

---

## A ESCRITURA CORPORAL E O TEATRO PÓS-DRAMÁTICO

Andréa Stelzer

Orientador: Prof. Dr. Walder de Souza Gervásio

Proponho realizar um estudo da escritura corporal do ator na cena contemporânea relacionando com as características do teatro pós-dramático escrito por Hans-Thies Lehmann. A Mímica Corporal Dramática criada por Etienne Decroux valorizou a criação de imagens pelo ator, transformando o drama cada vez mais num ato performativo de qualidades expressivas, conforme podemos observar no espetáculo *Cartas de Rodez* da Companhia Amok.

A Mímica Corporal enquanto escritura do ator é a minha pesquisa original e ela tornou-se importante para mim, enquanto atriz, por ter operado uma mudança na minha percepção cognitiva corporal. Passei a ter um conhecimento mais aprofundado das ações físicas e um comprometimento com a análise do sentido corporal e não só da personagem. O corpo do ator tem que estar presente para que a criação e a emoção surjam.

A Mímica corporal permite uma abertura para a pré-expressividade do ator, segundo Eugenio Barba, através de um treinamento que vai estimular a energia presente do ator antes mesmo dele entrar em cena. Essa qualidade de presença que separa o trabalho do ator como realidade material e do personagem como ficção foi o que mais me interessou desde então. Como o ator utiliza qualidades próprias e abstratas para a composição de seus personagens? Como a memória do corpo reencontra de repente o aparelho sensorial do espectador?

Segundo Lehmann, todo processo ou procedimento de atuação que remeta a códigos e convenções reconhecíveis será considerado como manifestação da esfera da representação, e os processos que não são imediatamente reconhecíveis e possui, portanto, um grau significativo de auto-referencialidade serão considerados como da esfera da apresentação.

Se não é mais a presença do texto que determina o grau de referencialidade nos processos de atuação, então quais seriam esses fatores? A existência do personagem constitui o horizonte pragmático do ator dramático, além da execução de uma narrativa quase sempre linear. No caso do ator pós-dramático, o que constitui sua motivação?

O conceito de ação na contemporaneidade é redimensionado enquanto processo e não como uma significação acabada. A ação é o próprio ato de conhecer na práxis, é o pensar em ação. Isto quer dizer que, ainda que o ator prepare sua partitura, haverá sempre um momento que o torna singular pela intensidade de suas ações. Nunca poderemos controlar completamente nossa ação, haverá sempre um estado de atenção não direcionada que abre o caminho para o aqui e agora.

Lehmann considera que no ano de 1900 nós assistimos à crise do drama, a rejeição de formas teatrais tradicionais e por consequência uma nova autonomia do teatro

como prática artística independente. O teatro pode refletir sobre suas potencialidades artísticas de criação, independente do texto a realizar, ele tornou-se livre para experimentação.

A reatralização do teatro libera sua servitude em relação ao drama, mas essa evolução é acelerada pelo nascimento do cinema. Passamos a compreender a teatralidade como uma dimensão artística independente do texto dramático, e de outra parte como o momento do processo vivo de diferenciação do que podemos considerar específico do teatro, em contraste da imagem-movimento produzida tecnicamente pelo cinema.

A reatralização é o elemento central dos grandes encenadores que transformaram o teatro no início do século XX. A esse respeito é importante lembrar que Jacques Copeau abriu a escola do Vieux Colombier para retomar a corporalidade do ator, porém a sua idéia era que depois o ator retomasse o texto ainda como elemento principal.

Etienne Decroux, que havia sido aluno de Copeau, criou a Mímica Corporal Dramática com a intenção de tornar o corpo signifiante e não mais significado, buscou como resultado aumentar a sua presença através de um treinamento. Procurou buscar o drama no corpo do ator através de sua materialidade, seu peso, seu desequilíbrio, sua segmentação, a contraposição muscular, como forma de expressar um estado interior.

A Mímica Corporal não é uma forma de ilustrar o texto, seus gestos não possuem uma lógica ou seqüência linear, eles são impulsos nervosos e sensações que buscam uma forma de expressão. Nesse sentido, a Mímica se assemelha muito com o que Lehmann propunha para a corporalidade do teatro pós-dramático.

Segundo Lehmann, o teatro pós-dramático é feito de marcas extremas, de uma corporalidade insistente e quase terrificante. O corpo se torna o centro da gravidade pela sua substancia física e seu potencial gestual, que não conta por meio de gestos essa ou aquela emoção, mas que é exposto pelas suas intensidades, pela sua presença aurática, pelas suas intenções internas transmitidas pelo exterior.

Há uma tendência aos extremos, à distorção, instabilidade e paradoxo. Isso levaria ao princípio da equivalência ao invés de uma contigüidade, como se apresenta a narrativa dramática (onde A depende de B que depende de C, de tal forma que se constitui uma seqüência). Encontra-se uma heterogeneidade em série onde cada detalhe pode surgir no lugar do outro. Assim como na escritura surrealista, onde um estado leva para uma percepção mais intensa, sem cessar a novidade do objeto isolado, mas ao mesmo tempo levando a descoberta de surpreendentes correspondências.

O princípio da equivalência não leva somente ao domínio do poético, mas descreve justamente a nova percepção do teatro além do drama, enquanto poema cênico. Na ausência de relação, o espectador vai procurar um sentido próprio, e vai remarcar suas similitudes e correspondências. Desta forma, ele será seduzido a analisar as possibilidades de comunicação oferecidas pela fenomenologia para explicitar o processo de percepção global, que mesmo sem homogeneidade, comunica pelo sentido.

A produção de sentido envolve a relação entre o ator e seus processos perceptivos, é uma conexão do interior e exterior, que causa uma ressonância (qualidade de presença, dilatação), fazendo com que a atenção do espectador fique ativa. A conexão entre o interior e o exterior nada mais é do que o resultado de uma dialética entre abstração e concretude. Saber de que forma o pensamento poético pode ser encadeado no movimento.

Segundo Bonfitto, na medida em que o ator não deve mais contar uma história vemos uma abertura de possibilidades que estão na esfera da apresentação. Isso geraria resultados que ultrapassam a ilustração de situações e circunstâncias para colocar em evidência a corporalidade e suas qualidades expressivas. Poderíamos dizer que os processos de atuação colocados em prática envolvem um horizonte técnico e expressivo mais alargado se comparado ao ator dramático. Porém, podemos reconhecer um elo entre os dois que seria a construção de partituras.

Como sabemos a construção de partituras de ações fixas ou recombináveis a partir da improvisação é um procedimento de muitos criadores teatrais. Na medida em que o ator pós-dramático não deverá contar histórias, suas partituras conterão muitas vezes materiais caracterizados por diferentes graus de abstração e subjetividade. Ele não se apoiará em expressar um significado pré-estabelecido, mas sim em produzir sentido a partir de seus materiais, vai apoiar-se sobre suas qualidades expressivas, de uma criação autoral.

Isso inclui procedimentos e práticas tais como montagem, musicalidade das ações dínamo-ritmo, modulações, repetições, risco, corporeidade. Sendo assim, suas matrizes de atuação estão relacionadas a processos perceptivos que constituem sua experiência em diferentes níveis.

Segundo Lehmann, o teatro é uma prática em que não existem limites claros entre o domínio estético e o não estético, já que seu processo não pode ser separado da materialidade real dos meios produtivos. Essa materialidade vive da oscilação entre presença e representação, performance e mimese, real sensorial e ficção. É no vai e vem dessas polaridades que se estrutura a percepção do espectador, colocado em posição ambígua de responder ao que se passa na cena, como se assistisse a uma ficção teatral e ao mesmo tempo fosse obrigado a reagir a ações extremas reais.

No espetáculo *Cartas de Rodez*, o ator Stephany Brodt criou imagens equivalentes através, não de uma seqüência lógica da narrativa linear, mas pelo sentido de uma série de ações fragmentadas. O ator colocou sua experiência técnica com uma qualidade poética, estruturada pela Mímica Corporal e pelo trabalho de estilização da voz e do movimento, de tal forma que o espectador consegue associar essa realidade e refletir sobre o seu sentido.

É importante observar que o ator partiu da composição de seu personagem pela partitura do Paranóico de Decroux, que representa a luta interior para controlar os impulsos desarticulados do corpo de Artaud. Do mesmo modo, o ator utiliza partes da partitura para expressar os momentos de crise, intercalando texto e corporeidade no processo entre ficção e real sensação.

A Mímica Corporal transforma o texto em corporalidade e em imagem como forma

de ultrapassar o drama. Para Lehmann, o ator pós-dramático nasce do encontro de uma concepção técnica, de uma escritura poética, com o desejo insistente de superar o teatro através de uma irrupção do real. O teatro pós-dramático consegue ultrapassar os princípios da mimese e da ficção exatamente por se manter em constante estado de potência, sem apoio em uma ordem representativa.

Desta forma, essa pesquisa partiu do estudo da Mímica Corporal como teatralidade do ator como algo específico do teatro, para abrir espaço para a performance do ator e de sua criação subjetiva, feita de experiências próprias. A técnica passa a ser valorizada como qualidade para possibilitar múltiplas formas de percepção também do espectador que passará a participar do espetáculo ao criar um sentido próprio.

Tal como propunha Artaud, o Corpo sem Órgãos substitui o organismo, deseja acabar com a representação através da experimentação que substitui toda interpretação, da qual não se tem mais necessidade. Nesse sentido, a corporalidade do ator pós-dramático prenuncia um desdobramento infinito, uma fragmentação dionisíaca do corpo, despertando a consciência ampliada pela criação de imagens, ativando a consciência crítica do espectador como ação corpórea.

#### BIBLIOGRAFIA

ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BARBA, Eugenio. *A arte secreta do ator*. São Paulo, Campinas: Hucitec, 1995.

BONFITTO, M. *Do texto ao contexto*, in Teatro Pós-dramático. Revista Humanidades, Ed. Especial, n.52, nov.2006. Ed UNB.

DECROUX, E. *Paroles sur le mime*. Paris: Librairie theatrale, 1994.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Mil Platôs*. Vol.3. São Paulo. Ed. 34, 1996.

\_\_\_\_\_. *A lógica do sentido*. São Paulo: perspectiva, 2006.

LEHMANN, H.T. *Lê theatre posdramatique*. Paris, L'Arche, 2002.