



O papel do corpo no corpo do ator,
de Sônia Machado de Azevedo
São Paulo, Perspectiva, 2004.

Lúcia Romano

Em *O papel do corpo no corpo do ator*, Sônia Machado de Azevedo propõe descobrir um caminho pedagógico para o trabalho com o corpo do ator. Elege dois interesses centrais, o jogo da imaginação e a construção da personagem dramática, pontos fundamentais para a atuação segundo ela. Tal caminho pedagógico deveria incluir não apenas exercícios para auxiliar o intérprete de teatro (seja o ator profissional, o ator em formação ou praticantes ocasionais da arte teatral), mas também a melhor forma de aplicá-los e executá-los; enfocando tanto o ator em cena quanto sua vida pessoal, uma vez que o desempenho cênico pode apenas fragilmente ser desvinculado da existência do ator fora dos palcos.

A trajetória desenhada começa com uma quantidade considerável de criadores analisados pela autora, no que chama de estudo das “fontes”, das áreas do teatro e da dança. É uma coleção de resumos de propostas sobre a corporeidade do ator, que vão de Stanislavski a Barba e o Odin Teatret, de Noverre a Bausch; ao lado de proposições inspiradas em técnicas holísticas ocidentais e orientais, e alguns apontamentos de proposições oriundas das tradições teatrais do Oriente.

O leitor faz seu primeiro mergulho na pesquisa de um jeito um pouco atordoante: os

diretores, pensadores, coreógrafos, bailarinos, pesquisadores do movimento e terapeutas sucedem-se em velocidade, com um esboço de inter-relação pouco claro; suas vidas e obras são apresentadas em poucas páginas, que condensam sem perdão intenções artísticas, contextos históricos, processos de trabalho, idiossincrasias de percurso e conceitos sobre o fazer teatral, o corpo e o movimento. Frente ao volume de pensamentos e práticas elencados, o tratamento sintético provavelmente foi eficiente, na medida em que a listagem oferece subsídios para alavancar o interesse em torno do trabalho corporal, um dos objetivos do livro. É reconfortante a existência de um cabedal de conhecimentos a ser partilhado, um menu de fontes legítimas e abertas às novas recriações.

Por outro lado, a introdução a tantos universos causa vertigem. Depois da tontura, permanece a dúvida, no caso dos criadores em dança e teatro, sobre de que maneira as informações vividas foram processadas e selecionadas no corpo e como esse corpo construiu diálogos com a poética da cena ou com a construção coreográfica. Cada processo de criação depreende um conjunto de soluções de problemas quase único, e as técnicas de corpo que encontram sua função precisam considerar as especificidades dos processos de trabalho. Só existem, portanto,

exemplos de métodos e processos únicos, frutos de contextos (históricos e estéticos) particulares. Por esse motivo mesmo é que esses procedimentos tornam-se exemplares (e, digamos, pedagógicos); porque, dentro de uma rede de elementos, foram efetuados recortes, eleitas prioridades e encaminhadas, cotidianamente, através dos anos e décadas, práticas e conhecimentos, em torno de aspirações criativas e limitações materiais; porque os criadores trocaram influências com este e aquele e, por fim, deram voz às contradições de suas épocas. A autora, entretanto, não desconhece esse ponto de vista, o que fica claro quando cita casos de sua própria (e rica) experiência na área e os processos que motivaram suas perguntas e propostas, essas, a meu ver, a razão, o “lance” do livro.

A análise desenvolve-se com a discussão do corpo metamorfoseado, observando a transformação do corpo cotidiano no que Azevedo denomina “corpo-máscara”. O processo teria início com a tomada de consciência das limitações físicas do intérprete, que a re-educação corporal e as várias técnicas de “consciência corporal” propõem trabalhar. A conquista de um corpo disponível para o fazer teatral, possível através da auto-observação e da sensibilização para o mundo (num processo de auto-educação), é seguida pela ampliação do repertório pessoal, através da pesquisa e repetição de exercícios, já objetivando o refinamento das qualidades “estéticas” desse corpo. Num terceiro momento, o treinamento deverá constituir procedimentos capazes de conduzir à experiência de formulação de uma linguagem expressiva (quando entrariam em jogo os elementos de dramaticidade, narratividade e transcendência).

Cumprir destacar a ênfase da autora na autopesquisa e na construção de um modo de fazer pessoal de cada ator, assim como as sugestões de exercícios apresentadas, acompanhando a definição das etapas (apesar das práticas estarem descritas sem muito detalhamento). Uma infinidade de termos aparecem aí, buscando fundamentar, na estética teatral, as mutações dos estados desse corpo em processo (soma-estético,

esforços-formas, eu físico, corpo símbolo, corpo signo etc). A busca por um vocabulário é, certamente, uma das dificuldades surgidas quando se pretende dar maior visibilidade teórica àquilo que, na prática, parece ser tão misterioso.

Ainda iluminando a mesma operação, Azevedo delineia um diagrama do processo genético de produção dos signos corporais na construção da personagem dramática. O processo sígnico é dividido em etapas, marcadas pela temporalidade; partindo da latência do signo (onde é determinante a vitalidade do intérprete, na sua intenção de criação), passando pela transformação do “sintoma” em signo (quando a memória corporal é empregada para a fixação de traços da máscara) e encerrando-se na finalização da formalização (quando a personagem surge, com seus gestos e ações visíveis aos olhos do espectador).

O treinamento psicofísico do ator é descrito como a maneira de, tecnicamente, mobilizar a percepção, a imaginação e a presença “viva” do ator, para uma experiência de vivência somática do palco (através da personagem) mais criativa e eficiente. Ao descrever esse processo, a autora perfaz uma reutilização de diversos termos de uso corrente na prática teatral, inspirando-se principalmente em Stanislavski e, em menor grau, em Laban. Fisicalização, presença, imaginação criadora, estudo do papel, condições dadas, subtexto, percepção, intuição, memória muscular, memória afetiva, sensação, ação interior, ação física, partitura e a importância da improvisação e do laboratório para o caminho do ator são alguns dos assuntos visitados. São interessantes os casos descritos e, mais uma vez, o texto ganha força quando sugere exercícios práticos (o trabalho com objetos e o treino da imaginação, por exemplo).

A criação da máscara (reapresentação da personagem) seria o objetivo final do trabalho do ator. A autora caracteriza esse momento como a interseção entre os imaginários do ator, do diretor e de todos os criadores envolvidos. Em termos semiológicos, define a máscara enquanto a estrutura de significados presentes no

corpo do ator, desenvolvendo-se no tempo e espaço da cena. Nela, misturam-se signos visuais (posturas, gestos, translações e movimentos “de sombra”), sonoros e de relação (entre os corpos e com os outros “actantes” da cena). Sua estrutura visível (incluindo seu ritmo e dinâmica) é ditada pelo caráter da personagem e modifica-se no tempo do espetáculo; num diálogo com os outros elementos da cena, que é o responsável pela dinâmica do espetáculo. Construção codificada que sofrerá adaptações até mesmo depois da estréia, a máscara estabelece uma inter-relação entre a imagem e a energia do ator; energia que pode ser percebida conscientemente e manipulada tecnicamente (propostas de procedimentos estão comentadas no texto). O esforço para reter a máscara é outra preocupação do ator e foco do trabalho corporal, que deverá manter o equilíbrio entre a estruturação e a incorporação de novos estímulos, surgidos na improvisação de variações, durante a cena.

O capítulo dedicado ao esboço do método para o trabalho corporal do ator, criado pela autora, abre com uma “síntese poética”: captar o universo de sensações da vida em fluxo e garantir a flexibilidade do corpo, para estender os limites do espírito, são suas aspirações. A conexão entre corpo e mente e a ampliação da idéia de corporeidade, para além dos aspectos de mero “treino físico” são alicerces do método. As terapias corporais são espelho para a empresa, por oferecerem essa visão integrada do corpo humano. Contrariamente, a expressão corporal, segundo a autora, distancia-se desses interesses, porque enfatiza uma abordagem excessivamente “hedonista” do trabalho corporal, excluindo o esforço (necessário para a superação dos limites) e ignorando os objetivos estéticos inerentes à criação em teatro.

São três as etapas que diferenciam enfoques dados ao trabalho com o ator, nomeadas “o ator-indivíduo”, “o ator-gerador da ficção na cena” e “o ator no ofício de construir a personagem”. Uma série de sugestões práticas é apontada, passando por temas tais como o uso da agressividade, o exercício do belo, a pesquisa

com linhas (formas) e espaço (movimento), a veiculação das emoções, o tempo e ritmo, energia e tensão, as dinâmicas do movimento e os esforços, o emprego de seqüências e repetições, o treino da imaginação, a improvisação corporal e o emprego da voz e da música. Alguns novos casos são relatados, concluindo os dois objetivos desse método: o formativo (interferindo no repertório pessoal e na expressividade do ator, no processo de dar vida à personagem) e o formador (encaminhando o desenho da máscara e das cenas do espetáculo).

Os dois aspectos do trabalho corporal (em relação ao ator e à montagem) voltam a ser abordados no capítulo final, em três situações criativas: o ensino (na pedagogia para a formação do ator), a criação (no processo de um espetáculo) e a pesquisa (no “laboratório” do corpo) são as três partes diversas, que comprovam a importância do trabalho com base na corporeidade do ator para o teatro contemporâneo. No ensino, o foco reside no conhecimento do instrumento corporal, restabelecendo a organicidade e o fluxo entre o mundo imaginário e a presença e movimento do corpo. A formação deve ter a preocupação de atender a diferentes tipos de atores e espetáculos. No processo criativo de um espetáculo, a ligação entre corporeidade e interpretação fica ainda mais estreita. Dependendo do tempo disponível e da conexão entre direção e preparação corporal, essa interferência amplia-se do auxílio à construção da máscara cênica para a elaboração física da relação entre os atores na cena e a realização de desenhos “coreográficos”. Nos laboratórios, o trabalho corporal desempenha funções semelhantes; mas, por não ter o vínculo com a formação e com um espetáculo, opera de um modo mais autônomo.

Apesar de mencionado pela autora, o laboratório é, dos três aspectos, o menos explorado pela análise. Essa leve detração não é casual, visto que a ênfase da pesquisa está no que a autora denomina o encontro do ator com uma “outra coisa”, resumida pela personagem dramática. Ficam de fora do texto os trabalhos de trei-

namento que não são prioritariamente “interpretativos” e que atribuem ao ator outros papéis, os quais não podem ser resumidos pela “reapresentação de uma ficção”.

Essa mudança de parâmetros, conhecida na arte teatral principalmente nas décadas finais do século XX (que o treinamento corporal também deveria apreciar), encontra descrição em alguns trechos do livro, mas não parece estar, de fato, incorporado nos objetivos do método e nos procedimentos que veicula. Mesmo quando comenta os novos objetivos do trabalho corporal frente às necessidades das encenações contemporâneas, ou quando lembra que o ator precisa reinventar seu repertório expressivo, atendendo às mudanças na cena propostas pelo encenador, e que o preparador corporal precisa ocupar o espaço aberto pela incorporação ao repertório do ator das técnicas do teatro oriental, da dança-teatro e outras formas teatrais “híbridas” (tornando-se uma espécie de co-diretor), Azevedo não apresenta uma formulação conceitual correspondente a essa percepção. Isso, talvez em virtude do momento em que o livro foi

escrito: o texto deixa transparecer os primeiros impactos das encenações dos anos 80 do século XX (Ulisses Cruz e o Grupo Boi Voador, a *Trilogia Kafka*, de Gerald Thomas, comentados pela autora) e admira, mas ainda com pouca intimidade, “novidades”, em termos de treinamento, que chegaram ao Brasil com as visitas, nesse mesmo período, do grupo Odin Teatret.

Feitas essas ressalvas, há ainda que elogiar o resumo final, no qual a autora conclui os princípios gerais do trabalho corporal para os três casos (formação, criação e pesquisa), concebido a partir de sua experiência. Estão organizadamente enumerados (e isso não é de fácil feitura) objetivos gerais, situações específicas, etapas de trabalho, propostas completas (para curto e longo prazos), temas de trabalho e exercícios correspondentes, programas de cursos, planejamentos de aulas em oficinas de formação e *workshops* (com temas e durações diversos) e toda sorte de variações, importantes para o trabalho do preparador corporal em particular e de qualquer pessoa interessada na pesquisa de movimento.

