

A ARTE DE ATOR



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Reitor

JOSÉ TADEU JORGE

Coordenador Geral da Universidade

ALVARO PENTEADO CRÓSTA

EDITORIA
UNICAMP

Conselho Editorial

Presidente

EDUARDO GUIMARÃES

ELINTON ADAMI CHAIM – ESDRAS RODRIGUES SILVA

GUITA GRIN DEBERT – JULIO CESAR HADLER NETO

LUIZ FRANCISCO DIAS – MARCO AURÉLIO CREMASCO

RICARDO ANTUNES – SEDI HIRANO

Luís Otávio Burnier

A ARTE DE ATOR:
DA TÉCNICA À REPRESENTAÇÃO

Elaboração, codificação e sistematização
de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

B935a Burnier, Luís Otávio.
A arte de ator: da técnica à representação / Luís Otávio Burnier. –
2ª ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

1. Atores – Treinamento. 2. Representação teatral. 3. Método
(Representação teatral). I. Título.

ISBN 978-85-268-0846-1 CDD 784.932
792.028

Índices para catálogo sistemático:

1. Atores – Treinamento	784.932
2. Representação teatral	792.028
3. Método (Representação teatral)	792.028

Copyright © by André Fernando Garcia Burnier
Copyright © 2009 by Editora da Unicamp

1ª edição, 2001
3ª reimpressão, 2015

Direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610 de 19.2.1998.

É proibida a reprodução total ou parcial sem autorização,
por escrito, dos detentores dos direitos.

Printed in Brazil.
Foi feito o depósito legal.

Direitos reservados à

Editora da Unicamp
Rua Caio Graco Prado, 50 – Campus Unicamp
CEP 13083-892 – Campinas – SP – Brasil
Tel./Fax: (19) 3521-7718/7728
www.editora.unicamp.br – vendas@editora.unicamp.br

À vous, M. Decroux (in memoriam)
a José Maria, Esther, Albino e Alzira
aos meus pais
à Denise e ao André
e ao “Narigudo” ...

AGRADECIMENTOS

Ao professor-doutor Norval Baitello Jr. pela orientação dedicada e atenta (o que por si só já é uma qualidade digna de superlativos). O respeito e ética profissional, acadêmica e científica, unidos a uma percepção profunda, levaram-no a me indicar caminhos de estudos que trouxeram uma luz à compreensão teórica de um trabalho que, por natureza, é empírico. Muito obrigado, Norval, com você aprendi o que é ser um bom orientador.

Ao professor-doutor Ubiratan D'Ambrósio, por ter acreditado em meu trabalho, quando ele ainda era incipiente, não existia como pesquisa sistemática sobre a arte de ator, e havia criado na UNICAMP o então pioneiro Lume — Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais. Foi graças ao Lume que eu pude realizar as pesquisas aqui estudadas. Pessoas como o Ubiratan são preciosas: silenciosos reformadores da história e do pensamento humano.

A Tereza Aguiar, Milene Pacheco e Yolanda Amadei, por criarem minha *impressão digital profissional*. Terezinha, por me trazer ao teatro onde construí minha morada; Milene, por me ensinar que a voz é modelável; e à querida Yolanda, que, com seu silêncio sorridente, mostrou-me (e a tantos outros atores!) que o corpo é o verdadeiro veículo de nossa arte. Essa foi a semente. O que fiz foi regá-la...

Ao ator e amigo Carlos Simioni, pela confiança, fé, generosidade, força e resistência nos momentos difíceis — e como os houve! — e pela alegria e plenitude nos momentos de descoberta. Não tenho palavras para agradecer o dia em que, com uma mala na mão e nada mais, você chegou a Campinas. Obrigado, Simi.

Ao ator e amigo Ricardo Puccetti, que me devolveu o *clown* e me trouxe o canto longínquo dos pássaros que hoje encantam nosso trabalho.

Às atrizes e amigas Luciene Pascolat e Valéria de Seta pela perseverança e assiduidade, delicadeza e sutileza, por acreditarem e quererem com a vontade necessária para o *fazer*: a vontade do coração.

À Ialorixá Dangoroméia por sua bela generosidade, por me apontar caminhos reveladores do belo e iluminado universo dos orixás.

À Eliana, conhecida nova, mas que tanto nos ajudou.

Aos meus colegas do Departamento de Artes Cênicas, em especial ao Reinaldo Santiago e Sarah Lopes, pelo apoio e incentivo.

Ao meu pai, Rogério Burnier, pelo apoio e alimento à mente e à alma; por instigar meu pensamento, sobretudo o humanista.

À minha mãe, Thaís Sartori, pelas minhas origens, fonte de vida e de sentido, por ter me ensinado a dinâmica e a força de quem quer transformar uma realidade e o faz com a força do amor.

Ao Lume, seus funcionários e colaboradores, pelo apoio, ajuda e tanto, tanto mais! Em especial à Márcia Strazzacappa, ao Renato Ferracini pela informática trabalhosa e à Marli Marques pela correção atenta e dedicada.

À Denise Garcia, pela sua poesia de musa que me ensina a ser artista, pela sua música de poeta que penetrou nossos músculos, pela companheira que, além de tocar, carregou o piano sozinha para que eu pudesse concluir este trabalho.

E ao pequeno e querido André, pelos momentos de tristeza à espera do pai que nunca chegava...

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	13
<i>A semiótica da cultura</i>	14
<i>O processo de edificação técnica</i>	15
INTRODUÇÃO.....	17
<i>A arte de ator</i>	20
<i>Representação não interpretativa</i>	21
<i>A técnica-em-vida do ator</i>	24
<i>A elaboração técnica</i>	26
Capítulo 1 — AÇÃO FÍSICA (E VOCAL): A UNIDADE MÍNIMA DO “TEXTO” DO ATOR	31
<i>O “texto” do ator</i>	35
<i>Uma questão de ótica</i>	38
<i>As ações físicas, um universo de microelementos: a intenção</i>	39
<i>O élan</i>	40
<i>O impulso</i>	40
<i>O movimento, o acontecimento da ação no espaço e no tempo</i>	42
<i>O ritmo, o desenho da ação no tempo</i>	45
<i>A genética molecular e as ações físicas</i>	47
<i>A mecânica “vivente” da ação física</i>	49
<i>A energia</i>	49
<i>Organicidade e precisão</i>	52
<i>As ações físicas e as energias potenciais do ator</i>	54
<i>Corporeidade e fisicidade de uma ação</i>	55
<i>A ação vocal</i>	56

Capítulo 2 — ELABORAÇÃO TÉCNICA	61
<i>“Prisão para a liberdade”</i>	63
<i>A “mímica corporal” de Etienne Decroux, um exemplo de técnica codificada</i>	66
Capítulo 3 — A TÉCNICA PESSOAL: OS PRIMÓRDIOS DA DANÇA PESSOAL	85
<i>Antes, um passo atrás</i>	86
<i>Pensar-em-ação, pensar-em-movimento</i>	87
<i>Lutando contra a cultura</i>	89
<i>A hiper-tensão, o fio de Ariadne</i>	91
<i>Palavras poéticas e fáceis, tarefa difícil</i>	92
<i>O “buraco negro”</i>	94
<i>Atualizando a memória</i>	96
<i>Da hiper-tensão para...</i>	98
<i>O pêndulo que oscila entre a vida e a técnica</i>	99
<i>A voz do corpo (ou a melodia dos músculos)</i>	101
<i>O corpo da voz (ou o músculo da melodia)</i>	102
<i>Os corredores da Iben</i>	104
Capítulo 4 — TÉCNICAS ESTRANGEIRAS: TÉCNICAS INCOMUNS COM PRINCÍPIOS EM COMUM	111
<i>Primeira fase</i>	112
<i>Segunda fase</i>	130
Capítulo 5 — DANÇA PESSOAL OU “DANÇA DAS ENERGIAS”	139
<i>A ponte: o treinamento pessoal</i>	143
<i>Em busca do fio de Ariadne</i>	144
<i>“O guerreiro também usa saias...”</i>	146
<i>“Ser, não expressar”</i>	147
<i>“Reconhecendo a própria cara”</i>	152
<i>“Pulando os próprios muros”</i>	153
<i>“Trilhando caminhos esquecidos”</i>	156
<i>“Andando em volta do espelho”</i>	158
<i>“A dança escondida”, ou o “vibrato da dança”</i>	160
Capítulo 6 — DA TÉCNICA À REPRESENTAÇÃO	169
<i>Técnica de treinamento e técnica de representação</i>	171
<i>O comportamento restaurado</i>	171
<i>O risco do sacrilégio</i>	173
<i>A ação física “viva” e o material de trabalho do ator</i>	174
<i>Prometeu acorrentado</i>	175
<i>O personagem, uma máscara que revela e protege</i>	176
Capítulo 7 — WOLZEN E A MÍMESIS CORPÓREA OU A IMITAÇÃO DE CORPOREIDADES	181
<i>A Valsa nº 6 de Nelson Rodrigues: ponto de partida</i>	182

<i>O fio de Ariadne...</i>	183
<i>A imitação das corporeidades</i>	184
<i>Think in motion, not in concepts</i>	186
<i>Transformando fotos e quadros em ações</i>	188
<i>A ponte entre o treino e a representação</i>	190
<i>A teatralização das ações físicas</i>	191
<i>A montagem, um mosaico de cores e formas diferentes ligadas umas às outras</i>	193
<i>O processo generativo da peça</i>	195
Capítulo 8 — O CLOWN E A IMPROVISAÇÃO CODIFICADA	205
<i>Os tipos cômicos: elementos de uma genealogia</i>	206
<i>A iniciação do clown</i>	209
<i>O treinamento para o clown</i>	212
<i>O bufão, ancestral do clown</i>	215
<i>O picadeiro</i>	217
<i>Teotônio e Carolino</i>	218
<i>Técnica de ator, técnica de clown</i>	219
<i>Valef Ormos</i>	220
Capítulo 9 — KELBILIM: RETORNO ÀS ORIGENS	233
<i>Precipitados de sonhos</i>	234
<i>Em busca de um tema</i>	236
<i>A música e o espaço da peça</i>	237
<i>Kelbilim em quatro versões</i>	237
<i>A musicalização das ações físicas</i>	239
<i>O ator, maestro do teatro</i>	240
Conclusão — PROSPECTIVAS	247
<i>O reservatório do novo: prospectivas</i>	249
BIBLIOGRAFIA	253
<i>Dicionários consultados</i>	264
ANEXO	265
<i>Ações codificadas do ator Carlos Simioni</i>	265
<i>Kelbilim, o cão da divindade</i>	270
<i>Ações da dança pessoal do ator Ricardo Puccetti</i>	275
<i>Lista de ações codificadas da atriz Luciene Pascolat</i>	289
<i>Lista de ações codificadas da atriz Valéria de Seta</i>	295
<i>Tabela de ações e ligamens de uma passagem da peça Wolzen</i>	302
<i>Exemplo de quadro expressionista alemão transformado em ação física</i>	304
<i>Cartazes, programas e filipetas dos espetáculos e atividades do Lume</i>	307

APRESENTAÇÃO

A busca que originou esta obra teve seu início em 1985, quando o ator Carlos Roberto Simioni veio de Curitiba para Campinas a fim de trabalhar comigo. No ano seguinte, criei, com o apoio decisivo de algumas personalidades da Universidade de Campinas, o Lume— Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP, onde estas pesquisas se desenvolveram.

Meu objetivo principal era realizar um estudo aprofundado sobre a arte de ator, seus componentes, sua realização, sua técnica. Também pensava em estudar a cultura brasileira, corporeidades do brasileiro, como as encontradas em manifestações espetaculares populares de *bumba-meu-boi*, *folia de reis*, *maracatu*, *congada*, *batuque de Minas*, *capoeira*, *candomblé*, *umbanda*, entre outras.

A primeira constatação a que cheguei foi a de que o fato de nossos atores não serem munidos de técnicas objetivas, estruturadas e codificadas, impossibilitava uma busca objetiva de elaboração técnica a partir de elementos encontrados em nossa cultura. Urgia, portanto, dar um passo atrás.

Foi assim que redimensionei minhas pesquisas sem, no entanto, perder de vista os objetivos principais. Antes de elaborar uma técnica a partir de estudos sobre corporeidades da cultura brasileira, deveria delinear caminhos operativos visando a uma edificação técnica para o ator. Esses caminhos não poderiam ser teóricos, mas *práticos*; para encontrá-los, deveria percorrê-los.

O trabalho que ora apresento pode ser resumido em seu subtítulo, ou seja, a busca prática da edificação de uma técnica de representação para a arte de ator. Desde que conheci o teatro, venho mergulhando cada vez mais nesta busca por parâmetros práticos e objetivos que permitam à arte de ator atingir sua plenitude. Este não é, pois, um “projeto de doutoramento”, ou um “projeto de pesquisa”, mas um *projeto de vida*.

Evidentemente não se desenvolve uma pesquisa visando a uma elaboração técnica para o ator sem atores. No entanto, não poderiam ser simplesmente atores, mas *atores-pesquisadores*, ou seja, que se dispusessem a se submeter a uma disciplina de trabalho e às exigências próprias e intrínsecas da pesquisa. Eles seriam os objetos de estudo e cobaias ao mesmo tempo.

A pesquisa, por ser eminentemente empírica, foi se delineando por si mesma. Fui descobrindo coisas novas, confirmando negativamente certas hipóteses e afirmativamente outras. Colocando-me novas questões ao tentar responder outras antigas. Aos poucos, caminhos começaram a se delinear, comecei a encontrar elementos objetivos, a constatar que estávamos em pleno curso de uma real edificação técnica para o ator. Carlos Simioni iniciou, nessa época, o que chamamos de “treinamento pessoal”, que desembocou em sua técnica pessoal e, posteriormente, configurou-se na dança pessoal. Após quatro anos de trabalhos, decidimos aplicar os resultados do que vínhamos construindo, numa obra teatral. Assim, tendo Carlos como ator, Denise Garcia como compositora e eu na direção, montamos *Kelbilim, o cão da divindade*. Uma homenagem a santo Agostinho no percurso de sua conversão mística.

Mais tarde entraram Ricardo Puccetti e Luciene Pascolat, acompanhada de Valéria de Seta. A partir de uma proposta de Ricardo, iniciamos um novo campo de estudos: o *clown e o sentido cômico*, dirigido para a elaboração técnica segundo os moldes das comédias improvisadas medievais. Luciene e Valéria trouxeram a busca de uma elaboração técnica a partir da imitação de corporeidades (que chamamos de “mímesis corpórea”).

Todos esses processos se entrecruzaram de uma certa maneira. Assim, cada ator desenvolveu sua dança pessoal, com graus de aprofundamento distintos; todos foram iniciados no *clown*, embora somente Luciene e Valéria tenham estudado a mímesis corpórea em profundidade.

A semiótica da cultura

Meu encontro com o Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e, sobretudo, com a linha de pesquisa da semiótica da cultura foi muito importante; sua percepção e seus estudos me ajudaram muito na compreensão teórica deste trabalho.

Uma fonte de pesquisas muito instigante proposta por Ivanov, Lotman, Pjatigorskij, Toporov e Uspenskij no Congresso Eslavo de 1973, quando lançaram o primeiro escrito sobre semiótica da cultura, foi a investigação sobre princípios da ordenação hierárquica e dos ligamentos entre textos e os sistemas semióticos.

No contexto de nosso trabalho, essa investigação seria de fato muito interessante, pois busca ordenar hierarquicamente um conjunto de elementos que poderão compor o “texto” (no sentido semiótico da palavra) do ator. No entanto, mergulhar no estudo das ligações entre o “texto do ator” e os sistemas semióticos, além de pressupor a existência de um “texto de ator” estruturado gramaticalmente e articulável, iria nos desviar de nosso caminho específico da arte de ator para uma “semiótica da cultura da arte de ator”. O problema é que,

visto que o “texto de ator” está em processo de elaboração, é impossível estudar as ligações entre o que ainda não é e os sistemas semióticos. Nesse sentido, nosso trabalho é um criador/produtor de cultura. Para que suas ligações com os sistemas semióticos possam ser estudadas, é necessário primeiro ter o *texto*. A apresentação desse “texto de ator” é por si só complexa, por ser um texto-em-movimento, em desenvolvimento. Ele exige a descrição do processo. Por esse motivo, tive que frear a paixão altamente estimulante que o estudo da semiótica da cultura despertou em mim, para me aprofundar nos estudos da arte de ator e processos de elaboração técnica, ou seja, de criação de “textos de ator”.

O processo de edificação técnica

É muito difícil falar de uma técnica que ainda está em processo, estruturando-se. Embora já exista, pois foi aplicada em espetáculos, comprovando assim sua funcionalidade, ainda não é, pois não se encontra “acabada”.

Por esse motivo, optei por dois caminhos principais para a apresentação deste trabalho: uma abordagem mais conceitual e teórica dos princípios que vêm orientando a pesquisa, colocações de mestres do teatro que questionavam ou ajudavam a melhor compreender as opções que vinha tomando; e outro, a descrição do processo em si.

Por se tratar de uma busca eminentemente empírica, cujo principal valor está no processo e nos resultados práticos, decidi priorizar a narrativa dos processos, ainda que amparado reflexivamente no trabalho de outros artistas e pesquisadores. A descrição prática, no entanto, não pôde ser tão pormenorizada quanto desejava. Embora possivelmente rica para outros pesquisadores, ela seria exaustiva no contexto deste trabalho. Tentei apenas ser fiel ao processo como um todo, aprofundando-me em certos momentos, mas negligenciando outros. Nesta rede de opções que me vi obrigado a fazer, espero não ter cometido injustiças, nem levandades. Tentei sintetizar as experiências buscando mostrar os caminhos dos processos vivenciados. Não podemos perder de vista que se trata de praticamente dez anos de experimentos intensos e cotidianos. Esta narrativa é um resumo que pretende revelar sem exaurir.

Visto que algumas conceituações teóricas dependem de exemplos da prática que as explica e fomenta e que essa prática só ficará clara à medida que se avançar na leitura do trabalho, existem certos conceitos que retornam, e aos poucos, amparado pela prática, vou acrescentando novos elementos. Colocá-los por completo no início pediria um rol de exemplos que só poderiam ser compreendidos na íntegra se associados ao processo. Ou seja, um círculo vicioso que tento romper colocando tais conceitos no início, mas não me atenho aos exemplos. Outros, cuja argüição adentraria uma retórica meramente conceitual, acrescentando pouco para a arte de ator, deixo-os à deriva, na esperança de que se esclareçam por si sós no percurso do trabalho.

INTRODUÇÃO

Je n'ai inventé que d'y croire.
ETIENNE DECROUX

Teatro não é arte. Do grego clássico, *théatron* tem por raiz *théa*, que significa o *ver*, o *contemplar*, e o sufixo *tron*, dos adjetivos, conota o *lugar onde*. Portanto, *théatron* é o “*lugar de onde se vê, ou se contempla*”.¹

No entanto, além do nome que empresta ao edifício, esse termo é utilizado com frequência para designar uma arte. Ela acontece neste espaço vazio, *théatron*, para ser observada por alguém. Segundo Peter Brook, para que a ação teatral possa ser esboçada, são fundamentais três elementos: o espaço vazio, o espectador (alguém que observa esse espaço) e o ator (alguém que cruza e, portanto, desenvolve uma ação nesse espaço) (Brook, 1977, p. 25).² Esses três itens compõem, analogamente, a “*célula*” da *arte teatral*, sua menor partícula viva.

Como arte, o teatro pode ser entendido como o que acontece entre espectador e ator,³ conforme definição de Jerzy Grotowski.⁴ Nesse sistema de comunicação, o ator é o emissor da mensagem, dos signos, é ele quem *atua, faz*. O espectador realiza a função de receptor, ele recebe e *interpreta os signos* emitidos pelo ator, testemunha a ação.

Os termos “*poesia*”, “*poética*” e “*poeta*” vêm do grego *poiêsis, poiêtikê, poiêtês*, que se relacionam com o verbo de mesma raiz: *poiôô*, que significa *fazer, criar*. Enquanto, na perspectiva das ciências, a prioridade é o objeto e a inteligência será verdadeira na medida em que se adaptar a ele, nas artes, ela precede o objeto, conhece-o criando. O conhecimento implícito no fazer artístico é, portanto, um conhecimento criador, fazedor, produtor. Entre ator e espectador, aquele que *faz* a arte é obviamente o ator, o que nos leva à conhecida conclusão de ser o teatro a arte do ator.

O fato de o *théatron* (como espaço) ser o ponto de encontro de diversas artes e artistas que buscam produzir uma arte “mais completa”, sublime, espetacular, não exclui que, em sua essência, o teatro seja a arte do ator. A obra de arte teatral é, obviamente, a resultante da *arte do ator* “vestida” ou acompanhada de diversas outras artes ou não. Se a arte teatral for abandonada pelo arquiteto, pelo artista plástico, pelo músico e até mesmo pelo escritor, mas mesmo assim restar um espaço, um observador e um ator, ela poderá continuar a existir. Grotowski, Decroux e tantos outros já trilharam o caminho para demonstrar que todos os “artistas colaboradores” do espetáculo, das diversas áreas, podem tirar suas férias que a arte teatral continuará existindo. Menos o ator! Ele é o único artista do palco que não é um “colaborador” ou “convidado”, mas o próprio anfitrião.

Para Etienne Decroux, “O teatro é a arte de ator” (Decroux, 1963, p. 41). Ele estabeleceu a sutil, mas fundamental, diferença ao dizer *l’art d’acteur* e não *l’art de l’acteur*. Ele se refere a uma arte que *emana* do ator, algo que lhe é ontológico, próprio de sua pessoa-artista, do “ser ator”. E não à arte *do* ator, pois ela não lhe *pertence*, ele não é seu *dono*, mas é quem a *concebe e realiza*.

A arte não reside propriamente em *o que* fazer, mas no *como*. No entanto, para o artista, a questão do *como* é muitas vezes antecedida pelo *com o que*, com quais instrumentos: a mímica, a dança, o canto, a dicção... Todos pertencem a um universo objetivo e resultam, digamos, de um uso particular do corpo e da voz. Poderíamos, pois, concluir que o corpo (a voz, como parte do corpo) pode ser entendido como o instrumento de trabalho do ator (assim como o pintor tem as tintas, o pincel, a tela...). Existe, no entanto, no caso da arte de ator e de todos os artistas performáticos do palco, uma particularidade que lhes é específica: no momento em que a arte acontece, eles estão *presentes e vivos* diante de seus espectadores. Isso introduz um outro fator de determinante importância: a *presença*, o *estar vivo*, “*em-vida*”. Evidentemente, a *vida* também existe para as outras artes, mas não de maneira tão evidenciada, *mostrada* e comprometedora. O artista do palco se expõe ao vivo, ao passo que os outros artistas não precisam estar presentes quando “desnudados” pelo público, quando suas fragilidades são expostas por meio de suas obras.

O fato de o ator estar vivo diante dos espectadores, executar, sentir, viver e *fazer* sua arte, introduz questões de difícil captação, referentes a um universo subjetivo, de sentimentos, sensações, emoções, ou seja, um conjunto de elementos que Eugenio Barba chama de *dimensão interior*, ao diferenciá-los de uma outra *dimensão física e mecânica* do trabalho do ator (Barba, 1989, p. 21), e Stanislavski denominou de “*plano interior e plano exterior*” (cf. Stanislavski, 1972, p. 223).

A particularidade de a arte de ator exigir a presença física do artista diante de seus espectadores no momento em que acontece levanta outra questão, referente à inter-relação entre a *vida* (o natural) e a *arte* (o artificial), de maneira bastante peculiar. A vida e a arte não se confundem. Uma nos é dada pela natureza, e a outra, pelo homem. No entanto, existe algo de intrínseco na natureza que encontramos em nós, como seus *filhos*, mas que se manifesta no fazer artístico e é o responsável pela sensação de uma certa obra estar “viva” ou

ter “uma determinada vida”, como se ela pudesse tomar as rédeas do próprio destino, agir e existir por si só. A arte nasce, portanto, do âmag da vida.

Mikel Dufrenne, na obra *Fenomenologia da experiência estética*, no capítulo “O objeto estético dentre os outros objetos”, dedicou um item ao estudo do “Objeto estético e o vivente” (“L’objet esthétique et le vivant”), no qual escreve:

Assim não somente o objeto estético que me é apresentado é composto por viventes, mas ainda ele se esforça em me dar a imagem, a mais clara da vida: cada movimento do bailarino é como uma afirmação vital, a exibição das potências de vida que se desnudam segundo a duração que lhes é própria. Mas se a dança dá uma imagem da vida, é porque ela não é a vida; os viventes que ela usa estão a seu serviço, eles lhe emprestam suas qualidades de viventes para representar a vida, e a vida tratada esteticamente não é mais vida simplesmente, não mais do que o bailarino não é um vivente ordinário, não mais do que Dullin não foi o Júlio César real. E se o bailarino está ao serviço da dança, se ele tenta se identificar a ela, é que ela é distinta dele [...] (Dufrenne, 1967, p. 114).

A arte, segundo Dufrenne, não é a vida, mas é a sua representação estética. Ela deverá encontrar, em seu mecanismo interno de funcionamento, uma determinada *organicidade*, que nos dê a *sensação* de fluidez, de continuidade ou descontinuidade, de convulsão, *equivalente* ao fluxo de vida. É a *artificial naturalidade* da qual nos fala Gordon Craig. A sensação da vida. Algo que tenha o poder de nos atingir como os sonhos, como coloca Artaud, que emane uma força equivalente à vital e que, por isso mesmo, penetre em nossos recantos secretos, acordando o esquecido.

Essas *dimensões interior e física* ou *mecânica* não podem ter uma existência isolada, pois formam uma unidade. “A experiência da unidade entre dimensão interior e dimensão física ou mecânica, [...] não constitui um ponto de partida: constitui o ponto de chegada do trabalho do ator” (Barba, 1989, p. 21). No âmbito de um trabalho metódico de pesquisa, é importante, no entanto, entender que, embora possam compor as duas faces de uma mesma moeda, elas possuem naturezas diferentes e podem ser trabalhadas separadamente e de distintas maneiras.

De fato, existe uma relação bastante particular entre a dimensão interior e a física e mecânica. Pertencentes a universos distintos, são partes do todo da pessoa e da arte de ator. A inter-relação entre elas não segue caminhos lógicos ou cronológicos, que possuem sentido e significado diferentes para o ator e para o espectador. Muitos são, no entanto, os elos de ligação íntima entre essas dimensões. As próprias emoções só podem ser *sentidas* quando transformadas em corpo, ou seja, *somatizadas*.

Se por um lado o ator necessita de técnica, sem o que não há arte, por outro, ao representar, não pode fazê-lo sem vida. Seu corpo não é um corpo-mecânico, mas um *corpo-em-vida* (E. Barba, 1993, p. 7), a irradiar determinada luz, vibração, presença. Ele é fundamental para a arte de ator, pois, além dos sinais que passam por ele e são codificados e decodificados com recursos próprios, ele é a própria pessoa. É por meio dele que o homem sente, emociona-se, ama, existe. A formulação appiana de *corpo vivo* ou *corpo*

vivente é a mais adequada, ao considerá-lo não somente como uma massa muscular com articulações ósseas, mas um corpo-pessoa, *animado*, habitado, vibrante, reluzente. A noção do *corpo vivente* de Appia, ou do *corpo-em-vida* de Barba, coloca-nos, portanto, mais próximos do material de trabalho do ator.

Conceitualmente, o ator, para o desenvolvimento de sua arte, faz uso de seu *corpo vivente* ou de seu *corpo-em-vida* no tempo e no espaço, ao desenvolver ações com uma certa presença e colocar o todo em jogo. Todos esses elementos têm uma relação particular e dinâmica entre si, o que lhes imprime uma determinada organicidade interna, que é ao mesmo tempo natural e artificial.

A arte de ator

Fatores históricos de ordem diversa foram os responsáveis pela estruturação da arte do ator ocidental tendo por base elementos altamente subjetivos, como, por exemplo, sua “identificação psíquica e emotiva” com o personagem. É evidente que a importância da técnica é conhecida, pois é emprestada de várias fontes pelo artista: da dança (moderna, clássica, sapateado etc.), do canto, de lutas marciais, da esgrima, das técnicas circenses de acrobacia, da mímica e da pantomima. Entretanto, ele, artista do palco, é desprovido de técnica própria. Esta realidade torna-se ainda mais transparente se compararmos o teatro ocidental com o oriental.

Muitas pessoas associam o fazer teatral do Oriente à sua cultura. Esse é um fato não só inegável como inevitável. Mas, independentemente dos valores estéticos e culturais, constatamos que o teatro oriental vem indissolúvelmente acompanhado de técnicas corpóreas precisas e codificadas de atuação, que levam o ator a um conhecimento e domínio primoroso de seu instrumento de trabalho e, por meio deste, de sua arte (entenda-se por “arte” as faculdades criadora e operativa do homem). Para exemplificar, podemos citar o teatro *nô*, o *kabuki*, o *kyogen*, a ópera de Pequim, o *kathakali*, entre tantos outros.

O curioso é que essas manifestações teatrais possuem em comum apenas o fato de suas técnicas de atuação serem codificadas e sistematizadas em conjuntos coesos de regras. No Oriente, é difícil definir se o caminho utilizado para a criação é a técnica ou se é a própria criação que se “corporifica” e “toma forma” por meio dos elementos técnicos.

Trabalhar a arte de ator significou, para nós, constatar a fragilidade com que vêm sendo trabalhados pelos atores os pólos extremos da criação e da técnica. De um lado, no que tange ao método ou aos elementos técnicos, notamos a completa ausência de técnicas corpóreas e vocais de representação codificadas e estruturadas e, de outro, no que tange à criação ou à vida, sentimos a incapacidade de se entrar em contato com o real potencial de energia do ator. Ao acentuar e explorar, de modo que reforce esses pólos, é que poderemos, na prática, realizar um estudo objetivo que nos permita vislumbrar a arte de ator.

A nossa busca de elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator tenta dois mergulhos: um no interior da pessoa, para buscar contato capaz de dinamizar seu potencial de energia, suas vibrações; e outro na técnica, na capacidade objetiva de se articular essas energias e convertê-las em signos