



O ator compositor,
de Matteo Bonfitto
São Paulo, Perspectiva, 2002.

Sônia Machado de Azevedo

O conceito de *ação física* encontra nesse livro de Matteo Bonfitto trajetória explicitada com rigor e objetividade. O pesquisador, que transita entre as fronteiras da prática e da teoria com a intimidade de quem estuda e cria em simultaneidade, com a naturalidade daquele que observa, analisa, reflete e concretiza seu objeto de estudo, nos oferece um panorama completo do surgimento, aprofundamento e inevitáveis mudanças que esse modo de trabalhar do ator sofre ao longo dos anos e das sucessivas e inusitadas poéticas às quais se prestou e a partir das quais foi se transformando e igualmente transformando tanto seus utilizadores, quanto os espetáculos dos quais fazia parte intrínseca de processos e produtos, de caminhos formais e formas finais.

Matteo Bonfitto, em busca de conceituar, definir e analisar o ator enquanto compositor, ator como um criador que compõe, através da própria dissecção do termo composição e de suas conseqüências trabalhosas, acaba por desmistificar idéias ainda hoje vigentes sobre talento ou genialidade. A idéia de que o ator é, também ele, um compositor, confirma-se nos caminhos que a pesquisa persegue, pois o próprio autor rastreia, na história de alguns dos grandes encenadores, processos de formatação

que não deixam dúvidas sobre esse aspecto de composição que deseja destacar e sobre a própria noção de partitura de gestos e ações, como obra em si.

O ator, detentor de um aparato técnico que, mais e mais, se encarna nele mesmo, tornando-se como que um com ele mesmo, é capaz, com certeza, de estabelecer, conforme seu jeito próprio de preparar-se para a cena, uma partitura de ações físicas que o conduz, instante a instante, em direção ao contato com as outras obras-atores circundantes, se os há, e ao contato de maior ou menor proximidade com o público com o qual pretende comunicar-se, sendo que é certo que de vários modos pode dar-se a conhecer e a comunicar-se.

E essa obra carnalizada, em si mesma obra de arte, obra à parte mesmo que do todo, se tomada em separado, é matéria enformada nessas ações físicas, recipiente e forma, ao mesmo tempo, onde já nem há razões para que se fale em conteúdos, motivações, emoções, onde seguem movimentos, fatos, gestos como notas musicais gravadas em corpos, como fisicalização do que pode e também não pode ser dito. E são essas notas, momentos físicos compostos que seguirão partes atuantes de um todo que, fluente, não se deixa apanhar nunca inteiramente e, ao

Sônia Machado de Azevedo é pesquisadora e diretora do Núcleo de Artes Cênicas do SESI.

mesmo tempo, existe, material e temporalmente falando.

E o que é, num relance, a partitura desse ator compositor senão uma estrutura, como Laban já propunha para o estudo do corpo, tão aberta quanto segura para que se pudesse estudar secamente, cientificamente o movimento, para que se pudesse pesquisar com liberdade o movimento a partir de alguns princípios. No entanto, a partitura de que trata Matteo vai além de um estudo, mesmo que profundo, do movimento/pensamento, chega a caracterizar o próprio ato da criação que se compõe e pode ser composto como que numa execução musical, sempre atualizada, sempre reapresentada e nova.

E Matteo, em seu estudo, conta com envolver o leitor numa rede de matrizes da criação, no seu entender são essas matrizes que passam a conduzir um trabalho que, se por um lado mostra-se a nós tão impalpável, por outro é labuta diária, percurso da matéria, história onde se inscrevem os primeiros pesquisadores que a ela o autor associou, como Delsarte e Dalcroze, por exemplo, ainda pouco estudados entre nós. Além do mais, todo aquele que já teve oportunidade de assistir Matteo em cena constata que o teórico e o artista dialogam em uníssono, pois a metodologia de criação com base nas *ações físicas* proposta em seu livro é matriz fundante também de sua prática de intérprete de palco. E tal fato tem visibilidade inquestionável.

Partindo do termo em questão, trazido desde Stanislavski, Matteo investiga as origens e continuidade do mesmo, como que procurando nesse passado histórico utilização que corrobore e incremente sua existência no teatro contemporâneo, com seus tantos e disparatados eventos cênicos presentes nessa pós-modernidade na qual nos movemos. E consegue satisfazer seu intento já que o fundamenta e prova a “car-

reira” desse conceito, ao longo dos anos e mesmo séculos, nos mais diversos e diferenciados *modus operandi*, bem como em resultados estéticos que vão desde as propostas mais aproximadas do real, até o eixo formador de performances e *performers*.

Assim Matteo trabalha nessa sua obra: mapeando caminhos, antevendo interseções teóricas e práticas, pontuando seus extraordinários achados, ora aqui, ora ali, caminhando com a segurança dos grandes teóricos, abordando tanto o teatro ocidental quanto o oriental, passado e presente. Trabalha compondo um consistente tecido dialógico que interessará, sem dúvida, a todo aquele que lida com o teatro ou com qualquer das artes que se apoiam no sólido, e ao mesmo tempo inconstante e líquido corpo da cultura contemporânea.

Escrito com rara fluência, o livro que se propõe, desde seu início, “a ajustar o olhar” rumo ao objeto de sua pesquisa tem trajeto certo: Matteo investiga o tema escolhido em profundos traços, através do exame acurado de um ator que pode e precisa compor. Mas é preciso que nos detenhamos nesse trajeto, capítulo a capítulo para melhor situar o leitor.

Como o autor nos explica já na Introdução, sua análise partirá de três pilares referenciais: François Delsarte, Émile Jacques-Dalcroze e os teatros orientais.¹ Se o primeiro capítulo define os materiais envolvidos na composição do ator criador, situando diversos modos pelos quais essa codificação poderia ser buscada e desenhada no corpo do intérprete, definindo-se nele por meio de padrões de conduta posturais, ritmo e energia utilizados em cada gesto, em cada movimento, e na partitura elaborada a partir delas para configurar sua movimentação, o segundo capítulo se deterá no exame exaustivo das *ações físicas* definidas pelo autor como eixo central desse ator que compõe.

¹ O autor aprofunda temas pelos quais nutro especial interesse, tais como as codificações propostas por Delsarte, a rítmica de Dalcroze e o teatro oriental com sua vital importância na cena dos nossos dias, conforme abordei em *O papel do corpo no corpo do ator*, Ed. Perspectiva, 2002.

Com base no Método das Ações Físicas de Stanislavski, o conceito é analisado com um enfoque que caminha na trilha de alguns encenadores escolhidos pelo autor, destacando-se exemplarmente Barba, Grotowski e Pina Bausch. Procurando as matrizes de trabalho de cada um, Matteo lança uma hipótese: serão as *ações físicas* parte estrutural, e nesse sentido, fundantes do jogo teatral?

Essas ações, consideradas pelo inigualável mestre russo como parte importante do treino do ator e um indispensável auxiliar na criação da máscara atoral, mostram, em diferenciados processos de trabalho e épocas estudadas, um aprimoramento técnico rumo à sua própria e mais clara definição, por meio de sucessivas investigações centradas no corpo, terminando por sofrer um ajuste definitivo enquanto método de busca criativa, mesmo que os produtos decorrentes de sua utilização sejam poéticas da maior diversidade.

O fato é que, com a leitura, acabamos por concluir que essas ações que visam instaurar o corpo do intérprete como o grande compositor e emissor de sinais compostos e conclusivos, não são somente um meio de se configurar o invisível, mas parte intrínseca dos processos de criação e de composição, sejam esses processos ligados a personagens ou tipos, seja na modulação formal de um actante (como quer o autor), seja até mesmo em apresentações nas quais o *performer* identifica-se com sua própria e mais ordinária vida, apresentando-a com maior ou menor realismo, num palco ou em qualquer outro espaço que lhe convenha, até mesmo em sua própria casa, como vem ocorrendo em várias partes do mundo.

O terceiro e último capítulo trata própria e amplamente da *Composição*, objeto final do estudo, nos diferentes tipos de exercício teatral e das várias poéticas expostas. Intenta levantar elementos visíveis presentes na interpretação do ator, a partir do exame da *Improvisação*, onde descreve as principais formas em que ela pode ocorrer: espaço mental, método ou instrumento. A partir desse momento da escrita passa-se a

refletir sobre as múltiplas e multifacetadas questões que envolvem o teatro do ponto de vista de textos e pretextos, de personagens, tipos e actantes, pensando as relações entre cada uma delas e os modos improvisacionais que lhes correspondem.

Como presença, o tempo todo sublinhada pelo escritor em texto e subtexto, está o ator, a quem caberá sempre, nas mais diversificadas situações, o ofício de carnalizar essas promessas de cena idealizadas, seja nas personagens-indivíduo, seja nos tipos mais caricaturais, seja em textos que não indicam qualquer sujeito a ser desvendado pelo agente de palco e, mesmo assim, ambicionam a cena; seja em textos que pedem vários atores, nos quais não há qualquer rubrica ou indicação de ações ou intenções.

E Matteo vai além: unifica a nomenclatura e estabelece, além dos actantes-espaço e actante-texto, o actante-máscara que engloba personagens e tipos, apontando na seqüência os três tipos de prática improvisacional passíveis de auxiliar o ator nesses desafios criativos que o teatro contemporâneo impõe, para muito além de definição de personagem, ações temporais e situações espaciais especificadas pelo autor do texto, isso quando há texto.

A improvisação será então uma improvisação que necessariamente passará pelo corpo daquele que improvisa, será fundamental e evidente, através de suas diversas possibilidades práticas, e o autor aponta três dessas possibilidades: aquelas que caracterizam atitudes ligadas à busca do desconhecido, que lançam perguntas físicas e vocais na busca de concretizar, carnalizar um texto – chamadas de *espaço mental* e que são, nas palavras do autor, um “canal de investigação”, de uma investigação que se quer prática. Em segundo lugar vêm as que funcionam como eixo para construção de personagem, cenas e espetáculos, nomeadas *método*, e por fim as que vêm auxiliar o intérprete na busca de personagens textuais e seus universos ficcionais, em contextos de certo modo já delineados; serão, nesse caso, *instrumentos* que auxiliam na configuração da máscara cênica, instrumentos de

trabalho. Importa destacar que essas ações inventadas, construídas, vivificadas ou preenchidas através de diferentes modos de improvisação podem “ser geradas por diferentes matrizes e constituídas por diferentes elementos e procedimentos de confecção”.

Ao refletir sobre os diferentes modelos de improvisação viabilizadores de seres ficcionais, o autor continua aprimorando os conceitos que embasam seu discurso, num esforço de precisão, como que a finalizar um solo seguro para suas últimas conclusões, definindo e separando cada vez mais as espécies de actantes, relacionando-os ao trabalho que espera pelo ator na execução de cada modalidade representacional.

Por meio de uma classificação, que cada vez mais se esmiuça, dos diversos actantes na relação com as diferentes improvisações que esperam pela ação trabalhosa do ator – actante-estado, actante-texto e actante-máscara –, Bonfitto pretende sistematizar as exigências do teatro atual e de outras artes da cena, naquilo que se refere ao ator, dividindo e especificando diferentes modos de construção dessa atuação que lhe é própria.

Sua análise final considera os três tipos de actantes na relação com as diversas maneiras de se improvisar, além de levar em consideração níveis maiores ou menores de ambigüidade, graus bastante diferenciados de clareza ou ocultamento. E essa sua reflexão, urdida em conceitos claramente apresentados e que perpassam caminhos mais ou menos definidos do mundo do teatro, nos indica ações práticas e modos de abranger as tão diversas interpretações, intérpretes e actantes que o teatro dos nossos dias acolhe, diferenciando formalizações que partem de textos dramáticos e não-dramáticos, daquelas que não têm texto escrito, das que pressupõem apenas presenças corporais mesmo que indefinidas, presenças objetais ou animais, presenças andróginas, ambíguas e mutantes com as quais

o caos pós-modernos tão bem se faz expressar e representar.

E é nesse momento de sua escrita que nos detemos. Para perguntarmo-nos sobre esses actantes que não sendo tipos nem personagens têm diferentes trajetos de corporificação, até se tornarem seres carnalizados e especializados, correndo contra o tempo ou vivendo o tempo da cena teatral. Torna-se inevitável também pensar nas diferenças perceptivas entre uma instalação e um espetáculo de teatro, quando essa instalação não agrega a figura humana e suas possíveis relações com o espetáculo que depende, de forma intrínseca, dessa figura, desses corpos. Pensar nisso é igualmente lembrar da possibilidade de existência de atores humanos e “atores” não-humanos que, de modo tão diverso contudo, podem conviver com seus diferentes públicos. E igualmente poder pensar que, no trajeto que vai de um texto a uma cena, da primeira idéia a uma concretização, há um caminho que é invenção sim, mas que vai se compondo em corpos, tecido em humanização crescente. A importância do exercício do ator atual reside também no fato de que precisa saber garantir existência a seres ficcionais impalpáveis, dando conta da destemporalização e a desmaterialização apresentadas em alguns textos contemporâneos.

Lembrei-me de um pequeno livro de Gianni Rodari, chamado *Gramática da Fantasia*² através do qual, pela primeira vez, ouvi falar de Wladimir Propp, que Matteo cita ao tratar do actante. E de que trata essa misterioso livro? Das muitas e maravilhosas formas de se tentar materializar o imaterializável, de se comparar coisas incomparáveis, de se concretizar absurdos e outros pensamentos imponderáveis; trata de crianças que inventam e representam histórias com palavras, com objetos, com objetos e palavras igualmente, fala das muitas formas e possibilidades de criação a partir de todo

² RODARI, Gianni. *Gramática da Fantasia*. São Paulo: Summus, 1982.

e qualquer elemento dado, sugerido, arquitetado; fala de como despertar e tornar concreto o espesso e ardente mundo de suas fantasias e dos desafios a isso inerentes.

Então, quando pensamos nos actantes que existem nas palavras escritas ou ditas por alguém, actantes que só conseguirão existência plena fora do contexto da própria cena criada; e quando sua existência, através da liberdade do ator em pesquisá-lo, e mais e mais defini-lo em si mesmo, torna-se física e circunscrita ao tempo de duração de qualquer obra cênica, deduzimos que esse actante, quanto mais imponderável está no texto, quanto mais seja apenas uma sugestão, uma imagem, uma palavra já propensa a ser agida, mais carnalizado necessitará ser na cena, inscrevendo-se no tempo pelas ações sempre físicas de um ator, e mais, necessitará ser inventado.

Já os objetos, pelo contrário, levados a atuar nas instalações, obviamente não podem interpretar nos momentos todos da representação, pois apenas aos atores humanos cabe a capacidade da improvisação e da invenção de mundos tornados possíveis por sua própria e única ação.

Será então que esses actantes, que não são personagens ou tipos, de tão inapreensíveis e voláteis necessitem uma vida física mais intensa, concreta e real de cena, para realmente possuírem existência própria? E nesse sentido serão mais efêmeros e instantâneos, como a própria pós-modernidade da qual se fazem espelho, posto que duram, do modo como se concretizaram no corpo do ator, apenas o tempo de cada apresentação, e apenas desse modo pessoal, assinado, datado e completamente irrepetível mesmo se colocado em outra circunstância, com outro ator?

E a intencionalidade, em si mesma que, por princípio, enriquece e favorece o jogo do teatro, em que medida estaria, nos diversos actantes, minimamente desenhada nos textos e pretextos utilizados? E, sendo assim, a presença carnal do ator, sua relação pessoal no processo de composição do actante definiria, e em quais

direções e sentidos, a relação de apreciação do público, seus vários modos de recepção? Que graus diferenciados se lhes poderia atribuir nesse contato: de tipo, intensidade, materialização? Enfim, que outras relações poderia qualquer público estabelecer com os diversos tipos desses actante fisicalizados? Com qualquer dos tipos de actante?

E essa presença cênica, em se tratando ainda de objetos, como seria encarada no fato estético, visto que são “atores” a quem apenas uma situação ficcional imediata confere poder de atuação? São perguntas que ficam, garantindo, a meu ver, e cada vez mais a importância do trabalho do ator no teatro contemporâneo, a dilatação e ampliação continuada desse trabalho como fundamental ao jogo cênico atual.

Mas continuemos com Bonfitto: diante de textos não-dramáticos, ou de personagens nada reveladas, como o ator fará para construir o actante-texto? A resposta de Matteo é a do encaminhamento para a construção de uma partitura. A partir daí tece uma série de considerações sobre várias possibilidades de construção de sentidos, comparando o trabalho do ator em relação a cada um dos actantes, em diferentes encaminhamentos. A busca de sentido, motivo e necessidade de todos eles, resulta de uma experimentação prática, necessária e obrigatoriamente prática; ou seja, as partituras de ações físicas e vocais geram sentido em sua feitura e remetem feixes de sentido em suas diversas reapresentações; dito de outra maneira, as ações físicas, eixos da prática atoral, são também eixos de significação.

Sendo assim os três tipos de actantes necessitam da ação física como eixo de construção de cenas e de significado, mas a conclusão a que o autor chega, e que sua prática de palco mais que comprova, é de que, nos actantes estado e texto, o resultado exige uma “competência mais alargada do ator”, tanto nos processos todos de criação da obra quanto em sua finalização e sucessivas apresentações. E essa competência será exigência de concretude, concretude que só poderá aparecer na realização espaço-temporal

da cena, por meio de corpos treinados e capacitados a deixar-se investir do outro, de outros, de todas as possíveis e impossíveis invenções.

De leitura obrigatória para todo aquele que investiga os fenômenos da cena teatral, *O*

Ator-Compositor enriquece o panorama dos estudos teatrais realizados no país e instiga novas pesquisas, novas perguntas, um sem-número de perguntas e respostas, respostas contraditórias, ambíguas, quem sabe até divergentes entre si.

