

O Asno de Apuleio: pontos de apoio, afetividades e “sacralização” do gesto no trabalho do ator¹

Prof.º Dr.º Milton de Andrade²

Samuel Romão Petry³

Resumo: Esse trabalho analisa o percurso criativo da arte do ator na encenação de O Asno de Apuleio e a criação da personagem Lúcio. Evidencia-se um caminho de busca de pontos de apoio para a sacralização do gesto corporal no trabalho do ator e sua relação com o espectador, assim como as etapas de experiência do ator e o uso de suas afetividades na cena e no mundo que o cerca.

Palavras-chave: Ator - Movimento - Personagem - “Sacralização” do gesto.

(...) expressar objetivamente verdades secretas, trazer à luz do dia através de gestos ativos essa parte de verdade oculta sob as formas em seus encontros com o Devenir. Fazer isso, ligar o teatro à possibilidade de expressão pela forma e de tudo que houver em matéria de gestos, ruídos, cores, plasticidades, etc, é devolvê-lo à sua primitiva destinação, é recolocá-lo em seu aspecto religioso e metafísico, é reconciliá-lo com o universo.

Antonin Artaud

.....

¹Projeto de Pesquisa *Ritos da metamorfose corporal: entre a dança, a dramaturgia do corpo e a psicofísica do ator* - Departamento de Artes Cênicas - CEART - UDESC.

²Orientador e Docente do Departamento de Artes Cênicas - CEART - UDESC.

³Bolsista de iniciação científica, acadêmico do Curso de Artes Cênicas - Centro de Artes - UDESC

1. Introdução

O *Asno de Apuleio* (2008)⁴ é a obra que analisarei da Andras Companhia de Dança Teatro⁵, baseada em “O Asno de Ouro”, romance de Apuleio escrito no século II d.C., que narra a história de um jovem que, movido pela curiosidade e pelo desejo passional de se transformar, se apodera do unguento mágico errado e, ao invés de ser transformado em ave, é transmutado em asno. O protagonista parte numa viagem de tormento púbere e, através de uma série de peripécias, entra em contato, na forma de asno, com os mais corrompidos vícios humanos. Lúcio irá encontrar a sua redenção e recuperar a forma humana comendo uma coroa de rosas vermelhas, o antídoto feminino, *pharmacon esthlón*, num rito dedicado a Ísis, a deusa da Lua. A fábula narra, pois, as passagens e as transformações do herói masculino, de jovem ingênuo e curioso a besta e, finalmente, a homem individuado com valores sociais provindos de um processo de redenção moral e espiritual.⁶

Tais referências permitem uma incursão reflexiva sobre o tema da identidade, masculinidade, violência e afetividade, trabalhando-se de forma concreta com a linguagem do corpo e do movimento.

2. Sentires e pontos de afetividades

Depois arrancando todas as minhas roupas, nela mergulhei ativamente as mãos, tirei uma boa dose de unguento, e esfreguei em todas as partes do corpo. E já fazia como uma ave, tentando, balançar alternativamente os braços. Da penugem, no entanto, ou de penas, nenhum sinal. Porém, meus pelos se espessaram em crinas, minha pele macia endureceu como couro, a extremidade de minhas mãos perdeu a divisão dos dedos, que se ajuntaram todos num casco único; da parte mais baixa da minha espinha, saiu uma longa cauda. Eis-me agora com uma cara monstruosa, uma boca que se alonga, ventas largas, lábios pendentes. Minhas orelhas, por sua vez, cresceram desmedidamente e se eriçam pêlos. Miserável transformação, que me oferecia como consolo

único, impedido que estava, de agora em diante, de ter Fótis entre os braços, e o desenvolvimento de minhas vantagens naturais. (APULEIO, 1998: 54)

O que de novo surgiu em meu percurso formativo e criativo na elaboração da personagem Lúcio foi um melhor entendimento da localização no corpo de suas capacidades expressivas: um olhar, uma ação física, o contato com o peso, enfim, as várias sutilezas e sentires do corpo em cena. Essas variedades expressivas tiveram como ponto de apoio camadas físicas mais sutis:

Proponho a volta do teatro, a uma idéia do conhecimento físico das imagens e dos meios de provocar transe, assim como a medicina chinesa conhece, em toda a extensão da anatomia humana, os pontos que devem ser tocados e que comandam mesmo as mais sutis funções (ARTAUD, 1987: 104-105).

A cada posição do corpo surge uma emoção, um sentimento, um estado de alma. A busca por essas bases necessita de autoconhecimento e de uma engenharia sem fim que faz a engrenagem humana. Aprimorar o trabalho de ator é se aprimorar como ser humano:

O ator é como um atleta do coração. Os movimentos musculares do esforço são como a efigie de um outro esforço duplo, e que nos movimentos do jogo dramático se localizam nos mesmos pontos. Ali onde o atleta se apóia para correr é o mesmo lugar onde o ator se apóia para lançar uma imprecação espasmódica, mas cujo curso é rejeitado para o interior. Todas as surpresas da luta, da luta-livre, dos cem metros, do salto em altura encontram, no movimento das paixões, bases, orgânicas análogas, têm os mesmos pontos físicos de sustentação (ARTAUD, 1987: 162-163).

Este “uso atlético do coração” possibilita

• • • • •

⁴O *Asno de Apuleio* circulou nas cidades catarinenses de Joinville, Lages e Florianópolis (SC). Foi apresentado no Teatro Atahualpa de Cioppo da Universidade Nacional da Costa Rica.

⁵Companhia criada em 2004 na qual fizeram parte Asdrúbal Martins, Bárbara Biscaro, Clara de Andrade, Juarez Nunes, Milton de Andrade, Melissa Ferreira, Monica Siedler, Samuel Romão e, mais recentemente, Diogo Vaz Franco e Oto Henrique Bezerra.

⁶Vide Programa do Espetáculo, Andras Cia de Dança-teatro, 2008.

o surgimento de movimentos embasados em organicidade e vida. O trabalho com a sustentação do próprio peso e do peso do outro traz esta noção que é expandida para as regiões e órgãos mais sutis, como se o “coração” fosse o canal e medidor do trabalho do ator, com o qual se entra em contato consigo e com os outros, atores e público. O lidar com o peso foi a maneira que encontrei de acessar meu “coração”. O trabalho com o peso serviu de chave para encontrar o contato com regiões mais subjetivas e sutis, tanto em mim quanto nos outros atores em cena. Os asnos se autoconhecem ao carregar o próprio peso.

O foco nessas afetividades e o aprimoramento do ator dentro e fora da cena propõem um destino e um sentido para todo o trabalho corporal, além de virtualidades narcísicas:

Para servir-se de sua afetividade como o lutador usa sua musculatura, é preciso ver o ser humano como um Duplo, como o Kha dos Embalsamados do Egito, como um espectro eterno onde se irradiam as forças da afetividade. É sobre este duplo que o teatro influi, esta efígie espectral que modela, e como todos os espectros este duplo tem uma grande memória. A memória do coração que o ator pensa, mas aqui o coração é preponderante. O que significa que no teatro, mais que em qualquer outro lugar, é do mundo afetivo que o ator deve tornar consciência, mas atribuindo esse mundo virtudes que não são as de uma imagem, e que comportam um sentido material. Pode-se fisiologicamente reduzir a alma a um novelo de vibrações. É possível ver esse espectro de alma intoxicado pelos gritos que propagam, se não pelo que corresponderia aos mantras hindus, essas consonâncias, essas acentuações misteriosas, onde o avesso material da alma, acuado até em seus mais ocultos antros, vem contar seus segredos à luz do dia. A crença em uma materialidade fluídica da lama é indispensável à profissão do ator [...] (ARTAUD, 1987: 164).

Mais do que a forma, a alma da forma. Aquilo que se encontra oculto. Ou aparentemente velado por conta de sua máscara. O processo de dentro-fora, o eterno movimento de ocultação e revelação dos estados mais misteriosos possíveis. Num ponto que não se distingue mais o verso e o avesso das coisas, da vida, do

ser humano. O corpo do ator entregue às leis do não visto, manipulado pela vida, distancia-se para aproximar-se de um estado quase que de transe, com outro grau de consciência. Penso que este seja o duplo de que tanto Artaud nos fala em seus escritos:

Toda emoção tem bases orgânicas. É cultivando a emoção em seu corpo que o ator recarrega sua densidade voltaica. Saber antecipadamente quais pontos do corpo é preciso tocar significa jogar o espectador em transes mágicos. É dessa espécie preciosa de ciência que a poesia no teatro há muito se desacostumou. Conhecer as localizações do corpo significa assim refazer a cadeia mágica (ARTAUD, 1987: 171).

A magia comentada acima é algo que abarca as mais ricas sutilezas da vida, níveis de consciências que tocam o espectador em vários pontos, e adentram-se por seus poros. Uma maneira de comungar com o espectador vivendo em seus órgãos, como num rito metamórfico de redenção com a terra.

Na minha criação de Lúcio em *O Asno de Apuleio*, estas partes se expandem assim como abrem-se para mim numa simultaneidade expressiva de vários níveis, engendrados por ações de feitos táteis, visuais, palatáveis, sonoros e olfativos, musculares e outros sentidos e inteligências; dramaticidade e comicidade. As constantes mudanças de um estado a outro - ser homem, o desejo de ser pássaro e a transformação em asno - trazem para a interpretação do “Asno” a multiplicidade de sentidos, de soluções em cena para esta constante transformação. Deixei à mostra minha humanidade, e para isso passei pela animalidade:

A liberdade de Lúcio se revela assim como resíduo de animalidade instintual num estranho matrimônio entre virilidade e sacrifício, fé e comicidade, religiosidade e animalidade. Algo como o que se vê nos murais de Palatino em Roma: Jesus Cristo figurado com orelhas e cascos asininos; ou no Paedagogium, o colégio imperial dos filhos do antigo patriciado romano, onde aparece um jovem em adoração ao Cristo na cruz, em forma de asno.⁷

Tecer o gesto “sacralizado” e revelar o que

se esconde por detrás das coisas e seres; movimentar-se num terreno sagrado:

[...] A fim de indicarmos o ato da manifestação do sagrado, propusemos o termo hierofania. Este termo é cômodo, pois não implica nenhuma precisão suplementar: exprime apenas o que implica no seu conteúdo etimológico, a saber, que algo de sagrado nos revela [...] A partir da mais elementar hierofania - por exemplo, a manifestação do sagrado num objeto qualquer, numa pedra ou numa árvore. Encontramo-nos diante do mesmo ato misterioso: a manifestação de algo "de ordem diferente" - em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo "natural", "profano". (ELIADE, 1992: 17).

O mundo profano impulsiona o sagrado a manifestar-se. O sagrado necessita do profano para que não se torne conservadorismo, não se abrindo a mudanças supérfluas que a todo instante batem em nossas portas. "Sempre existiram objetos e seres sagrados junto a objetos e seres profanos" (ELIADE in MORERA, 1983: 15). Entre o profano e o sagrado trava-se um embate que após a sua elaboração simbólica se pacifica.

Essa complementaridade também se encontra no uso dos objetos em cena e no trabalho do ator. A relação do sagrado e as coisas não vistas e sentidas figura-se como ponto de equilíbrio na relação das coisas do mundo, na vida. E quando se trata de teatrovida; o ator pode caminhar por esses trilhos ao iluminar-se de sacralidade, equilibrando a "balança da vida", tomando suas raízes primitivas de sacerdote, de ser que liga "o céu e a terra". O "sagrado" pode também ser entendido como cuidado e preparo com a vida, com vidas dentro de vidas, com uma multiplicidade de ligações que se estabelecem em várias camadas. O ator se faz destas potencialidades de corpos num só corpo, e vive em sua carne as vidas humanas e suas metamorfoses:

[...] o processo de autopenetração - de desnudamento espiritual - culmina em um ato excepcional, intensificado, no limite, solene, extático. O transe do ator que faz isso - na hipótese de

que tenha realizado plenamente sua tarefa - é um transe verdadeiro; um dar-se público, real, com todo o background da intimidade. E, portanto, torna-se o ato do cume psíquico. Já o próprio desvelar-se, privado das mordaças requeridas pela assim chamada boa educação age na imaginação como uma indelicadeza. E tem afinidade com o excesso ao qual é levado nos momentos culminantes. É como se o ator, abertamente, diante dos olhos do público, se desnudasse, vomitasse, se acasalasse, matasse, violentasse [...] (FLASZEN, 2007: 87)

A autorrevelação: o mergulhar em si, ir às profundezas e encontrar os sonhos e os pesadelos. O ator se "desfaz" em cena e é isso que, paradoxalmente, faz sua presença. Comunga a revelação de seu gesto interior, filtrado pela sacralização de seu gesto, pela depuração daquilo que será oferecido no momento da comunhão com o espectador. Para revelar, o ator necessita de tempo e de dedicação ao longo de níveis de aprendizados que se seguem ou se misturam. Saber separar essas etapas na busca da sacralização do gesto pode ser um caminho para um primeiro entendimento das afetividades e sentimentos impregnados em nossa memória corporal. Memória esta constituída de outras várias memórias, um encadeamento de histórias concretas e subjetivas, no qual nosso corpo carrega em cada canto da sua constituição.

No fluxo e no influxo do movimento é criada uma *transicionalidade* em forma de tempo, espaço e energia. Pegar o espaço, prender um sopro; dar um grito que não se ouve. Toda a parte orgânica do trabalho do ator, física e transcendente, é colocada a serviço da dramaturgia do movimento na criação de sentidos. Além da experiência por meios subjetivos, os gestos, as ações e os movimentos expressivos trazem uma cadeia de materiais dramáticos na edificação do texto corporal, juntamente com outros elementos da cena (objetos, cenários, músicas, figurinos etc.), que revelam a busca de outra dimensão compositiva do corpo do ator e do corpo da cena.

Referencial Bibliográfico

ANDRADE, Milton de. *Relatos de pesquisa*. "Ritos da metamorfose corporal: entre a dança, a dramaturgia do corpo e a psicofísica do ator."

• • • • •

⁷Texto do projeto de montagem do espetáculo *O Asno de Apuleio* (2008), opúsculo Andras Cia de Dança-teatro.

Florianópolis: Departamento de Artes Cênicas / Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), 2008. Inédito.

ANDRAS CIA DE DANÇA TEATRO. *Projeto de montagem do espetáculo O Asno de Apuleio*. Opúsculo, Florianópolis, 2008.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e Seu Duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1981.

ARTAUD, Antonin. *Eu, Antonin Artaud*. Lisboa: Hiena, 1988.

APULEIO, Lucio. *O Asno de Ouro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

ARAUJO, Carlos José Jr. *As idéias que dançam: o teatro de Artaud e a dança Butoh*. Fortaleza/São Paulo: Agulha - Revista de Cultura 18/19, 2001.

D'ORAZI, Maria. *Kazuo Ōno*. Palermo. IT: l'Epos, 2001.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GIL, José. *Movimento Total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

GROTOWSKI, Jerzy e FLASZEN Ludwik, *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 - 1969*. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera de Teatro, 2007.

GUINSBURG, J; TELES, Silvia Fernandes; MERCADO NETO, Antonio. *Antonin Artaud: Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MORERA, Rosibel Aguero. *La Proyección Escénica: Hierofania y Mana Del Arte Del Actor*. Heredia, C.R.: Editora da Universidade da Costa Rica, 1983.