

Sentido, intensão, incorporação: primeiras reflexões sobre diferentes práticas interculturais no trabalho do ator

Matteo Bonfitto

Se tomarmos como exemplos a utilização, feita por Meyerhold, de alguns procedimentos de atuação do Teatro Kabuki durante o processo de construção da biomecânica, ou a formulação de princípios pré-expressivos por E. Barba, para citar dois dos muitos casos ocorridos no assim chamado “Ocidente” durante o século XX, podemos perceber um elo significativo entre eles, que é aquele da presença de elementos e processos interculturais na atuação do intérprete. O que nos interessa aqui é buscar reconhecer, a partir da reflexão sobre tais processos, aspectos que podem ser significativos, os quais podem contribuir, por sua vez, para o desenvolvimento do trabalho do ator contemporâneo.

Como sabemos, diferentes formas teatrais, provenientes da Ásia, África... exerceram um papel fundamental no Ocidente, fornecendo estímulos e materiais para a experimentação e renovação das artes cênicas na Europa e nas Américas. No que diz respeito ao escrito pro-

posto aqui, refletir sobre processos interculturais na atuação do intérprete significa examinar, entre outras coisas, os diferentes modos de apropriação dos materiais performativos utilizados em diferentes casos, e suas implicações.

Se pensarmos sobre a biomecânica, por exemplo, vemos que determinados procedimentos extraídos do Teatro Kabuki, tais como aquele relativo ao desenvolvimento das ações, segundo o qual o percurso cinético de uma ação deve conter uma oposição entre o seu ponto de partida e aquele de chegada, foram assimilados sem que haja nenhum vestígio formal que possa remeter à referência inicial. Ou seja, não reconhecemos neste caso o código matriz, mas somente um dos procedimentos que o caracteriza. De maneira semelhante, se pensarmos em Brecht, vemos que o “observar as próprias ações” assim como o ato de “demonstrá-las” também representam, como sabemos, procedimentos extraídos de uma outra forma teatral asiática: a Ópera de Pequim.¹

Matteo Bonfitto é ator, pesquisador teatral e doutorando do Royal Holloway College de Londres.

¹ Nos casos apenas citados, uma diferenciação foi reconhecida: entre ‘código’ e ‘procedimento interno ao código’. Considero tal diferenciação útil, pois ela pode nos auxiliar no processo de exploração prática de diferentes linguagens de atuação, sobretudo aquelas orientais. De fato, sendo tais linguagens extremamente precisas, torna-se possível, de maneira mais objetiva, o reconhecimento mencionado acima. Desta maneira, percebemos seja a existência de formas (*katas*, *mudras*, ...) seja a existência de procedimentos que podem funcionar como transições, pontes, como preparação para a produção de formas.

Observando outros casos, no entanto, tais como o espetáculo *Ricardo II*, dirigido por Ariane Mnouchkine (1982-1983), vemos que em várias passagens os atores buscam executar não somente procedimentos, mas seqüências reconhecíveis de códigos do Kabuki. Mesmo considerando o fato de, no texto espetacular de *Ricardo II*, tais códigos terem sido colocados em relação com outros, provenientes de outras formas teatrais, aqueles pertencentes ao Kabuki prevaleceram como canal principal de atuação em vários momentos do espetáculo.

Se pensarmos, por outro lado, no processo de criação de *Mahabharata* dirigido por Peter Brook (1985), vemos que a prática do *Kathakali*, forma teatral tradicional indiana, experienciada pelos atores, não teve como objetivo aquele de reproduzir os códigos pertencentes a tal linguagem teatral, mas sim aquele de “treino perceptivo”, de “abertura sensível” para a construção de novos materiais de atuação.

A partir dos casos mencionados, podemos reconhecer diferentes modos de utilização de materiais provenientes de diversas culturas. Nesse sentido, é interessante notar que em Meyerhold e Brecht a atenção não foi dirigida para os aspectos imediatamente mais perceptíveis das referidas linguagens, mas sim para aqueles que as dinamizam. Já em Mnouchkine vemos uma busca, mesmo que híbrida, de reprodução de códigos de atuação. Diversamente, em Brook podemos reconhecer uma busca de captação, a partir da prática de uma linguagem teatral indiana, de diferentes qualidades expressivas.

Como sabemos, as manifestações culturais são catalisadoras de valores, percepções, lógicas... No caso dos teatros orientais, os atores são submetidos a um treinamento rigoroso que se inicia em torno dos seis anos de idade e dura muitos anos. Mesmo sendo absolutamente prá-

tico, tal treinamento é profundamente imbuído de elementos que constituem a identidade de cada cultura. Nesse sentido, diante dos casos mencionados e das *considerações* feitas, algumas perguntas poderiam ser levantadas.

Até que ponto podemos falar de “apropriação” ou de “diferentes níveis de apropriação” de linguagens teatrais provenientes de diversas culturas?

No caso de *Ricardo II*, mencionado anteriormente, quando um ator do Théâtre du Soleil executava um *jo-ha-kyu*, estava ele realmente colocando em prática tal princípio?²

Como dito no início deste escrito, o objetivo aqui é aquele de refletir sobre a utilização de materiais interculturais no trabalho do ator, e suas implicações. Nesse sentido, a partir também das questões colocadas acima, várias *considerações* podem ser feitas. Nesse escrito uma hipótese será desenvolvida, a qual será composta por alguns “desdobramentos”. A função de tais desdobramentos é aquela de produzir percepções que podem, por um lado, nos auxiliar a compreender alguns aspectos envolvidos nas práticas teatrais interculturais e, por outro, estimular a experimentação prática a partir da utilização de materiais provenientes de diferentes culturas.

Primeiro desdobramento: significado vs. sentido

O primeiro desdobramento que será examinado aqui envolve uma diferenciação: aquela entre “significado” e “sentido”. Sem recorrer aos meandros produzidos em muitos debates filosóficos, podemos dizer que a diferença apontada acima pode nos ajudar a reconhecer alguns aspectos presentes em vários processos de atua-

² *Jo-ha-kyu* é um modelo rítmico composto por três fases: *Jo* (início); *Ha* (desenvolvimento); e *Kyu* (clímax). Tal modelo, criado por Zeami Motokiyo (1363-1443), é baseado, entre outros fatores, na observação dos fenômenos naturais.

ção provenientes de diferentes culturas. Se tomarmos como exemplo os processos de atuação que ainda prevalecem entre as culturas teatrais ocidentais, ou seja, aqueles em que um texto dramático realista é utilizado como matriz do fenômeno teatral, alguns elementos podem ser detectados. Em tal caso, os aspectos que definem a situação e as relações entre as personagens podem ser suficientes para o início de uma exploração prática. Mas o que é importante notar aqui, é que nesse caso a execução do ator será guiada por uma rede semântica fornecida pelo texto, que contém, por sua vez, sistemas referenciais os quais controlam e determinam os limites da experimentação prática.

Já no caso de um ator do Teatro Nô, por exemplo, a execução das *katas* não estará, na maioria dos casos, apoiada a uma situação específica. De fato, nesta forma teatral as ações não são sustentadas por circunstâncias psicológicas precisas, mas por circunstâncias genéricas imbuídas de valores de caráter metafísico, as quais são definidas através da existência de um ponto de partida e de um ponto de chegada. Tais circunstâncias, portanto, não oferecem detalhes psicológicos que possam representar etapas do percurso entre esses dois pontos mencionados. Dessa forma, nesse caso são os elementos que envolvem a execução das *katas*, e não uma rede semântica preestabelecida, que funciona como parâmetro para o ator.

Enquanto Stanislavski nos coloca a necessidade de entrarmos nas circunstâncias fornecidas pelo texto dramático, Zeami nos fala da importância da flor (*hara*), elemento que representa a expressão de qualidades específicas de atuação, tais como “autenticidade”, “presença” e “organicidade”, entre outras. Nesse sentido, podemos dizer que enquanto o artista russo focaliza primeiramente a dimensão do “que”, o fundador do Teatro Nô privilegia aquela do “como”, ou seja, os aspectos performativos do

fenômeno teatral. Mesmo durante a última fase da investigação prática dirigida por Stanislavski, aquela do “método das ações físicas”, onde o “como” passa a ser um aspecto significativo de sua prática teatral, as diferenças mencionadas acima se mantêm, uma vez que o “como” do último Stanislavski ainda está ancorado aos outros elementos do sistema, os quais constituem a rede semântica que orienta o ator. No caso do Teatro Nô, os limites da atuação são determinados pela longa prática de seus códigos. Como apontado no “Modelo de *Kata*”,³ tal processo não é menos complexo do que aquele guiado por uma rede semântica. Talvez o contrário possa ser dito, uma vez que as *katas* são formas que não remetem a um significado. De fato, a pedagogia teatral aplicada não somente no Japão, mas também em outros países asiáticos, todos extremamente codificados, não envolve a explicação de significados referentes aos próprios códigos. Estes, na maioria dos casos, não veiculam significados preestabelecidos. Tal aspecto, a meu ver, representa um ponto fundamental, que pode contribuir de maneira significativa para o conhecimento de diferentes processos de atuação, provenientes de culturas teatrais diferentes. De fato, é exatamente a partir de tal aspecto, ou seja, a presença ou ausência de uma rede semântica preestabelecida que serve como parâmetro de execução prática para o ator, que examinaremos a distinção escolhida como núcleo desse primeiro desdobramento, aquela entre “significado” e “sentido”.

Cabe esclarecer que a distinção que será feita aqui tem um caráter puramente pragmático. Ou seja, ela não contém nenhuma pretensão filosófica. Dessa forma, a utilização de tal diferenciação representa a elaboração de um ajuste conceitual a fim de fornecer um instrumento que pode auxiliar o ator a lidar praticamente com diferentes processos e materiais interculturais.

³ Ver Bonfitto, 2002, p. 87-95.

A partir das considerações feitas acima, portanto, chamarei de “sentido” o efeito de um processo de conexão entre as dimensões interior e exterior do ator, desencadeado a partir da execução de suas ações. Porém, o que particulariza tal processo e ao mesmo tempo o diferencia daquele que produz significado, é que no caso de um processo de instauração de sentido uma característica prevalece sobre as outras: neste caso, tal processo não prevê a possibilidade de tradução. Em outras palavras, não é possível “descrever” ou “explicar” os efeitos da instauração de sentido, e tal limite envolveria tanto o produtor (ator) quanto o receptor (espectador). O que seria possível dizer nesse momento é que um dos modos de produção do processo em questão envolve especificamente e primeiramente a relação entre o ator, através da globalidade de seus processos perceptivos, e os materiais de atuação. É a partir de tal relação, que não é regida por uma rede semântica predeterminada, que o sentido pode ser produzido. De qualquer forma, mesmo diante dos efeitos desse processo dinâmico que não pode ser traduzido, a conexão entre as dimensões interior e exterior, fator fundamental nesse caso, deve ser vivenciada pelos dois pólos, ator e espectador, que dessa forma, interagem.⁴ É em função de tal conexão que uma “ressonância” (qualidade de presença, dilatação, bios...) pode ser produzida pelo ator, fazendo com que a atenção do

espectador mantenha-se ativa. Já no caso do “significado”, a atuação do ator estará apoiada por uma rede semântica que o orienta, e que orienta, por sua vez, também o espectador.⁵

Segundo desdobramento: intenção vs. intensão

Falar, portanto, sobre os processos de instauração de sentido na atuação, implica em falar sobre o *modus operandi* do ator em diferentes níveis. Dessa forma, é exatamente nesse ponto que outro desdobramento pode surgir, o qual envolve um outro aspecto, não menos complexo que aqueles examinados no desdobramento anterior: a intencionalidade. Esse segundo desdobramento deve ser considerado neste escrito, na medida em que ele representa um fator diferenciador no desdobramento anterior. Em outras palavras, quando um ator é guiado por uma rede semântica, torna-se praticamente inevitável o estabelecimento de objetivos psicológicos predeterminados. Desse modo, as suas ações serão controladas, entre outros fatores, por uma intencionalidade que opera como instrumento, o qual tem como função a realização dos objetivos mencionados. Já no caso do ator Nô, por exemplo, que não é guiado e controlado por uma rede semântica, não podemos falar sobre intencionalidade da mesma maneira. É a partir

⁴ Alguns aspectos relativos à conexão entre as dimensões interior e exterior do intérprete foram examinados anteriormente por mim em *O ator compositor*. Em tal obra, a conexão em questão foi considerada como um aspecto fundamental do processo de produção das ‘ações físicas’. Nesse sentido, poderíamos dizer que os processos de instauração de sentido envolvem a produção de ações físicas. No entanto, diversamente dos casos examinados na referida obra, neste escrito um outro reconhecimento é feito: ações físicas podem ser produzidas a partir de um processo de instauração de sentido, e não somente de significado. Conseqüentemente, as ações físicas podem produzir não somente significados, mas também sentido. Dessa forma, alarga-se aqui o horizonte examinado precedentemente.

⁵ Diferentes formas teatrais orientais são associadas neste escrito ao processo de instauração de sentido. Em função disso, cabe esclarecer que a escolha exclusiva de referências provenientes de culturas não-ocidentais é fruto do tema analisado aqui, ou seja, os processos interculturais na atuação. Portanto, se a temática fosse abordada a partir de um outro ponto de vista, diferentes manifestações cênicas ocidentais, tais como o ‘teatro-dança’ ou o ‘teatro-físico’ seriam analisadas.

de tal constatação que a inclusão desse segundo desdobramento pode ser justificada, a qual surge como desenvolvimento necessário do primeiro.

Esse segundo desdobramento, além de conter a intencionalidade como núcleo a ser examinado, tem como eixo uma outra diferenciação: aquela entre “intenção” e “intensão”. Conforme descrito por Dennett, a intencionalidade é um conceito rotineiramente mal-entendido. No sentido comum, a intencionalidade seria uma espécie de gerador voluntário e consciente de ações. Já no sentido filosófico, intencionalidade é apenas *relacionalidade*. Em outras palavras, “algo que exiba intencionalidade contém uma *representação* de alguma outra coisa” (Dennett, 1997, p. 39). Ainda segundo Dennett, os fenômenos intencionais são dotados de flechas metafóricas, apontadas para uma outra coisa, o que confirmaria a etimologia do termo, cunhada pelos filósofos medievais – *intendere arcum in* – ou seja, exatamente o ato de apontar uma flecha para algo.

Considerando assim intencionalidade como “relacionalidade”, somos levados a perceber que não podemos falar sobre tal conceito sem levar em conta os “sistemas intencionais”. Como aponta Dennett, se pensarmos sobre os símbolos de uma língua, cada termo ou predicado possui uma *extensão* (a coisa ou conjunto de coisas a que se refere o termo) e uma *intensão* (a maneira particular pela qual esta coisa, ou conjunto de coisas, é selecionada e determinada). Nesse sentido, se considerarmos o ser humano como um sistema intencional, veremos que um novo dado emerge, que é aquele da “opacidade referencial”.

O conceito de *intensão* abre um território que pode ser extremamente importante para o entendimento de alguns processos perceptivos e subjetivos do ser humano, os quais podem ser explorados, conseqüentemente, pelo intérprete. A importância de tal conceito se dá, portanto, na medida em que nos faz perceber a existência de diferentes níveis de articulação pessoal no sujeito. De fato, ainda segundo Dennett a “intensão” envolve uma capacidade específica, que

é aquela de “fazer discriminação de granulação fina de modo indefinido”. Ou seja, o processo intensional surge na medida em que articulações profundas são desencadeadas no corpo-mente do sujeito.

Como colocado anteriormente, o segundo desdobramento examinado aqui é considerado como o resultado ou uma implicação do primeiro. De fato, pensar sobre os processos intencionais nos ajuda a compreender, por sua vez, os processos de instauração de sentido. Como já foi dito, instaurar um sentido tem como resultado a produção de signos não traduzíveis ou que oferecem uma zona bastante restrita de decodificação. Desse modo, os processos intencionais adquirem um valor específico, na medida em que nos fazem perceber um caminho, nos mostram a existência de possibilidades que podem estar envolvidas no processo de instauração de sentido.

Terceiro desdobramento: incorporação (*embodiment*)

A referência feita acima, relativa à relação corpo-mente do sujeito/intérprete, representa um ulterior e conclusivo desdobramento nesse escrito. Nesse caso, o núcleo a ser examinado são os processos de incorporação (*embodiment*). Como sabemos, se partirmos de Husserl até as elaborações mais recentes das ciências cognitivas, passando por Heidegger, David Levin, Sartre, Merleau-Ponty, Foucault etc., veremos que o corpo, assim como os chamados “processos de incorporação”, foram e continuam a ser um foco de reflexão em muitos estudos. De qualquer forma, o que nos interessa aqui não é analisar as implicações filosóficas do conceito de incorporação, mas reconhecê-lo como um instrumento, o qual pode ser importante, assim como os outros aspectos já examinados, a fim de nos auxiliar a perceber aspectos ligados ao nosso objeto, ou seja, os processos de atuação que contêm elementos interculturais.

Como dito anteriormente, os aspectos e implicações que serão apontados aqui, relativos

ao conceito de incorporação, serão funcionais ao nosso discurso, os quais visam contribuir para a construção, antes de tudo, de um saber pragmático relativo ao trabalho do ator. Nesse sentido, o que nos interessa enfatizar em relação ao conceito em questão é, antes de tudo, aquele de superar a lógica de oposição entre as dimensões interior e exterior do ser humano, e conseqüentemente do ator. Para tal fim, utilizarei a noção de “ação incorporada” (*embodied action*). Tal noção adquire um valor particular neste discurso, na medida em que aborda de maneira dinâmica o processo de incorporação. Dessa forma, dois pontos podem ser enfatizados: a partir do primeiro, vemos que a cognição depende dos diferentes tipos de experiência que são produzidas pelas capacidades sensoriais e motoras do corpo; e segundo, vemos que as capacidades sensoriais e motoras individuais são elas mesmas intrinsecamente ligadas aos contextos biológico, psicológico e cultural do sujeito. No que diz respeito à “ação”, podemos perceber, por sua vez, que os processos motores e sensoriais, percepção e ação, são inseparáveis nos processos cognitivos.

Esse terceiro desdobramento representa, portanto, mais que um ulterior desdobramento. Ele contém, na verdade, os desdobramentos anteriores. Nesse sentido, ele foi explorado de maneira indutiva nesse escrito.

Em outras palavras, para buscarmos compreender os casos descritos no início, os quais envolvem diferentes modos de utilização de materiais provenientes de culturas teatrais diversas, devemos necessariamente considerar os processos de incorporação. Nesse sentido, a contribuição feita aqui não se limita somente a tal constatação, mas propõe um percurso específico, o qual pode ser explorado a fim de buscar realizar o processo de incorporação. Ou seja, de acordo com a hipótese aqui levantada, um dos percursos possíveis para produzir incorporação seria aquele em que dois diferentes processos estariam interligados: aquele relativo à instauração de sentido e aquele intensional.

Exploração de materiais interculturais

Processo intensional → Instauração de sentido

INCORPORAÇÃO (*EMBODIMENT*)

Se considerarmos a pedagogia teatral praticada nos países asiáticos, vemos um processo que poderia ser representado pelo quadro formulado acima. De fato, os atores orientais, não sendo guiados por uma rede semântica, devem buscar articulações subjetivas profundas a partir dos elementos que envolvem a execução dos códigos da própria linguagem. Dessa forma, em vez de terem como objetivo a ilustração de significados fornecidos *a priori*, buscarão a instauração de sentido, a fim de produzir as qualidades de atuação requeridas pela linguagem teatral da qual são intérpretes e futuros criadores, uma vez atingida a maturidade artística. Sendo assim, para que a incorporação de materiais interculturais, provenientes dos países asiáticos, por exemplo, seja possível, caberá ao ator com uma formação teatral ocidental concretizar um deslocamento. Ele deverá explorar processos intensionais, e não somente aqueles intencionais; e, a partir de tal exploração, ele deverá buscar instaurar sentidos e não somente produzir significados.

Cabe ainda um último esclarecimento. Vários detalhes relativos ao percurso de incorporação proposto aqui não foram examinados neste escrito, como por exemplo, aqueles que dizem respeito aos processos intensionais. A razão pela qual tais dados não foram incluídos é simples. Muitas informações ainda estão em fase de elaboração e verificação. Da mesma forma, os aspectos relativos ao “como” o deslocamento mencionado acima pode ser explorado pelo ator ocidental estão ainda em fase de estudo. De qualquer forma, mesmo sem fornecer os detalhes do percurso proposto aqui, creio que a exposição de tal elaboração pode servir de estímulo, seja para outras elaborações teóricas, seja para futuras experimentações práticas. Ao meu ver, o trabalho com materiais interculturais eviden-

cia de maneira mais objetiva a necessidade de exploração de processos intensionais e de instauração de sentido. Porém, é importante enfatizar que tal constatação representa somente uma etapa, um trampolim para novas experimentações práticas. De fato, a exploração do percurso proposto aqui pode, ao meu ver, levar a um alargamento das possibilidades de atua-

ção do ator contemporâneo. Intensão e sentido podem, se associados, gerar novas formas e qualidades de incorporação.

Por fim, tendo como base a breve reflexão desenvolvida neste escrito, uma outra questão poderia ser levantada:

Seria possível pensarmos na existência de um ator intercultural?

Referências bibliográficas

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CSORDAS, Thomas J. (ed.). *Embodiment and experience*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

DELEUZE, Gilles. *The logic of sense*. London: Athlone, 1990.

DENNETT, Daniel C. *Tipos de mentes*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

GREIMAS, A. J. *Du sense*. Paris: Gallimard, 1984.

MOTOKIYO, Zeami. *Kadensho*. Kyoto: Sumiya-Shinobe Publishing Institute, 1968.

PAVIS, Patrice (ed.). *The intercultural performance reader*. London/New York: Routledge, 1996.

VARELLA, Francisco J.; THOMPSON, Evan & ROSH, Eleanor. *The embodied mind*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1993.