar em que a cena comunica tudo o que o grupo acordou em comunicar é que permite que ocorra a comunicação de fato ao final do processo. Muitas vezes, essa comunicação não acontece como o discípulo ou como o mestre

idealizaram quando se depararam com a cena pela primeira vez mas, ainda assim, acontece plena e coerente com o todo ao redor. É certo que nem todos estão prontos a conduzir. Conduzir, ser diretor e mestre, é um exercício ético muito grande e poderoso. Entretanto, não é do diretor e mestre de quem estamos falando, nossa matéria de estudo é a discursividade do ator e discípulo, sua *palavra-corpo*.

A voz do corpo-fé na *palavra-corpo* de um ator é o sopro mais próprio do artista, então por que deveria negá-lo? Antes disso ele deve cultivá-lo e ouvi-lo, pois que ele é o responsável pelas maiores inovações da da cena e na vida cotidiana essa voz figura como elemento de ampliação do repertório da humanidade enquanto espécie. É esta a voz capaz de nos conduzir para além do conhecido, ampliando nossas possibilidades, na vida e na arte. E, para ele, o criador cheio de perguntas e ansioso por respostas, Rainer Maria Rilke falou em seu “Cartas a um jovem poeta”. Terminemos com o conselho deste poeta que sempre soube dar vasão a sua voz do corpo-fé de modo que esta sempre se mantivesse em diálogo polifônico com as demais, o que pode vir a servir ao leitor deste trabalho como inspiração...

O senhor é tão moço, tão aquém de todo começar que lhe rogo, como melhor posso, ter paciência com tudo o que há para resolver em seu coração e procurar amar as próprias perguntas como quartos fechados ou livros escritos num idioma muito estrangeiro. Não busque por enquanto respostas que não lhe podem ser dadas, porque não as poderia viver. Pois trata-se precisamente de viver tudo. Viva por enquanto as perguntas. Talvez depois, aos poucos, sem que perceba, num dia longínquo, consiga viver a resposta. Quiçá carregue em si a possibilidade de criar e moldar, - como uma maneira de ser particularmente feliz e pura. Eduque-se para isto, mas aceite o que vier com toda a confiança. Se vier só da sua vontade, de qualquer necessidade do seu íntimo, aceite-o e não odeie. (RILKE. 1984. p. 87).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2010a.

ARTE DA CENA:
A PESQUISA EM
DIÁLOGO COM
O M U N D O

VII Reunião Científica
da ABRACE

27 a 29.outubro.2013
UFMG - Belo Horizonte



BAKHTIN, Mikhail. *Para uma filosofia do Ato Responsável*. São Paulo: Pedro e João, 2010b.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento, o contexto de François Rabelais*. São Paulo- Brasília: HUCITEC, 1999.

GUERIOS, Rosário Farani Mansur. *Dicionário de etimologias da língua portuguesa*. Curitiba: Companhia Editora Nacional: Editora da Universidade Federal do Paraná, 1979.

RILKE, R. M. *Cartas a um jovem poeta*. Rio de Janeiro: Globo, 1984.

SANTAELLA, L. *Matrizes da Linguagem e Pensamento – Sonora/ Visual/ Verbal*. SP: Iluminuras, 2005.