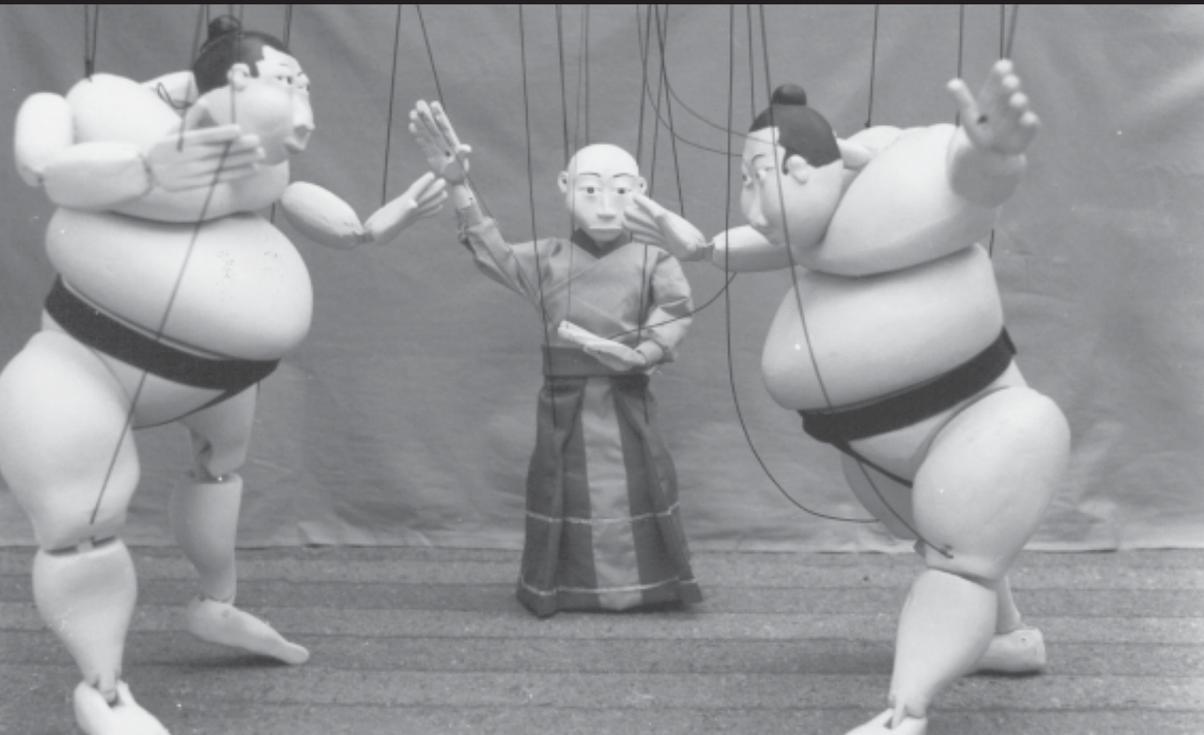




# Reflexões sobre o ator no teatro de imagens

**Teotônio Sobrinho**  
Universidade de São Paulo





**Página 80 superior: “Último Diahoje” da Cia. Traço de Florianópolis (SC)**

**Página 80 inferior: “Musicircus” espetáculo da Cia. Catin Nardi de Belo Horizonte (MG)**

**Página 81: “Último Diahoje” da Cia. Traço de Florianópolis (SC)**

Ana Maria Amaral, com suas cenas que fazem lembrar o surrealismo, abandonando a mimese e a representação naturalista, constrói um mundo cênico de evocações míticas e arquetípicas, com cenas alinhavadas com base em associações de imagens que parecem obedecer a uma progressão misteriosa. No caso, nem um pouco cartesiana, embora sustentem seus espetáculos em temas conceptuais mais ou menos aparentes; os quais parecem “flutuar” em cena, sem que se organizem numa clara estrutura do tipo causa/efeito.

É a própria Ana Maria Amaral quem, em seu livro “Teatro de Animação” (1997), revela que os espetáculos *A Coisa* e *Babel* tiveram pontos de partida opostos: o primeiro, resultado de uma pesquisa com objetos e luz, partiu da investigação das características materiais de objetos (sua condição de ser natural ou manufaturado, sua textura, cor, forma, articulações, tipos de movimentos possíveis, entre outros) e suas relações com variadas incidências de luz para chegar-se a um roteiro que expusesse um tema; o segundo foi gerado em caminho inverso, ou seja, de um tema (o tema bíblico da construção da torre de

Babel) chegou-se a uma formalização plástica do espetáculo como síntese imagética não naturalista do tema.<sup>32</sup>

O espetáculo *Dicotomias*, do qual participei das fases iniciais de criação, seguiu uma terceira via: havia inicialmente um tema bem mais amplo que o do espetáculo “Babel” (o jogo entre questões aparentemente opostas como o belo e o feio, o homem e a mulher, a infância e a velhice, o informe e a forma, a vítima e o algoz, etc.) e, ao mesmo tempo, uma pesquisa com objetos, materiais, máscaras e espaços cênicos diversificados dentro de um mesmo espetáculo.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> A *Coisa* apresentava objetos contracenando entre si, sendo que os atores manipuladores, vestidos de preto, camuflavam-se no espaço negro do palco. Os temas das cenas apareciam graças às próprias qualidades materiais dos objetos envolvidos. Era assim que, por exemplo, vários canudinhos de plástico amarrados como se fossem cerdas de uma escova movimentavam-se pela cena, parecendo um estranho animal de muitas patas; um enigmático objeto metálico, possuindo braços de fios elétricos pairava no ar, remetendo a um robô ou nave espacial; formas abstratas contracenavam e modificavam seu aspecto, graças a mudanças de luz. É interessante ressaltar que, em cena, os objetos perdiam seus significados originários para adquirirem outros sentidos. O espetáculo *Babel* foi realizado com pequenos bonecos antropomórficos articulados, cuja tarefa era a de construir uma torre com varetas. A cada tentativa de construção, a torre desmoronava ao subirem os bonecos nelas, até que uma enorme forma esférica é construída com as varetas.

<sup>33</sup> A versão final de *Dicotomias* apresenta como tema central o universo feminino problematizado, na medida em que o conjunto das cenas disposto no palco sugere, sinteticamente e de modo não naturalista, as contradições desse universo. A maioria das cenas, com forte apelo surreal, exibem, por exemplo, bustos femininos enquadrados por molduras; uma figura feminina sem rosto segurando nas mãos o rosto e um espelho, ao mesmo tempo em que a cabeça de uma velha, aos pés dessa figura, olha para uma pedra; uma criatura vestindo uma imensa túnica vermelha exhibe o interior de seu ventre, transformado em um mini-palco, onde um ser amorfo faz sutis evoluções, uma outra figura feminina movimenta lenta e continuamente a manopla de um moedor de tempero, enquanto uma outra mira-se num espelho que lhe fragmenta a imagem. *Dicotomias* é uma dança de opostos que se negam e se atraem simultaneamente. Paira uma misteriosa ordem em meio à fragmentação, sobreposição de imagens, graças às interações de imagens, sons, atores, objetos, bonecos, de modo que o espetáculo configura-se como uma organização instável e dramática.

Talvez seja até irrelevante dizer que, durante o processo, tanto a plástica quanto o tema que foram inicialmente pensados para o espetáculo foram modificados, graças aos experimentos que constituíram a criação, procedimento característico da encenadora. Assim, pode-se dizer que Dicotomias obedeceu a uma espécie de “processo-síntese” dos dois espetáculos anteriores, ao mesmo tempo que desfizeram as subordinações anteriores da forma ao tema e vice-versa.

Independentemente dos pontos de partida e das peculiaridades dos processos dos três espetáculos, caracteriza-os o fato de todos eles apresentarem cenas apenas levemente alinhavadas que remetem, por sugestão, mediante imagens não naturalistas, a questões míticas e arquetípicas. Estas questões, que nunca chegam a configurar um discurso logicamente articulado dos espetáculos, provocam muito mais sensações e idéias vagas no espectador do que entendimentos claros. Por mais que Ana Maria, ao longo dos processos de criação, construa roteiros cujas justificativas, explicações, seqüências e clarezas temáticas e filosóficas sejam-lhe claras, os espetáculos resultantes não provocam um entendimento dessa natureza no espectador. Este, tendo acesso apenas ao resultado cênico, presencia um jogo de imagens que compactam e sintetizam poeticamente as questões levantadas no processo, tendo delas somente sensações e idéias genéricas, porém intrigantes e contundentes.<sup>34</sup>

O fato é que a lógica usada por Ana Maria para formatar seus espetáculos é uma lógica arbitrária, desarticulada do resultado cênico, mais ou menos nos termos do que faz, por

---

<sup>34</sup> Ana Maria disse-me que o público saía satisfeito das sessões de *Babel*

exemplo, Bob Wilson, muito embora seu procedimento arbitrário de construção seja arquitetural, matemático, enquanto que o de Ana Maria é conceitual.<sup>35</sup> Em outras palavras, para construir seus espetáculos, ela parte de uma estrutura de idéias articuladas e expressas pelos objetos, materiais de cena, luz, etc., que funciona como motor de sua criação, mas que não é compartilhada pelos espectadores, plurificando, assim os sentidos dos espetáculos.

Outra característica recorrente é a ausência de narrativa, sendo as cenas seqüenciadas em obediência a essa lógica particular da encenadora; uma lógica associativa e vinculada às características dos materiais envolvidos na cena. Ao mesmo tempo em que há diretrizes conceptuais nos espetáculos, elas não são autônomas em relação à materialidade dos objetos, bonecos, espaços cênicos, entre outros. Por exemplo, um tema de uma cena pode ser alterado em função dos objetos que o devem representar, caso tais objetos, graças a sua constituição, revelem outro tema para Ana Maria; e por outro lado, determinados objetos ou materiais podem ser descartados do

---

<sup>35</sup> A estruturação dos espetáculos em Bob Wilson obedece a uma organização arquitetural. Assim, os eventos (movimentação dos atores, música, cenografia, textos, etc.) funcionam como elementos de composição arquitetônica. E cada um desses eventos é, internamente, decomposto em unidades mínimas que, por sua vez, são recombinações a partir de uma lógica arbitrária de composição. Para a construção das músicas originais dos espetáculos, por exemplo, é considerada uma quantidade pequena de sons que se organizam por adição, subtração e repetição. Assim, é também em relação aos movimentos das danças e aos gestos e deslocamentos do elenco, e em relação aos textos. Trata-se de uma estrutura organizacional criada arbitrariamente para sustentar as tarefas de palco. Os acontecimentos não têm importância enquanto enredo, mas como elementos do todo arquitetônico de que se investem os espetáculos. Seu teatro deixa de ser instrumento para transmitir conteúdos e passa a funcionar como evento, cujos sentidos possíveis só podem ser construídos *a posteriori*, na medida em que oferece ao espectador muito mais uma experiência sensorial, sem impor um sentido único aos eventos.

espetáculo, caso não sejam adequados ao tema em questão e nem tampouco revelem alguma alternativa temática.

Desse modo, Ana Maria estabelece em sua criação um constante diálogo com diversos materiais e objetos testados para as cenas. Em *Dicotomias*, esse procedimento foi determinante para a construção do espetáculo, mas com certeza verificou-se também em *A Coisa* e em *Babel*, mesmo que se tenha, nestes casos, deliberado partir de uma pesquisa de materiais e de um tema, respectivamente, pois no caso de Ana Maria Amaral, o ponto de partida não necessariamente determinaria todo o processo.<sup>36</sup>

Além do procedimento de não subordinar a encenação a um texto ou a um discurso logocêntrico, nos três espetáculos aqui exemplificados de Ana Maria Amaral, verifica-se uma estrutura baseada na simultaneidade de cenas, na ausência de narrativa, no uso da *collage*, do *leitmotiv*, da disjunção, entre outros, (procedimento típico do teatro de imagens), de modo que seus espetáculos (categorizados por ela própria como teatro visual de animação) pedem uma abordagem atoral diferenciada da abordagem típica do teatro convencional; ou seja, não convém ao seu teatro (e nem ao teatro de imagens em geral), por exemplo, motivar o elenco, forjando circunstâncias propostas, referencialidade mimética e estímulos psicológicos.

---

<sup>36</sup> Mesmo no processo de montagem do espetáculo *A Benfazeja*, do qual participei, e configurou-se como a adaptação de um conto de Guimarães Rosa, mesmo com a preocupação de dar conta de uma narrativa, Ana Maria submeteu o texto a um processo de diálogo com os materiais de cena (bonecos, máscaras, objetos), em que o texto era experimentado em função das cenas criadas, e as cenas criavam-se também em função do texto. O espetáculo foi apresentado no Teatro-Laboratório da ECA-USP, em 2001.

O teatro de imagens, ao qual se ligam os espetáculos de Ana Maria Amaral, marcado pelo não-uso da dramaturgia convencional, pelo uso de narrativas disjuntivas, pela sobreposição e simultaneidade de cenas, pela ambigüidade do espaço e do tempo, pela organização cênica através do *leitmotiv* e da espacialização do tempo e, principalmente, pelo enfoque na encenação, desconstrói sistemas clássicos de narrativa (construção aristotélica, uso de trama, dramaturgia, personagens, desenlace, causalidades).

Além do uso da *Collage*, o uso do *leitmotiv*, por exemplo, permite operar com redes, simultaneidades e operar abertura, plurificação e complexificação dos significados da partitura do espetáculo. Outro procedimento utilizado é o da organização pelo *environment*/espacialização; ou seja, a organização espacial das cenas substitui a organização tradicional do espetáculo (por narrativas temporais e causalidades), substituindo-se o tempo pelo espaço como dimensão encadeadora. Todos esses procedimentos levam o espetáculo a constituir-se como sistema complexo (Morin). Há partes que interagem entre si e com o “ambiente espetacular”, de modo que o todo é simultaneamente maior e menor que as partes, onde a desordem, a ordem e a organização atuam numa tensão dialógica. Tanto o recurso da *collage*, como o *environement* e o *leitmotiv*, dentre outros, vão possibilitar a estimulação do aparelho sensorio do espectador para outras leituras dos acontecimentos, provocando a ruptura da estrutura do discurso normativo verbal imposto ao discurso imagético. E, por outro lado, fazem com que o espetáculo seja absorvido como “acontecimento” em vez de representação de uma fábula. O discurso do espetáculo deixa de ser logocêntrico e

passa a ser o discurso da *mise en scène*, da teatralidade. E, a ruptura com esse logocentrismo mexe com os mecanismos de cognição do espectador afeitos ao normativismo dos esquemas verbais.<sup>37</sup>

No teatro de imagens, os materiais, objetos, atores, luz, sons e textos são tomados como componentes do todo espetacular, são arranjados (relações entre eles) e, esses arranjos, são ordenados no tempo. Dessa elaboração material é que depende a construção do espetáculo do ponto de vista da estruturação das cenas ou, se quisermos, da estruturação de fragmentos de eventos. Estes, sobrepostos, combinados, recombinaados e seqüenciados constituem o todo espetacular. Numa primeira olhada, o que vemos em relação ao ator é sua inserção nesse jogo cênico para cumprir determinadas tarefas

---

<sup>37</sup> Em seu livro *Matrizes da Linguagem e Pensamento*, Lúcia Santaella (2001), com base na Fenomenologia e na Teoria dos Signos de Peirce, expõe como matrizes da linguagem e do pensamento três matrizes: a sonora, a visual e a verbal. “O que define basicamente a natureza da linguagem verbal é o seu poder conceitual, a ponto de podermos afirmar que o verbal é o reino da abstração. Isso corresponde às características daquilo que Peirce definiu como signo simbólico, o universo da mediação e das leis. Quanto à linguagem visual, sua característica primordial está na insistência com que imagens singulares, aqui e agora, se apresentam à percepção. Ver é estar diante de algo, mesmo que esse algo seja uma imagem mental ou onírica, pois o que caracteriza a imagem é sua presença, tomando conta da nossa apreensão. Aliada ao seu caráter perceptivo, (...) a linguagem visual, quase sempre figurativa, tem uma vocação referencial, o que a categoriza como signo indicial (...) A linguagem sonora, por outro lado, tem um poder referencial fragilíssimo. O som não tem poder de representar o que está fora dele. (...) Essa falta de capacidade referencial do som é compensada por seu alto poder de sugestão, o que fundamentalmente o coloca no universo icônico, onde operam as mais puras associações por similaridade” (SANTAELLA. 2001, p.19).

Com base no estudo de Santaella, pode-se afirmar que o teatro de imagens opera com maior ênfase com os princípios lógicos das matrizes sonora e visual; e quando lida com o pensamento verbal, o faz procurando subverter seu caráter de convenção, habitualmente apegado à lógica da simplificação cartesiana.

de palco, como cruzar a cena conduzindo um objeto, oferecer sua silhueta para compor algum dos fragmentos de cena, fazer determinadas movimentações e gestos, muitas vezes extraídos do cotidiano, porém descontextualizados, muitas vezes gestos e movimentos pouco convencionais, etc.

Por outro lado, tomando-se o teatro de imagens como uma “modalidade” do teatro contemporâneo – ou pós-moderno, como preferem alguns, torna-se possível ver nele parentescos com a arte da performance que, tanto quanto o teatro de imagens, deve sua origem, ao menos em parte, às artes plásticas. Em *Performance como Linguagem*, Renato Cohen (1989) afirma que “poderíamos dizer, numa classificação topológica, que a performance se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade”.

E Jorge Glusber (1987), em *A Arte da Performance*, nos mostra como artistas plásticos, a partir da década de 50, começaram a abandonar os suportes tradicionais da pintura e escultura e passaram a utilizar outros espaços e procedimentos de criação. A *action painting*, por exemplo, desenvolvida por Jackson Pollock (1912-1956), é uma pintura performática, na qual o artista pinta na presença do público; a atitude de pintar é o tema da obra. Trata-se, por sua vez, de uma adaptação da técnica de *collage*, idealizada por Max Ernest, que transforma o ato de pintar em tema da obra e o artista em uma espécie de ator. Essa pesquisa de suportes e procedimentos novos vai, enfim, conduzindo os artistas plásticos a atitudes mais radicais, até chegarem ao *happening*, onde o teatro já é constituinte bastante evidente desse fazer artístico. E ainda por conta de desdobramentos, assevera-se a participação do corpo do

próprio artista como suporte de sua própria arte, culminando com a *body art*, onde o corpo do artista é o seu objeto artístico. E, ainda segundo Glusberg, paralelamente à expansão da *body art*, outros criadores desenvolviam trabalhos em que não apenas o corpo era utilizado como matéria prima da arte, mas também outros materiais eram utilizados como objetos vários e espaços construídos, de modo que se ressaltava o aspecto espetacular do evento: tratava-se da *performance*.

Em relação à origem da performance nas artes plásticas, é interessante ressaltar que os artistas plásticos, ao realizarem suas experiências com novos materiais e suportes, buscavam uma espécie de “diálogo” com os materiais. Por exemplo, na *action painting* (pintura instantânea), de Jackson Pollock, o artista estendia uma imensa lona no chão e, na presença do público começava a pintar. Dizia que nem se dava conta do que fazia, que a pintura tinha vida própria. Tudo indica que ele se colocava como um parceiro dos materiais, como um participante para que a obra se fizesse. Esse “diálogo” com os materiais não é, entretanto, característica exclusiva dos artistas da *action painting*. Sabemos que muitos artistas plásticos trabalham buscando esse tipo de relação com os materiais. O que queremos ressaltar desse procedimento é que ele coincide com a postura de performers quando estão em situação cênica. Ou seja, o que fazem não está sob o controle total do racional. Eles realizam suas “tarefas de palco” em um estado alterado de consciência, relacionam-se com os outros *performers*, com os componentes de cena (espaço, objetos, cenário) com a consciência esgarçada. Acreditamos que se instaurando o “estado alterado de consciência”, tanto o artista pode passar a “dialogar” com os materiais com os quais construirá sua pintura, escultura, instalação, como poderá “dialogar” com o seu próprio corpo.

No caso da *body art*, o artista enfoca o seu corpo, e na *performance*, não apenas o corpo, mas também os demais materiais da cena. Nesse estado alterado de consciência, o artista (independente de ser artista plástico ou performer de *body art* ou de *performance*) passa a relacionar-se com os materiais que envolvem a sua arte como se fossem “imagens mentais”, já que o estado alterado de consciência provoca no artista um grau de confusão entre o que é externo a ele e sua realidade mental.<sup>38</sup>

Esse fenômeno pode ser observado também no ator do teatro de imagens. Ele funde todos os materiais de cena, luzes, espaço cênico que com ele dividem a concretude da cena – que à sua consciência chega via relação sensorial – com suas imagens mentais, em parte provocadas pela própria concretude da cena, instaurando-se o que chamamos de “espaço mental”, onde transitam indiferenciada e livremente “imagens mentais” e objetos concretos da cena. E assim, inserido materialmente no universo espetacular, o ator interfere nele “como se” esse universo fosse seu universo mental, participando do espetáculo como um “imaginador” que materializa sua imaginação. Ele é o poeta que poetiza os objetos, e ao mesmo tempo também é objeto poetizado – já que está inserido no contexto do espetáculo – oferecendo-os e oferecendo-se ao espectador para que este possa ser um “poetizador” (Bachelard).

Ora, segundo Patrice Pavis (1996), no teatro contemporâneo o corpo do ator “falaria” numa linguagem pré-lógica e haveria uma comunicação direta do corpo do ator para o

---

<sup>38</sup> Naturalmente esse fenômeno não se dá em um grau muito elevado, pois o artista, por mais que esteja mergulhado nesse estado, mantém algum controle racional sobre o que faz. Do contrário não materializaria sua criação.

corpo do espectador. Essa comunicação direta faria com que o espectador vivenciasse corporalmente a experiência corporal do ator. O espectador reviveria de algum modo a experiência cênica do ator, compartilharia em seu espírito e em seu corpo essa experiência do ator. O espectador modelaria seu esquema corporal sobre o esquema corporal do ator, de modo que o ator funcionaria como uma espécie de “duplo” do espectador, como uma imagem. Nesses termos, talvez pudéssemos dizer então que no teatro de imagens o ator funcione como uma espécie de “substituto” do espectador no espaço espetacular, como aquele que, de algum modo, está no lugar do espectador, como num sonho para o indivíduo que sonha. Naturalmente, essa função de substituição pode ocorrer em qualquer modalidade teatral, mas acreditamos que no teatro de imagens ela ocorra em maior grau e de um modo especial, graças ao fato de que nessa modalidade teatral o ator não é o suporte privilegiado do espetáculo e principalmente não “representa” e nem “apresenta” algo ao espectador, mas vivencia experiências sensoriais e mentais fundidas.

Por outro lado, o teatro de imagens tende a “apagar” o referencial de seus signos. É um teatro constituído por signos que estão longe de “representar” genuinamente seus referentes. Assim, o apagamento da referencialidade faz com que as relações do ator com os demais componentes de cena não representem nada *a priori*. Suas relações ocorrem no nível da percepção e da imaginação associativa poética.

Enquanto isso, no teatro de tradição textocêntrica há um forte nível de representação na função do ator, já que ele tem de “estar no lugar” de uma personagem.

Mas, há também uma prática contemporânea de teatro em que o ator é o eixo por meio do qual gira o espetáculo e

seu suporte privilegiado. Trata-se de uma modalidade que alguns artistas e pesquisadores chamam de teatro do ator-compositor, onde o ator não tem de estar no lugar de uma personagem. Ferracini (2001), citando Burnier<sup>39</sup>, afirma que o ator-compositor não “representa”, ele “apresenta”, ou “reapresenta” algo que compôs. Já Patrícia Leonardelli (2001) e Matteo Bonfitto (2001) associam o conceito de representação à interpretação, significando basicamente a mesma coisa: o ator que empresta seu corpo e voz a uma personagem previamente determinada, normalmente por um texto dramático. Enquanto isso, o ator-compositor, muito mais próximo do conceito de performer, construiria sua arte em seu próprio aparelho psicofísico, sem referência a nenhuma personagem.

Para isso, é necessário um treinamento psicofísico intenso e continuado a fim de que o ator vá construindo um conjunto de ações físicas que poderão ser utilizadas em um espetáculo. Essas ações físicas têm uma base psíquica e, portanto, não são meros gestos e movimentos. São chamadas de matrizes, porque, uma vez levantadas por meio de exercícios de treinamento, são armazenadas na memória psicofísica do ator, e depois essas matrizes podem ser acessadas e organizadas pelo ator para construir partituras de espetáculos teatrais.<sup>40</sup> Nessa modalidade teatral – do ator-compositor – é o ator o centro do espetáculo, não só porque o signo teatral tende a concentrar-se nele, mas também porque o ator tende a ser o “autor” da obra teatral. Nessa linha de entendimento, Eugênio Barba (1994) afirma que o ator *é* o teatro. Seguindo essa

---

<sup>39</sup> Luís Otávio Burnier, fundador do Lume, núcleo de pesquisa teatral de Campinas.

<sup>40</sup> O Lume segue essa linha de trabalho; também, *Odin Teatret*, de Eugênio Barba segue esse procedimento

orientação, Ferracini (1994) afirma que o ator “é o artista primeiro e único” (P.39). E Grotowski, a quem essa modalidade liga-se historicamente, propõe e experimenta um teatro construído essencialmente com base em um rigoroso treinamento atoral. São propostas que parecem ter ao menos uma de suas raízes no “método das ações físicas” de Stanislavski, como bem demonstra Matteo Bonfitto (2001) em *O ator-compositor. As ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba*.

Diferente do teatro textocêntrico e do teatro do ator-compositor, o teatro de imagens centra-se na cena como um todo, de modo que seus componentes (luz, objetos, sons, atores) são submetidos a um arranjo (interações) e há uma ordenação dessas interações no tempo. Esses componentes, por sua vez, são seres inanimados e seres animados (atores). Entre espectador e ator ocorre então a “identificação” de que fala Pavis. Naturalmente essa identificação mais dificilmente acontece entre o espectador e um ser inanimado como uma cadeira ou um objeto qualquer.<sup>41</sup> Assim, o ator pode funcionar como uma espécie de referência do animado em meio ao inanimado no devaneio do espectador, na poetização operada no espaço mental do espectador. Assim, o ator funciona como um componente do todo espetacular, não é mero ilustrador de um texto teatral, tendo de atualizar (representar) uma personagem previamente determinada por uma dramaturgia,

---

<sup>41</sup> A menos que, por conta das interações entre os componentes, por conta do arranjo e da ordenação do espetáculo, o objeto em questão se forçasse sobre a percepção do espectador com essa orientação. É o que parece acontecer em alguns espetáculos de imagens de animação, onde objetos parecem possuir determinadas qualidades essenciais humanas, às vezes inomináveis. Quando se trata de manequins, essa identificação, ou melhor, associação de qualidades por semelhança parece ser facilitada.

como ocorre no teatro de tradição textocêntrica; e também não é ele próprio o espetáculo por excelência, como ocorre no teatro do ator-compositor, que apresenta, ou re-apresenta o que construiu previamente.

Uma diferença capital, portanto, entre a função do ator no teatro de imagens e a do ator-compositor é a de que no teatro de imagens o ator deve funcionar analogamente como funciona o performer da performance: há outros componentes constituindo o todo espetacular no mesmo nível de importância com os quais ele interage; e o ator-compositor parece funcionar analogamente como o *performer* da *body art*: o signo se configura essencialmente no ator. Desse modo, o ator do teatro de imagens estaria mais integrado (ou diluído) no todo do espetáculo do que o chamado ator-compositor.

A proposta de treinamento do ator-compositor, conduzindo a um espetáculo essencialmente centrado no ator, poderia parecer afastar-se dos propósitos do teatro de imagens, que tende a considerar o ator apenas mais um componente do espetáculo que interage com os outros componentes. Entretanto, enxergamos um ponto em comum entre as duas modalidades: tanto em uma como em outra, o ator não deve representar uma personagem previamente determinada. Podemos afirmar, então, que igualmente nessas duas modalidades ocorre uma tendência a apagar, ou ao menos esfumçar, o referente do signo teatral, no que diz respeito à presença e à ação do ator em cena.<sup>42</sup> Essa coincidência nos chama a atenção sobre o processo de treinamento do ator-

---

<sup>42</sup> Ferracini (2001) nos informa que no processo de construção dos espetáculos do Lume, o texto teatral dramaturgicamente é sobreposto à partitura do ator *depois* dela pronta. Mas, um espetáculo nessa modalidade teatral não precisaria necessariamente nem ao menos ter um texto.

compositor, base de formulação de seus espetáculos. Acreditamos que em alguma medida exercícios e princípios que envolvam determinados exercícios do ator-compositor possam interessar a uma preparação de ator do teatro de imagens. São exercícios referentes ao trabalho da “pré-expressividade” do ator, praticados pelos atores do *Odin Teatret* de Eugênio Barba e do *Núcleo Lume*, de Campinas.<sup>43</sup>

Segundo Barba (1994), há um componente pré-expressivo do ator logicamente anterior à produção da mensagem cênica. Essa pré-expressão refere-se a um estado mental e corporal “extracotidiano”. Por sua vez, o princípio do corpo “extracotidiano” baseia-se na alteração postural em relação ao corpo cotidiano. Mediante exercícios, é possível fazer com que o corpo fracture a lógica do corpo cotidiano, baseado no uso do mínimo de energia para realizar as ações e na tendência ao equilíbrio estável. Desses exercícios, consideremos especialmente aqueles relativos ao “treinamento energético”, que ajudam o ator a atingir o estado psicofísico “extracotidiano”. São exercícios que provocam um estado de consciência esgarçada no ator. Só na aparência é que esses exercícios são exclusivamente físicos. Baseados na exaustão física, na verdade são psicofísicos. Por meio de ações e movimentações repetidas à exaustão, promove-se a desestruturação do corpo cotidiano, interferindo-se no equilíbrio homeostático,<sup>44</sup> e o corpo exausto envia estímulos ao cérebro, que produz imagens e as re-envia ao corpo em forma de sensações. O treinamento energético faz com que esse jogo de ir e vir “informações” entre corpo e cérebro

---

<sup>43</sup> Conforme Barba (1994), Ferracini (2001), Leonardelli (2001) e Bonfitto (2001).

<sup>44</sup> Na situação cotidiana, o organismo procura gastar um mínimo de energia para realizar um máximo de eficiência gestual.

acelere e se prolongue, quebrando-se a lógica cotidiana da relação corpo/cérebro (Leonardelli. 2001 pp.179-185), o que deve desorganizar a dinâmica psicofísica cotidiana. São exercícios que podem auxiliar o ator do teatro de imagens a lidar em estado alterado de consciência com seu “espaço mental” fundido à concretude da cena.

Além dos “energéticos”, mas ainda dentro do trabalho da “pré-expressividade”, há exercícios praticados pelo Lume, descritos por Ferracini (2001), que também podem funcionar na preparação de ator do teatro de imagens, como, por exemplo, o que ele chama de “saltos e paradas”: “Nesse trabalho, buscam-se formas livres e diferenciadas de saltos, desde que sejam grandes e ampliados, proporcionando uma dilatação da percepção do espaço” (p.155).

Esse tipo de exercício abre uma espécie de “fissura” na camada mais superficial da consciência do ator, ou seja, a camada relativa ao pensamento racional, de modo a facilitar a concentração do ator no seu “campo mental”, importante ao ator do teatro de imagens. Portanto, os exercícios do treinamento energético, bem como outros possíveis exercícios que esgarcem a consciência do ator são viáveis para dar conta de uma primeira necessidade do trabalho do ator no teatro de imagens: prepará-lo para as interações sensoriais com os componentes do espetáculo.

Uma vez que a consciência do ator do teatro de imagens esteja esgarçada por meio de exercícios, pode-se iniciar uma segunda etapa da preparação: a relação sensorial com objetos. Naturalmente, por “objeto” entendemos tudo o que possa funcionar como objeto da percepção do ator, ou seja, adereços, figurinos, outros atores, sons, e outros; qualquer coisa que

possamos pôr diante do ator para forçar-se sobre sua percepção. Enquanto a etapa anterior foca o ator “em si mesmo”, considerada etapa “relacional”, em que o foco se encontra na “qualidade” dos objetos.

Ainda citando Ferracini (2001), os atores do Núcleo Lume praticam um tipo de exercício especialmente interessante ao que estamos propondo que seja a “etapa relacional” da preparação do ator no teatro de imagens. Trata-se da relação dos atores com objetos, em que o ator deve “deixar-se conduzir” por um objeto qualquer. Neste caso, o conceito de “objeto” é o conceito corriqueiro: um pano, um bastão, um guarda-chuva, etc. Esse exercício coincide com o exercício proposto por Ana Maria Amaral para o treinamento do ator-manipulador: exercício de exploração do objeto, em que o ator deve “dialogar” com o objeto, no sentido de transformar-se numa espécie de centro de energia para o objeto, operando-se uma espécie de “simbiose” entre os dois.

Entretanto, há um segundo momento do exercício feito no Lume desnecessário aos propósitos do teatro de imagens. O ator trabalha sem o objeto, mas agindo como se o objeto ainda estivesse sendo manipulado. E, na seqüência, o ator trabalha com um segundo objeto, mas dessa vez pode “dialogar” com ele, mantendo as ações físicas que descobriu manipulando o objeto anterior. Essa segunda fase diz respeito à necessidade dos atores do Lume de levantar e fixar ações psicofísicas (“matrizes”) para o “repertório” do ator: “Depois, essas matrizes devem ser codificadas, omitindo-se os objetos e fazendo como se eles ali estivessem, e posteriormente trabalhadas na variação de sua fisicidade, escondendo-as, diminuindo-as, segmentando-as” (Ferracini. 200 p.200). Naturalmente, esse procedimento diz respeito ao fato de que

o ator-compositor deve construir o signo teatral prioritariamente em si próprio. Assim, os objetos são úteis para que o ator possa fazer um levantamento de “matrizes”.<sup>45</sup>

No caso do teatro de imagens, a relação sensorial do ator com os objetos deve acontecer não só na preparação como durante a encenação, já que nessa modalidade teatral as interações entre as unidades constituintes da cena são um princípio de organização desse teatro. Assim, nos exercícios com objetos, estes não são dispensados em algum momento. Além disso, o conceito de objeto deve ser aprofundado, significando qualquer coisa que se queira oferecer à percepção do ator.

Em *O Ator e Seus Duplos*, Ana Maria Amaral descreve uma série de exercícios relativos à percepção não racional do ator em relação a si próprio, ao espaço, aos outros atores, a objetos, que podem ser aplicados numa preparação do ator para o teatro de imagens em geral. Por exemplo, o exercício em que o ator deve concentrar-se nos movimentos involuntários e ritmos do próprio corpo, na relação desse “corpo involuntário” com o espaço; o exercício do “gato”, em que o ator deve deitar-se, como um gato que dorme, relaxado, e de repente, por conta de algum estímulo, deve concentrar-se física e psiquicamente apenas no estímulo. Quanto a exercícios com foco no “diálogo” entre ator-manipulador e objeto, podemos citar o exercício de descobrir funções para um objeto qualquer; o jogo do embrulho, em que o ator deve embrulhar um objeto, como se fosse um presente e, diante da platéia, deve

---

<sup>45</sup> Na proposta do ator-compositor, as “matrizes” possuem um aspecto físico e um aspecto psíquico. Quando são “memorizadas” pelo aparelho psicofísico, devem manter as suas duas “faces”. E, quando o ator for lançar-mão delas para compor uma partitura, conforme compreendemos, as duas “faces” devem ser recuperadas.

desembrulhá-lo lentamente para apresentá-lo; ou fazer pequenas cenas a partir da observação das qualidades de um objeto encontrado.

Um terceiro nível de trabalho de preparação do ator para o teatro de imagens deve envolver a expressão (exteriorização) das interações do ator com os objetos. Mas, lembrando que se o ator estiver em “estado de devaneio”, ou seja, se estiver ocorrendo nele – em algum grau – a impressão de fusão entre o que está fora dele e sua interioridade, essa expressão pode ser expandida até mesmo para fora do seu próprio corpo, embora isso não signifique passividade corporal. É o que acontece com o ator-manipulador no teatro de animação.

De todo modo, é preciso ressaltar que esse terceiro nível da preparação não pode levar o ator a centralizar a construção do signo teatral. Nesse sentido, buscar não fixar “matrizes”, como no treinamento do ator-compositor, é importante para não se estabelecer um foco exagerado no ator, no sentido de que ele seja o suporte privilegiado do signo e o eixo do espetáculo. Importante, também, é manter o ator com o foco voltado para o aspecto relacional com o objeto, porém uma relação de um ator que está em estado de consciência esgarçada.

Uma preparação específica do ator no teatro de imagens faz-se necessária, na medida em que se trata de um ser animado que deverá funcionar como um componente da cena, assim como o são as luzes, cenário e objetos. Entretanto, tanto quanto o encenador não pode ignorar as qualidades intrínsecas dos materiais de cena para construírem-se os arranjos e as relações entre os componentes, não se pode também desconsiderar as condições psicofísicas do ator, componente animado participante do todo espetacular. Ao escolher usar em cena um objeto de metal ou de palha, ou de papel, o

encenador considera suas qualidades peculiares, ao trabalhar com ator não pode negligenciar que se trata de um componente ultra-específico: suas qualidades vão além de sua pura materialidade. E, essa condição específica do ator tem de ser levada em conta quando se quer poetizá-lo em cena; ou seja, a poetização do ator deve ocorrer no nível psicofísico e não apenas no físico. O diretor pode explorar apenas o aspecto físico do ator, mas isso não quer dizer que o ator seja apenas isso e, sim, que o diretor está minimizando o potencial de um dos componentes do espetáculo.

Os espetáculos de Ana Maria Amaral, guardando-se suas especificidades, alinham-se ao que podemos chamar de *teatro de imagens*, cujo exemplo vivo de grande expressão é Bob Wilson e, inclusive, Leszek Madzik e outros. Teatro esse que remonta a Gordon Craig e a Tadeuz Kantor, e tem nas imagens o suporte por excelência da cena. Numa outra vertente, que remonta ao Stanislavski e Meyerhold, passando por Grotowski e chegando ao Eugênio Barba (para ficarmos apenas em alguns exemplos bem marcantes), está o teatro cujo suporte por excelência da cena é o ator. Nesta vertente, como não poderia deixar de ser, há toda uma tradição de treinamento e preparação do ator.

No teatro de imagens, ainda, não houve um debruçar-se aprofundado na questão do ator. O que sabemos é que, muitas vezes, os diretores do teatro de imagens preferem trabalhar com não-atores, justificando a inconveniência do ator, que tende a construir o espetáculo em si próprio. Por outro lado, muitos atores vêm o teatro de imagens com preconceito, considerando-o inapropriado à arte do ator. Na contramão dessa tendência, Ana Maria Amaral prefere contar com um elenco de atores e enfrentar na prática a questão. O seu esforço

em relação ao elenco é no sentido de fazer os atores “entrarem na matéria”, ou, dito de outro modo, que eles sejam o elemento motriz de vida do inanimado e que sejam o veículo de comunicação desse inanimado vivificado com o espectador.

Lembro-me de um recente debate com Joan Baixas, no SESC-Pompéia, por ocasião do Festival Internacional de Teatro de Animação, em 2002, no qual questionou se haveria mesmo grande diferença entre manipulação e interpretação. Será que um ator, representando um enamorado desiludido, ao tirar o lenço do bolso e levá-lo aos olhos para enxugar as lágrimas, não estaria, nesse momento, “manipulando” o lenço? Se ele valorizasse seu “diálogo” gestual com o lenço, não enriqueceria a cena? Ana Maria Amaral propõe que exercícios de treinamento para o ator-manipulador só poderiam fazer bem ao ator. Mas, vou mais longe: proponho que não só as técnicas de manipulação sejam utilizadas no treinamento do ator, mas que seja vivenciado pelo ator o princípio fundamental do teatro de animação: o diálogo da matéria com a matéria. No caso do ator, sugere-se que ele dialogue sensorialmente com os objetos, com o cenário, com os figurinos, com os sons, etc. E, convém lembrar que Meyerhold e, principalmente, Antonin Artaud diziam que teatro se faz na concretude do espaço cênico. Assim, o ator precisa integrar-se nesse espaço com seu corpo, sua voz, sua concretude, dialogando via sensorialidade com esses seus parceiros de cena, já que ele – o ator – é um componente de cena de qualidades psicofísicas.

O teatro de imagens não se constrói apenas na unidade psicofísica do ator. Neste teatro, o ator é apenas mais um dos suportes, e como tal, tem uma nobre missão: a de oficiante. É ele o veículo intermediário, o *médium* entre o universo das imagens e o espectador. Seu corpo, vibrando respostas sensoriais

e energéticas, por conta de suas relações com o mundo cênico imagético, comunica-se com o corpo do espectador, fazendo-se de portal à experiência sensorial da platéia. Para isso, é preciso que ele, o ator, retire-se da condição de suporte privilegiado do espetáculo.

Tanto os exercícios de treinamento para o ator-manipulador propostos por Ana Maria Amaral em seus escritos, em suas aulas, em seus workshops oferecem um caminho para a preparação do ator para o teatro de imagens, quanto há na vertente do ator, como suporte privilegiado da cena, determinados exercícios pertinentes ao teatro de imagens. Entretanto, tais exercícios precisam ser reorientados no sentido de que conduzam o ator para a relação com os objetos, o espaço, o cenário, e outros, não como artifício para construir a expressividade do espetáculo no próprio ator, mas para valorizar o espetáculo como um todo, no sentido de que afirmei acima: fazer do ator um oficiante, um portal de acesso do espectador ao mundo mágico das imagens.<sup>46</sup>

## Referências

- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas: Máscaras, Bonecos, Objetos*. São Paulo: Edusp, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Teatro de Animação: Da Teoria à Prática*. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1997.

---

<sup>46</sup> Para o presente texto, considerei três espetáculos de Ana Maria Amaral: *A Coisa – Vibrações – Luz do Objeto-Imagem* (Teatro Crownw Plaza, 1989), *Babel – Formas e Transformações* (Centro Cultural São Paulo, 1992) e, principalmente, *Dicotomias* (Centro Cultural São Paulo, 2003); considerei também minha experiência com ela em workshops e montagens.

- \_\_\_\_\_. Autor envolve e transforma no silêncio: Espetáculos de Leszek Madzik causam impacto por criar atmosfera emocional marcante. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12/novembro/1999.
- \_\_\_\_\_. *O Ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos*. São Paulo: Senac/EDUSP, 2002.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- \_\_\_\_\_. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BARBA, Eugenio. *A canoa de papel*. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BONFITTO JR., Matteo. *O ator-compositor. As ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba*. Dissertação de mestrado, Escola de Comunicações e Artes, USP, 2001.
- CHAVES, Yeda Carvalho. *A biomecânica como princípio constitutivo da arte do ator*. Dissertação de mestrado, Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes, USP, 2001.
- COELHO NETTO, J. Teixeira. *Uma outra cena*. São Paulo: Polis, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Moderno pós-moderno*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Unicamp, 2001
- GALIZIA, Luiz Roberto. *Processos criativos de robert wilson*. São Paulo: Perspectiva, 1986
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- GROTOWSKI, Gerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- LEONARDELLI, Patrícia. *Treinamento físico: diretrizes disciplinares para a autonomia criativa do ator*. Dissertação de mestrado, Escola de Comunicações e Artes, USP, 2001.

- MEYERHOLD, Vsévolod Emilievitch. *Teoria Teatral*. Tradutor: Augustín Barreno e Milavia. Madrid: Fundamentos, 1971.
- \_\_\_\_\_. *El actor sobre la escena: diccionario de practica teatral*. México: Gaceta, 1986.
- MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Ciência com consciência*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- PAVIS, Patrice. *L'analyse des spectacles*. Paris: Nathan, 1996.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Escritos coligidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- ROUBINE, Jean-Jaques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- \_\_\_\_\_. *A assinatura das coisas: Peirce e a literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- \_\_\_\_\_. *A percepção: uma teoria semiótica*. São Paulo: Experimento, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Estética, de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 1994.
- \_\_\_\_\_. *A Teoria Geral dos Signos: Semiose e Autogeração*. São Paulo: Ática, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 2001.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção da Personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- \_\_\_\_\_. *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- \_\_\_\_\_. *A Criação de um Papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.