

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA**

**Maria Vitória Laurindo Siviero**

**Os Discursos do Corpo**

**São Paulo  
2022**

**MARIA VITÓRIA LAURINDO SIVIERO**

## **Os Discursos do Corpo**

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia,  
Letras e Ciências Humanas da Universidade de  
São Paulo para a obtenção do título de Doutor  
em Semiótica e Linguística Geral

Área de concentração: Linguística, Letras e  
Artes

Orientador: Prof. Dr. Antonio Vicente Seraphim  
Pietroforte

**São Paulo  
2022**

**Resumo:** o presente trabalho tem por objetivo realizar uma investigação semiótica das diversas manifestações do corpo em cena, com o objetivo de delimitar as bases de sua descrição enquanto linguagem produtora de discursos. Foi escolhida a semiótica de linha francesa, mais precisamente dentro dos conceitos encaminhados por Ferdinand de Saussure, Algirdas Greimas e Jean-Marie Floch, como metodologia base para desenvolvimento das reflexões, o que possibilitou a identificação de quatro regimes discursivos distintos (a saber, o referencial, o mítico, o oblíquo e o substancial) definidos de maneira relacional e interdependente em cada seção do trabalho a partir da ferramenta do quadrado semiótico. Uma vez que esta pesquisa busca compreender o fenômeno do corpo humano como produtor de discursos, não se optou por restringir o escopo dos objetos estudados aos do teatro ou do cinema especificamente, mas expandir o horizonte de análise para outras artes e sistemas de enunciação que o empregam em maior ou menor grau, tal como a fotografia, a publicidade, a moda e o videogame. Subsidiariamente, este trabalho também procura contribuir com a didática das artes do corpo ao propor-se como introdução aos seus variados discursos, demanda que se faz necessária dado o caráter fusional e híbrido da pós-modernidade, em que sistemas culturais diversos coparticipam na enunciação de forma equânime.

**Palavras-chave:** semiótica; artes do corpo; ciências do discurso; atuação; performance

**Abstract:** the present work aims to carry out a semiotic investigation of the different manifestations of the body on stage, with the objective of delimiting the bases of its description as a language that produces discourses. French semiotics was chosen, more precisely within the concepts forwarded by Ferdinand de Saussure, Algirdas Greimas and Jean-Marie Floch, as the base methodology for the development of reflections, which made it possible to identify four distinct discursive regimes (namely, the referential, the mythical, the oblique and the substantial) defined in a relational and interdependent way in each section of the work based on the semiotic square tool. Since this research seeks to understand the phenomenon of the human body as a producer of discourses, it was not chosen to restrict the scope of the objects studied to those of theater or cinema specifically, but to expand the horizon of analysis to other arts and systems of enunciation that employ it to a greater or lesser extent, such as photography, advertising, fashion and video games. Subsidiarily, this work also seeks to contribute to the didactics of the arts of the body by proposing itself as an introduction to its various discourses, a demand that is necessary given the fusional and hybrid character of postmodernity, in which different cultural systems co-participate in the enunciation in an equitable way.

**Keywords:** semiotics; body arts; discourse sciences; acting; performance



## Sumário

<b>1. Introdução.....</b>	<b>6</b>
1.1. O corpo como linguagem.....	6
1.2. As múltiplas linguagens do corpo.....	11
1.3. Análise do corpo em cena.....	25
1.4. A cena como texto sincrético.....	56
1.5. As semioses do corpo em cena.....	59
1.6. Regimes semióticos da manifestação do corpo em cena.....	113
<b>2. O corpo no regime mítico.....</b>	<b>118</b>
2.1. A contextualização histórica dos regimes míticos de corporalidade.....	118
2.2. A Ópera de Pequim.....	133
2.3. Análise de <i>Yandang Shan</i> .....	145
<b>3. O corpo nos regimes substancial e oblíquo.....</b>	<b>163</b>
3.1. O teatro épico de Brecht.....	163
3.2. Das influências de Artaud à Pós-Modernidade.....	192
<b>4. Conclusão.....</b>	<b>253</b>
<b>5. Referências bibliográficas.....</b>	<b>255</b>

## 1. Introdução

### 1.1. O corpo como linguagem

A linguística procura compreender estruturas da linguagem em cada um de seus aspectos. Ao analisar os desdobramentos da comunicação humana encontramos o papel do corpo e sua capacidade de gerar significado. Isto porque a comunicação, na verdade, abrange as nuances da voz, expressões faciais, incluindo os movimentos dos olhos, gestos e posturas, além da proximidade entre locutor e o interlocutor.

A humanidade sempre se comunicou por meio de grunhidos, gestos, posturas e expressões faciais e a linguagem do corpo é significativa tanto na comunicação quotidiana quanto na performatividade artística, ritualística, etc.. Da comunicação mais íntima e cotidiana entre um indivíduo e outro ao corpo artifice em cena dramática, há sinais não verbais como nuances da voz, posturas, deslocamentos, expressões ou gestos que podem substituir, enfatizar, ironizar ou realçar o significado da mensagem verbal. Aquilo que não é dito, é codificado nos sinais do corpo que podem complementar ou contradizer o discurso verbal, tanto quanto torná-lo desnecessário.

Até o momento, a capacidade de transferir conceitos e ideias por meio de ferramentas e materiais foi encontrada somente na espécie humana. O humano nasce apto a assimilar códigos que já ressoavam à sua volta há muito tempo e, uma vez que é capaz de manipulá-los, passa a se comunicar com os demais indivíduos, transmitindo de um ao outro as regras segundo as quais a comunicação funciona. É assim que a linguagem se torna, conforme reflete Hjelmslev (cf. 2003), a marca da identidade do indivíduo e da comunidade, ao mesmo tempo em que modela cada cultura em seu âmbito.

Da mesma maneira que se aprende a língua falada, o corpo também aprende sua própria linguagem. O corpo aprende em sociedade uma maneira de falar, sentar, caminhar, dormir, “parecer”, etc. O corpo é capaz de selecionar aquilo que deixa ver de si e/ou escolhe aspectos que enfatiza, ironiza ou transforma discursivamente. Um mesmo corpo pode aprender códigos de sociedades e grupos diferentes e se comunicar por meio de redes diversas, ou se expressar de modos muito diversos em diferentes contextos.

As representações artísticas do corpo se valem da propriedade significativa, modulando tais códigos. Representações dramáticas, esculturas, retratos, ou mesmo textos literários (por meio de descrições) nos apresentam corpos e seus movimentos, traços físicos, roupas, gestos, posturas e expressões, que compõem a narrativa deste corpo.

Somos capazes de ler essas narrativas pela mesma razão que compreendemos a língua falada: porque se trata de uma rede de signos à qual fomos expostos previamente. Somos capazes de identificar, por exemplo, humor, ofício e grupo social, porque, assim como a língua, o fazemos por meio de signos que validam-se uns em relação aos outros. Uma vez que lemos e produzimos estas informações cotidianamente somos capazes de compreendê-las e reproduzi-las em automático.

Para muito além da linguagem verbal, qualquer sinal emitido pelo corpo é passível de análise e leitura, podendo interferir na fala, reafirmá-la, contradizê-la ou até torná-la desnecessária. A linguagem corporal, portanto, pode ser considerada uma narrativa própria passível de leitura a partir da observação de seus traços característicos e seu modo de proceder, em relação a um contexto mais amplo.

As produções contemporâneas de televisão e cinema, acostumaram a apreciação do público à famigerada atuação naturalista. Sabe-se, porém, que este corpo de representação “natural” ou “orgânica” em cena é uma inovação recente preconizada especialmente no início do século XX por pesquisadores como Constantin Stanislavski, que buscaram um sistema de prescrições para atingir tal qualidade naturalista na linguagem corporal.

Para além destas performances, porém, há um imenso repertório mundial das formas mais variadas por meio das quais, o corpo se comunica em cena: desde os mais antigos registros pré-históricos de rituais mágicos, em que se pode ver o corpo de xamãs em performance, aos sistemas de atuação experimentalistas surgidos no século XX, como também da ópera e do teatro farsesco, da recitação poética, da narração de histórias, etc., e passando ainda pelas diferentes ramificações no território da dança. O corpo compõe significado por meio de uma série de artifícios desenvolvidos explorando sua qualidade biomecânica.

Na virada do século XIX para o século, XX, a abertura cultural do ocidente para o oriente trazia uma nova perspectiva sobre a linguagem do corpo, apontando que não existe um texto real, mas textos plurais segundo contextos culturais diversos. As vanguardas

artísticas do começo do século XX apontaram a artificialidade da linguagem realista observando que mesmo a linguagem dita “realidade” se trata de construção cultural tão artificial quanto aquela dita ficção, uma vez que ambas são elaboradas segundo os mesmos princípios e dispositivos sistêmicos.

Desta forma, o teatro dito realista não tem, de fato, um real ao qual se referenciar, se tratando de linguagem tão artificial quanto o teatro ambulante de feira, dentre outras linguagens. Diante dessa questão, o processo de imitar o que já é imitação passa a ser questionado por vanguardistas, como o diretor russo Meyerhold, criador da biomecânica, que, avesso à escola de atuação realista de seu mestre Stanislavski, desenvolveu sua pesquisa por um sistema de atuação “verdadeiramente teatral”. Para tanto, procurou na *Commedia dell’Arte* italiana uma referência para libertação do condicionamento psicológico próprio ao sistema de atuação naturalista e encontrou no rigor das formas pré-definidas a pista que garantiu precisão à sua busca pelo corpo representado. Para Meyerhold, o teatro deve se mostrar como representação.

*O teatro é uma arte; por conseguinte tudo deve estar subordinado às leis desta arte. As leis da vida e as da arte não são idênticas. O fundamento da arte teatral é a representação. Mesmo ao se mostrar o cotidiano no palco, isto é feito através de uma representação. Mostrar a vida no palco significa representar esta vida" (MEYERHOLD apud. CONRADO, 1969 – p.8).*

O novo deveria provir, portanto, de antigas estruturas por meio das quais seria possível criar as bases para uma atuação verdadeiramente teatral. Assim como Meyerhold podemos ainda citar ainda Bertold Brecht, com sua inspiração no teatro Nô, além da recuperação do coro clássico e sua proposição didática e educativa em referência ao teatro ateniense; e podemos citar especialmente Antonin Artaud, e seu ideal radicalmente experimentalista de proposições para o corpo cênico.

Os escritos de Antonin Artaud a respeito da abordagem do corpo em cena são considerados de grande importância para o teatro contemporâneo. De forma alguma seria exagero dizer que há uma arte da performance antes e depois de Artaud, cujas ideias deram origem a uma série de desenvolvimentos experimentais ao longo de século XX e que ainda hoje continuam em constante frutificação.

As influências de Artaud chegaram a ter uma série de desdobramentos, não apenas no teatro, como também na dança contemporânea, cinema e até mesmo no videogame. Mais tarde, movimentos surgiram a partir de seus escritos teóricos e artistas dramáticos como o diretor britânico Peter Brook, a companhia de teatro americana *The Living Theatre*, dedicaram grande parte de suas carreiras à pesquisa cênica a partir das ideias de Artaud. No Brasil, grupos como o Teatro da Vertigem e a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, são alguns dos vários artistas que pesquisam procedimentos artaudianos. A linguagem proposta por Artaud foi responsável por mudanças que tangenciam desde a recepção da obra pelo público, retomando o palco ritualístico, à reorganização do corpo cênico sob novas perspectivas.

Estilos híbridos de atuação, mistura de sistemas e releituras contemporâneas de proposições tradicionalistas são consideradas abordagens experimentais do corpo cênico. Nem sempre uma obra de arte experimental implicará uma performance experimental. O corpo experimental não está necessariamente atrelado a um produto experimental e vice-versa, na medida em que muitos sistemas surgidos inicialmente como proposições experimentais tendem a se cristalizar com o tempo. Assim, a tentativa de descrever semioticamente a linguagem corporal a partir dos parâmetros que regem a obra como um todo e a caracterizam como “experimental” se torna inviável. A fim de descrever não apenas a linguagem do corpo experimental, mas qualquer processo do corpo cênico, seria preciso passar a observar não a obra como um todo, mas a relação entre o corpo e a obra. O que estamos chamando de experimentação aqui, é um processo do corpo em cena e não “um” modo o específico de se atuar. Seria possível, portanto, descrever semioticamente o movimento que caracteriza o processo da atuação experimental?

Não apenas a atuação experimental, como muitas outras manifestações do corpo em cena carecem de discussão na área da semiótica. Os trabalhos de semiótica que tratam do corpo até então, tratam dele fora das artes do corpo e por outro lado, os levantamentos da semiótica a respeito da dança ou do teatro tratam do signo “dança” ou “teatro” (como texto sincrético) sem levantar discussão sobre o discurso da atuação em si. Considerando, por exemplo, a análise da fotografia, pode-se observar que em *A Câmara Clara*, Roland Barthes (cf. 2018) descreve uma série de passos para uma teoria da fotografia, mas em nenhum deles, o corpo entra na equação; na análise de Floch (cf. 2001) sobre o nu fotografado por

Boubat, é desenvolvida uma abordagem analítica para fotografia em si, sendo consideradas texturas, manchas, iluminação, difusão e volumes, mas não é considerada a linguagem corporal da modelo, levando em conta pose, movimento, expressão, etc.. Seja, porém, na fotografia, na dança ou no teatro, cinema, etc., é preciso considerar que em todas as artes que dependem do corpo para se manifestar, é o corpo que manifesta significado.

É possível explicar a narrativa de *Édipo Rei* ou *Hamlet* por meio do Percurso Gerativo do Sentido, mas não é possível discutir as escolhas do performer para construir a linguagem corporal das personagens Édipo ou Hamlet. As ferramentas desenvolvidas até então não conseguem explicar o fenômeno da atuação porque estão focadas na narrativa. A peça, porém, não se resume à narrativa, mas se trata de um texto sincrético, mas há ainda uma narratividade específica que compreende a atuação, e é possível dizer o mesmo para o cinema, fotografia de retrato, *performance art* e todas as demais artes que partem de um corpo manifesto em cena.

Considerando que grande parte da comunicação humana não é de origem verbal, mas se expressa por meio de gestos, nuances vocais e expressões do rosto etc., na análise de manifestações artísticas que envolvam performance, deve-se ter em conta a forma por meio da qual o corpo do *performer* produz significado. A dificuldade em descrever uma série de manifestações performáticas se dá porque a semiótica tem se referido ao corpo como um elemento à parte das artes do corpo, e a performance como uma manifestação alheia ao fenômeno do corpo, em vez de abrir espaço de discussão para a atuação como um elemento produtor de significado.

Partindo da carência de bibliografia prévia que contribua como referência para a análise da semiótica do discurso da atuação, antes de investigar quais características compreendem uma atuação experimental e qual a sua relação com as demais formas de atuação, este trabalho tem por objetivo principal desenvolver uma investigação semiótica da linguagem do corpo humano em cena, procurando por uma abordagem global que possibilite dar conta do fenômeno da atuação.

Esta pesquisa e desejo de investigação nascem da dificuldade de explicar com síntese e precisão, em sala de aula, diferenças básicas entre estilos, técnicas e processos da linguagem corporal dos atores. O propósito principal é elaborar um modelo capaz de descrever sucintamente, por meio de linguagem científica, a diferença entre modos de atuar.

Facilitando, assim, tanto a análise de obras que misturam mais de um sistema de atuação, quanto a didática, em sala de aula, que pode tornar mais clara a explicação dos diferentes efeitos técnicos e regimes a serem habitados pelo corpo do ator.

É preciso observar, primeiramente, que o corpo em cena se manifesta com imensa variedade de estilos, técnicas e treinamentos, que se estendem englobando desde a performance de danças populares à atuação do cinema naturalista, etc. Sabe-se também, que os princípios que regem performances, como, por exemplo, a *commedia dell'arte* italiana, não podem ser analisados segundo os mesmos critérios da atuação das séries de TV americanas. Há, portanto, uma grande diferença entre a linguagem do corpo em manifestações diversas na dança, no teatro, no cinema ou na fotografia, mas especialmente nas artes contemporâneas, em que os limites destas categorias se dissolvem uns nos outros, não é possível associar a linguagem artística a um gênero ou linguagem corporal específica, assegurando a necessidade de olhar para o fenômeno da atuação como produtor de significado.

## **1.2. As múltiplas linguagens do corpo**

Sendo assim, será observada a linguagem do corpo humano em cena, procurando descrever aquilo que tange a atuação: isso inclui sua gestualidade e expressão, suas nuances da voz e todos os elementos que contribuirão para a criação da narrativa corporal no processo de atuação. Lembrando também que, ao utilizar termos como “corpo” ou “corporalidade”, está inclusa a vocalização, uma vez que o aparelho fonador que a produz é, obviamente, parte do corpo.

Muito embora o termo “atuação” ou “performance” sejam comumente associados às artes dramáticas por excelência, há, ainda, tantas outras mídias em que a performatividade e o corpo atuante se manifestam: tais como a dublagem, a atuação exclusivamente restrita à voz; o corpo como veículo publicitário, que abrange a atuação de modelos, atores e apresentadores de produtos, atores de comerciais; o corpo em suas manifestações populares de performatividade, incluindo aquelas difundidas por novas mídias, das quais trataremos mais a diante; o corpo referencial, em função da informação, como apresentadores de telejornal ou mesmo palestrantes diante da plateia. No campo da música

é preciso considerar a performance dos músicos em concerto ou videoclipe; estilos específicos de dança também precisam ser considerados; a recitação de poesia; a pose fotográfica, seja em função artística, publicitária, campanha de moda, ou casual, dentre uma série de outras manifestações do corpo. Afinal, se há um corpo e um espectador, há uma atuação passível de leitura e análise.

Para tanto, nos voltaremos, a partir de agora, às manifestações muito diversas do corpo em cena, a fim de compreender suas diferenças e semelhanças e traçar um caminho na elaboração de um sistema global capaz de analisar e facilitar a compreensão das muitas técnicas, estilos e modalidades de atuação.

Ao procurar por uma abordagem descritiva para o discurso da atuação em si, é necessário considerar, porém, a variedade de códigos e as diferentes linguagens do corpo em cena. Seria inviável descrever “todas” as manifestações performáticas existentes, mas ao desenvolver um corpus diversificado de manifestações da linguagem da atuação é possível perceber que manifestações diferentes possuem, na verdade, princípios semelhantes por meio dos quais, é possível organizá-las e categorizá-las em grupos, não porque prescindam de organização para funcionar, mas porque a organização pode nos guiar na análise e criação cênica, especialmente no contexto dito “pós-moderno”, em que as fronteiras entre mídias, linguagens e estilos são claramente fluidas.

Não há necessidade de encontrar uma categoria que acolha integralmente cada uma das manifestações “pós-modernas”. Partindo da observação do próprio corpo em ação, é possível reorganizá-lo não sob critérios de precisão e fidelidade a uma técnica ou estilo pré-definido, mas em categorias abstratas que permitem a análise dos signos manifestos pela linguagem corporal, sem que haja a necessidade de ajustar tais fenômenos contemporâneos a uma categoria preestabelecida.

Os exemplos escolhidos para o corpus tem base naquilo que constituiu e inspirou algumas das mais importantes teorias da atuação, percorrendo diferentes estilos de atuação, técnicas de dança e outros casos menos discutidos no âmbito das artes do corpo, como a fotografia e a música. Serão observados alguns dos estilos já categorizados por pesquisadores e teóricos da história da arte, chegando até o contexto artístico da “pós-modernidade”, para que seja possível identificar os textos performáticos que o corpo é capaz de produzir em cena.



A razão da escolha pela não separação do trabalho do ator das demais linguagens artísticas nesta investigação, se dá pela compreensão da artificialidade destas categorias. Ainda que no Ocidente contemporâneo sejam separadas as diferentes funções do performer, distinguindo entre dança, teatro, ópera, acrobacia, recitação etc., esta cisão é fruto não só da ferida que culminou no nascimento da era moderna, mas também diz respeito ao movimento de especialização do performer (BARBA, SAVARESE, 2004: 322).

No Ocidente, as artes da cena passaram por um longo processo que distanciou o corpo dos sacerdotes do corpo do ator de cinema contemporâneo, mas em concorrência com os princípios destes antigos rituais, já havia, desde a antiguidade grega, o programa filosófico de compreender e aperfeiçoar o que se determinaria, em cada escola do pensamento dedicada a tal discussão, ser a atuação e as artes dramáticas. No quarto século antes da era comum, Aristóteles definia o drama, em relação aos outros gêneros poéticos, como a imitação de uma ação (*Poética*, 1448 a1), separando-o, por meio de sua nova perspectiva, de sua concepção puramente ritual e tradicional. Essa desvinculação de sua origem, de um ponto de vista epistemológico e estético, permitiu que a atuação se desenvolvesse por si concomitantemente com as outras artes performáticas que tomaram forma ao longo da História, tornando-se esta um fim em si mesma.

Antonin Artaud, por sua vez, quando assistiu, em 1931, ao Teatro Balinês na Exposição Colonial em Paris, tinha pouca ou nenhuma informação sobre a cultura de Bali, e descreveu o que, para os organizadores era um espetáculo de dança, como uma rica tradição de bailarinos-atores, capaz de dar forma a seu ideal utópico de teatro:

Há toda uma profusão de gestos rituais cuja chave não temos e que parecem obedecer a determinações musicais extremamente precisas, com alguma coisa a mais que não pertence em geral à música e que parece destinada a envolver o pensamento, a persegui-lo, conduzi-lo através de uma malha intrincada e certa. Tudo nesse teatro, de fato, é calculado com uma minúcia adorável e matemática. Nada é deixado ao acaso ou à iniciativa pessoal. É uma espécie de dança superior, na qual os dançarinos seriam antes de tudo, atores. (cf. ARTAUD, 2012, apud. SAVARESE, 1997:180)

O teatro balinês é gestual, possui mímica, canto e dança, se é que podemos chamá-lo “teatro” ou “dança” ou separá-lo em “modalidades” estilísticas. O que interessa aqui, ao recordar tal evento é observar a artificialidade da cisão entre linguagem artísticas

consideradas diferentes, porém guiadas por princípios e técnicas semelhantes e que podem ser agrupadas sob a alcunha “artes do corpo” ou “artes performáticas”.

Tanto o termo “dança” quanto “teatro”, não compreende a linguagem destas performances de modo integral. Sendo assim, para se referir à manifestações performáticas em geral, será utilizado termo “performance” ou “atuação”, no sentido mais amplo e abrangente do termo, indicando o processo de “agir” em cena. Mesmo que se refira aos performers como “atores” ou “bailarinos”, o termo “performer” aqui deve servir para englobar processos do corpo em cena de modo geral, independente de suas particularidades.

Uma boa trilha para exemplificar diferentes processos do corpo é a observação das pequenas partes expressivas do corpo de um performer. Se tomarmos como exemplo os olhos, que são órgãos sensoriais ativos, ou seja, ao mesmo tempo em que as retinas capturam, as células do cérebro são estimuladas e a compreensão da imagem também estimula alterações no próprio movimento expressivo dos olhos. O movimento das pupilas, pálpebras e globos oculares, constrói a forma na qual são expressos pensamentos e emoções; e estas expressões e microexpressões podem até mesmo substituir o texto falado.

Os olhos reverberam os impulsos sensoriais causados por aquilo que detectaram e é exatamente essa precisão biológica que a linguagem realista ou naturalista recupera. Há performances, porém, que codificaram tais processos fisiológicos segundo regras discursivas outras. Sem compromisso com uma realidade a ser correspondida, estas regras não correspondem às regras do corpo biológico. A musculatura dos olhos sofrerá tensões e relaxamentos artificiais e os movimentos, em vez de simular o processo idêntico ao olhar natural, guiará os olhos artificialmente em direções precisas, sobre as quais, os processos fisiológicos não tem influência ou qualquer relação direta.

Estes pequenos movimentos dos olhos não estão restringidos a permanecer ao redor dos globos oculares, pupila e pálpebras, mas são responsáveis por uma reverberação que alcança todo o corpo: quando mantemos a cabeça estática, por exemplo, e levantamos o olhar acima da linha do horizonte, tal movimento provoca uma tensão na parte de traz da nuca que influencia no equilíbrio do corpo, alterando a distribuição do tônus muscular e posição dos pés nos chão. A modulação desta integralidade do corpo é capaz de gerar a concepção de “orgânico” ou “artificial”. Um exemplo é o Kathakali, tradição de dança indiana, em que os olhos focam mudras executados pelas mãos acima da linha do horizonte,

alterando entre tensões e relaxamentos que são significativos para a movimentação do corpo no espaço. Outro exemplo é a dança tradicional de Bali, em que os movimentos dos olhos coordenados com rosto e mãos contribuem para a criação narrativa.



O mesmo processo acontece com outras partes do corpo, como as mãos, por exemplo. Assim como os olhos, as mãos alteram continuamente, relaxam ou tensionam durante ações e reações, enquanto falamos ou pegamos um objeto, apoiamos ou acariciamos algo. As tensões nas mãos variam e os músculos agem a partir de um estado emocional manifesto naquele que usa as mãos, tudo depende do que é tocado; ou seja, se pegamos um caco de vidro, ou uma panela quente, ou se seguramos um pequeno pássaro entre os dedos. As mãos vão distribuir e redistribuir as tensões e os relaxamentos musculares conforme o peso, volume, temperatura, tamanho ou material daquilo que é tocado.

Assim, como acontece com os olhos, as mãos podem expressar um padrão de gestos performáticos capaz de ser identificado com o organicidade do corpo dito “natural”. Em certas tradições de performance, os movimentos das mãos, braços, pés e cabeça também são codificados. O ato de fixar gestos em um código é um meio de representação cuja narrativa é descrita por meio de signos visuais preestabelecidos, fechados e inalteráveis.

Podemos encontrar gestos codificados das mãos em performances tradicionais como o *Bharatanatyam*, dança clássica do sul da Índia derivado de certas práticas ritualísticas dos templos e das manifestações populares. Nesse tipo de representação cênica, as mãos têm uma linguagem própria, o Bharatanatyam é um estilo caracterizado especialmente pelo código gestual, por meio do qual o artista conta histórias sem usar a voz. Os temas são de caráter filosófico e religioso e originam-se de obras da literatura purânica, escritas em versos, tais como os épicos Mahabharata e Ramayana. No Bharatanatyam, os gesto das mãos são codificados e modulados junto com a expressão facial; ao tornozelo são atados guizos e os pés acompanham batendo percussivamente. O *mudra*, gesto executado com a mão, pode ser traduzido por “selo” (cf. RAMM-BONWITT, 2015), é utilizado por sacerdotes enquanto recitam mantras ou palavras mágicas, além de comporem o ritual *yogue*, foram introduzidos na dança a partir do período clássico na Índia (1000-500 a.e.c).



Os *mudras* seriam uma combinação de gestos sutis capazes de alterar humor e percepção de quem os executa, a partir da articulação de conexões nervosas das mãos. Na dança, estes gestos podem expressar deidades, fenômenos da natureza, instrumentos, armas, etc., e são realizados em conjunto com expressões faciais que podem modular seu significado.

Um uso semelhante de códigos e gestos preexistentes aparece na Ópera de Pequim, um tipo de manifestação teatral chinesa que combina performance vocal de fala e canto com performance corporal de dança, artes marciais, mímica e acrobacia.

A Ópera de Pequim tem quatro tipos de figuras dramáticas: jovens cavalheiros, mulheres, homens e palhaços que implicam quatro tipos de corpos diferentes, os quais se dividem em inúmeros papéis. Assim, o público é guiado através das narrativas por uma série de convenções, tais quais os códigos gestuais das mãos, que diferenciam cada personagem, indicando seu gênero, idade, status social, dentre outras características. São signos fechados que indicam força, idade, gênero, etc., e podem criar a figura de um guerreiro ou uma anciã, assim como podem indicar emoções complexas ou ressaltar algo dito.

Nesse tipo de performance, as técnicas de atuação são tão codificadas quanto os movimentos das artes marciais chinesas e exigem do ator a mesma capacidade de resistência e vigor físico. Não apenas as mãos são codificadas em gestos fechados, mas toda performance corporal tem princípios próprios que guiam sua execução. No teatro chinês, por exemplo, podemos observar que cada movimento começa na direção oposta à qual ele se dirige, então, se o ator se vira à esquerda, antes a cabeça se volta à direita; para se abaixar, é preciso primeiro elevar-se na ponta dos pés, criando uma qualidade própria de performance.





Há portanto, uma semelhança entre os tipos de códigos da Ópera de Pequim, na China, e certos estilos de dança na Índia. Em alguns tipos de dança indiana, como o Bharatanatyam, os mudras contam histórias, como uma espécie de caligrafia visual, e em outras possuem apenas valor decorativo, no entanto persistem como códigos gestuais. Diferente dos signos fechados do Bharatanatyam ou da Ópera de Pequim em certos tipos de performance, os gestos das mãos não tem mais seus significados de base, mas os princípios que regem o corpo cênico são ações codificadas por meio de posturas específicas que dão base a gestos ritmados, controlado e precisos, que se baseiam em estados de tensão e relaxamento.

Na dança/teatro de Bali, por exemplo, pequenas mudanças, como o deslocamento dos olhos são capazes de reverberar alterando equilíbrio, assim o ator envia suas tensões em direções distintas: enquanto a cabeça se volta a uma direção, o corpo se volta à outra; as diferentes tensões nos pés, alteram movimentos da coluna, modulando o caminhar; as mãos, do mesmo modo podem seguir direções opostas criando posturas anguladas que guiam o corpo todo segundo alterações nas extremidades.

No Oriente, estas antigas performances foram preservadas ao longo dos séculos, dada a sua qualidade codificada de gestos, posturas, expressões e deslocamentos pelo espaço serem elementos imutáveis do processo. No Ocidente é possível encontrar um processo semelhante acontecendo no balé clássico, por exemplo, em que os gestos das mãos não tem significados literais, mas são aprendidos por meio de uma partitura pré-fixada que inclui movimentos de tensão e relaxamento envolvendo posturas codificadas, e coerções próprias gênero, assim como os pés em ponta. As mãos do bailarino não representam nada literal, mas exprimem a precisão dos movimentos do braço e tronco.



Assim como a gestualidade do corpo cotidiano, estes estilos tradicionais funcionam como uma rede de signos, nas quais cada um se distingue em relação ao outro. Não se trata da simulação exata de gestos referenciais, como na performance de atuação realista ou na técnica do dia a dia, mas uma representação desta por meio de códigos outros que pertencem especificamente ao universo da dança balinesa, da ópera de Pequim, do Bharatanatyam, etc.. As ações performáticas próprias a esses antigos sistemas das artes

tradicionais tem o que podemos chamar de gestualidade sacra, ou gestos fechados. Significa que seus gestos devem ser reproduzidos tal como são e não há possibilidades para subversões ou alterações.

Assim como no Oriente, no início da tradição ocidental, também não eram separados os princípios pelos quais se performava dança ou teatro, portanto também podemos encontrar algumas manifestações cuja composição chega a misturar narrativa teatral, movimentos acrobáticos e códigos corporais próprios. Um exemplo muito palpável seria falar a *commedia dell'arte*, um tipo de manifestação teatral que surge século XV, na Itália. Era apresentada por companhias itinerantes, com estrutura de esquema familiar que viajavam de cidade em cidade prestando em suas carroças e pequenos palcos armados de improviso. Os atores improvisavam coregraficamente sobre um *canovaccio*, um tipo de roteiro com indicações genéricas dos desenvolvimentos básicos da trama.

A diferença entre as cidades, classes sociais e o grande número de dialetos falados na Itália, além da precariedade dos recursos, como a falta de iluminação dos locais onde os atores se apresentavam, fez com o corpo surgisse como recurso de comunicação em suas potencialidades expressivas mais exacerbadas. A fala se apresentava como recurso insuficiente, então o ator aprendeu a cantar, dançar, realizar acrobacias e a representar por meio de pantomimas. Recursos como figurino e máscara também eram parte fundamental do padrão expressivo, cada máscara possui convenções próprias que o ator, ao vesti-la, deve se adequar. Cada personagem possui sua própria partitura de gestos, vozes e deslocamentos específicos que mostram ao público quem é aquele personagem e sua participação na narrativa:





Recursos visuais e formas codificadas de uso do corpo definem personagens como Dottore, o Pantalone, Arlequina, Pedrolino e Pierot, que se movem em uma dança própria e particular de cada um. O uso da máscara, serve como caracterização, indicando traços da personalidade de cada personagem, mas um rosto provisório, com formas e traços incomuns implica usos incomuns do corpo. As mesmas ações, realizadas com e sem máscara mostrarão corpos diferentes, não só pela exigência de uma adequação entre face e corpo, mas também porque a máscara priva o ator de outras expressões faciais que não a dela, que é fixa. Tal como nos exemplos anteriores, a linguagem do corpo na *commedia dell'arte*, circula em um sistema fechado cujas possibilidades narrativas se manifestam somente de acordo com o que é estipulado por seus parâmetros próprios. É claro que de tempos em tempos os espetáculos mudam, conforme surgem novas exigências dos artistas ou público, mas o faz por meio da recombinação de seus padrões pré-determinados.

Tais performances, porém, demandam um corpo ficcional cuja atuação está previamente definida, ou seja, seu modo de se mover, de gesticular e de se expressar, descende de séculos de atores que já o faziam desta exata maneira. Não apenas na *commedia dell'arte*, como em todos os exemplos anteriores de estilos performáticos, as técnicas para esse corpo implicam no rompimento dos automatismos cotidianos e habituais

condicionamentos do corpo, por meio de técnicas e exercícios que construirão o corpo provisório que dá vida àquele personagem. Podemos tomar como exemplo, os diferentes tipos de deslocamentos presentes nos variados gêneros performáticos; há, por exemplo, uma qualidade de caminhada presente no Kabuki e no teatro Nô, em que os joelhos são flexionados ligeiramente e o tronco permanece como um bloco único, de modo que a pressão da coluna para baixo cria tensões diferentes daquelas que o corpo sente habitualmente. Se na técnica de caminhada cotidiana o quadril se equilibra segundo o movimento das pernas, no teatro japonês, ele permanecerá imóvel obrigando o corpo a encontrar um equilíbrio diferente de seu habitual.

No Ocidente, à exceção de danças folclóricas e estilos de fixos de atuação, não há uma tradição sagrada à qual o ator possa recorrer para se basear, tampouco a construção da personagem lhe exigirá treinamento físico rigoroso em técnicas inusuais. Não há tradição gestual fixa nem regras absolutas para atuar. O ator está livre e ao mesmo tempo limitado a reproduzir às formas de comunicação e expressão arbitrárias do corpo cotidiano e, ou seja, está limitado e condicionado pela técnica cotidiana.

Desde os mais antigos registros pré-históricos de rituais mágicos – em que se pode ver o corpo de xamãs em performance – aos sistemas experimentais de atuação surgidos no século XX, passando ainda pelas representações da dança, como também da ópera e do teatro farsesco, da recitação poética, da narração de histórias, dentre tantas outras formas de representação, todas elas são fiéis a regras próprias de seus estilos e não à regra da “organicidade” que, por sua vez é a regra de um estilo muito específico e relativamente novo, próprio ao teatro, cinema e televisão ocidental.

O corpo cênico realista ou naturalista se esforça para criar uma ilusão de realidade e tende a imitar o comportamento de um ser humano “real” colocado em circunstâncias imaginadas. Imaginar-se em tais circunstâncias, como no exercício do “mágico se”, de Stanislavski, constrói psicologia, caráter e história do personagem, mas a busca do ator não é pela falsa personalidade, mas por um corpo fictício que se passe por aquele indivíduo. O que o “mágico ‘se’”, e todas as técnicas de atuação que guiam o trabalho do ator realista, almejam construir é a ilusão de um “indivíduo” por meio da simulação de seus gestos, deslocamentos, expressões e formas de vocalizar. Se olharmos, por outro lado, para as técnicas de atuação “tradicionais”, como a dos espetáculos de *commedia dell’arte*, ou das

várias formas performativas que sobreviveram em culturas não-ocidentais, encontraremos a construção deste corpo fictício segundo parâmetros muito diversos daqueles aos quais nos acostumamos no cinema ou séries de TV realistas.

No realismo, ou naturalismo, o espectador é convidado a contemplar a trama através de uma parede invisível, recurso conhecido como “quarta parede” - uma parede virtual que separa o espaço cênico de seus espectadores -. A parede é “visível” somente para o ator que, em cena, identifica por onde está sendo observado, mas o público pode testemunhar tudo o que ocorre através da parede invisível sem participar do evento. É uma das características da cena naturalista idealizada por Émile Zola e desenvolvida em termos de encenação por André Antoine na França e Constantin Stanislavski na Rússia. O próprio edifício teatral e a forma como o palco italiano foi projetado contribuiu para estabelecer a ruptura entre palco e plateia por meio da arquitetura; do fosso, do proscênio, da ribalta e da iluminação. Em especial, a consolidação do palco italiano delimitou precisamente o espaço no qual está a cena, separando-a da plateia. Com a cena acontecendo dentro da moldura, consolidava a quarta parede desde os experimentos de Wagner, que apagava a luz da plateia durante a representação, chamando atenção ao quadro da cena, isolado do espectador.

A parede invisível é um recurso de debreagem enunciativa da cena dramática, que afasta o espectador em vez de torná-lo partícipe na narrativa, como na *commedia dell'arte* italiana, por exemplo, em que os atores podem se relacionar diretamente com o público. Situado em um tempo-espaço distante da enunciação, o espectador assiste a cena como se contemplasse a vida alheia através de uma fresta, em um universo distante. Do “lado de fora”, o espectador se deixa enganar pela ação dramática mostrada diante dele e acompanha a narrativa apartado de seus personagens.

O recurso contribuiu para a construção de uma atuação naturalista, uma vez que os acontecimentos da cena já não se declaram mais dirigidos à plateia. Abstraindo o espectador, o ator passa a se dedicar exclusivamente à relação entre os personagens aproximando-a da própria relação social cotidiana. Tornou-se muito comum no cinema e na televisão colocando o espectador em contato com os acontecimentos na vida de outras pessoas, dos quais ele não participa, mas assiste na condição de *voyeur*. A quarta parede é um dos principais recursos do movimento realista no teatro e comumente aparece nas peças de Tennessee Williams, Arthur Miller, Máximo Gorki, August Strindberg, etc., e mesmo que o

ator esteja voltado para a plateia, ao dizer o texto, ou realizar uma ação, ele ignora completamente a presença do espectador.

Além dos recursos como a quarta parede, na atuação naturalista, o ator se expressa por meio de gestos voluntários, mas também há uma série de microgestos involuntários que o ator pode, ou não, perceber e que os faz em cena enquanto está concentrado performar as ações do personagem. Independentemente de qual método o sistema o ator utiliza para alcançar seu objetivo de “naturalidade”, esses pequenos gestos, nuances de voz, espasmos, mudanças de ritmo respiratório e alguns movimentos da face contribuem para corresponder às reações do corpo social em contexto cotidiano comum. Comumente julga-se eficiente o ator que é capaz de “convencer”, ou seja, “enganar” seu espectador simulando a dada “realidade”.

Nesse tipo de atuação, atua-se fingindo que não atua de fato. Esse é o efeito que os métodos e pesquisas de Stanislavski, Stella Adler, Lee Strasberg, Vsevolod Pudovkin, dentre outros estudiosos da cena dramática. Ainda que seus métodos discordem radicalmente, todas estas pesquisas têm por objetivo, a construção enunciativa de um corpo regido por aquilo que chamaremos mais adiante de função referencial do discurso.

O que chamamos de “natural” ou “orgânico” é a habilidade de esconder a artificialidade desse processo. Costumamos estranhar e considerar “artificial” ou “destoante” aquilo que não convence o espectador de que o personagem existe e é plausível, ou seja, todos os gestos, expressões ou nuances que não condizem com identidade, idade, personalidade ou meio cultural do personagem criado. Como em grande parte da produção de arte dramática da indústria cultural contemporânea vigora como padrão de excelência os sistemas realistas, ou de atuação “natural”, a não correspondência ao realismo é sinônimo de defeito ou “má atuação” para a crítica.

O problema deste critério é que não pode ser aplicado a todo tipo de obra. Se observarmos, por exemplo, muito do cinema chinês de artes marciais, encontraremos um tipo de atuação que não decorre dos métodos realistas e tampouco se preocupa com o efeito de naturalidade, mas é possível perceber que a expressividade dos atores é oriunda de outros sistemas que não a escola realista. Assim não seriam cabíveis críticas sobre a “falsidade” da performance de seus atores, mas é necessário reconhecer que os preceitos que guiam a linguagem da atuação são muito diferentes segundo culturas, épocas, gêneros

artísticos, produtos culturais e objetivos diversos. Deste modo, uma análise que dê conta do sentido do corpo em cena precisa considerar diferentes efeitos gerados por diferenças entre sistemas e modos de se atuar.

É possível se referir a diferentes linguagens do corpo cênico sob categorias distintas que definem áreas de especialização – e permitem associações rápidas –. Designações como “atuação dramática realista”, “dança balisesa”, “bharatanatyam”, atuação de “ópera”, “dança contemporânea”, “kabuki” “biomecânica”, atuação “brechtiana”, atuação “artaudiana”, etc., sabemos de imediato a que tipo de performance estes termos fazem referência. Na atuação contemporânea, porém, nos deparamos com uma série de experimentos e performances híbridas, que misturam elementos de diversas linguagens e contextos culturais, impossibilitando que essas classificações prévias possam ser aplicadas integralmente e, muitas vezes gerando discussões a respeito de, se determinada performance seria ou não “artaudiana”, se seria ou não “butô” se é “dança” ou “teatro”, etc.. e assim nos perdemos em debates que acrescentam muito pouco ou nada à análise destas novas perspectivas artísticas.

O fato é que, para além de todas as categorizações e de todos os estilos predefinidos que podem ser agrupados sob alcunha “artes do corpo”, há o corpo. O que esta pesquisa almeja, portanto, é verificar a possibilidade de uma leitura semiótica deste corpo cênico, sem necessidade de limitá-lo a classificações de estilo ou corrigi-lo sob adequações que não lhe cabem mais. A ideia principal portanto, é dirigir a discussão das regras de estilo ao fenômeno do corpo em cena.

Para isso, verificaremos se por meio da organização dos padrões de sentidos, é possível obter uma leitura descritiva daquilo que compreende a criação do corpo cênico. Para tanto, serão desenvolvidas análises, não dirigidas a gêneros artísticos – cinema, teatro, fotografia, dança etc. – mas à linguagem corporal, ou seja, ao discurso da atuação e à construção de um corpo ficcional.

### **1.3. A análise do corpo em cena – uma proposta**

A identificação de traços característicos a diferentes manifestações do corpo em cena é o que possibilita a descrição e comparação de manifestações distintas, podendo organizar

e particularizar aspectos e princípios que distinguem cada forma de atuar. Assim, será possível descrever suas diferenças e semelhanças e poder chegar, em fim, a uma possível abstração do corpo para além de qualquer gênero artístico.

Com base nas contribuições de Jean Marie-Floch (2021), o desenvolvimento dessa pesquisa procurará elaborar uma tipologia eficaz, capaz de descrever as muitas atualizações da mesma linguagem sem indevidamente transformar uma em outra ou hierarquizá-las.

Por meio da tipologia, a definição de uma oposição semântica fundamental entre dois polos distintos permite também o estabelecimento de, pelo menos, mais duas possibilidades lógicas, suas respectivas negações, as quais, por sua vez, implicam os termos originais. Essa configuração do pensamento, como se verá adiante, oriunda da lógica aristotélica, foi denominada pela ciência linguística e dos discursos como quadrado semiótico. O quadrado semiótico, para além da função que lhe definira a semiótica greimasiana, pode ser usado para determinar espécies de regimes distintos de manifestação de dada linguagem e suas interações entre si. Este procedimento metodológico permite a concepção de tipologias semióticas eficientes, capazes de descrever as muitas atualizações da mesma linguagem sem indevidamente transformar uma em outra ou hierarquizá-las dogmaticamente, conservando-lhes as diferenças irreduzíveis e evidenciando a pluralidade de lógicas de manifestação do sentido.

O estudo e as observações levantados a seguir, não tem por objetivo esgotar a discussão ou recategorizar estilos sob novas medidas definitivas e inflexíveis, mas organizá-los de modo mais abstrato o possível, a fim de tornar mais didática a compreensão destas suas diferenças e semelhanças, almejando contribuir especialmente para observação de experimentos contemporâneos, que traçam suas próprias fronteiras, e que não precisam corresponder àquelas já conhecidas, possibilitando olhar para além do gênero artístico e descrever determinada narrativa corporal, faça ela parte de um processo experimental ou não. Começaremos, portanto, observando nuances sutis de atuação, mais próximas do naturalismo e do realismo, ou seja, da atuação do corpo cotidiano, para posteriormente nos debruçarmos sobre exemplos experimentais, performances híbridas e territórios distintos.

Lembrando que, nas artes da cena, o uso do termo “realismo” ou “naturalismo” tem menos a ver com os movimentos artísticos e mais a ver com o efeito de coerência e correspondência verossímil ao corpo orgânico natural e social. Este será, portanto, o sentido

do emprego destes termos ao longo desse trabalho, com o intuito de diferenciar e analisar a atuação com tais características e manifestações tradicionais ou casos experimentais de linguagem do corpo em cena.

Antes de adentrar o processo de análise, são necessárias algumas observações a respeito de registro e obra. Sem deter muito tempo em tal discussão, já que o trabalho não tem por finalidade debater a capacidade de apreensão da obra por meio do registro e parece claro que obra e registro se tratam de materiais diferentes. Sendo assim, é impossível capturar a obra senão por meio de seus registros - como *frames*, fotografias e vídeo (no caso do teatro ou certos tipos de performance). É necessário considerar, no momento da análise, a diferença entre registro e obra. O registro se trata de um recorte particular, que tem seu próprio ponto de vista, dentro do qual há dados sensoriais que, traduzidos em palavras, se equivocariam de seu sentido apreendido no momento da fruição. Além disso, muitas performances são documentadas de modo obscuro, muitos relatos são contraditórios e muitas descrições são inexatas. Considerando todos estes dados, conclui-se que por mais diligente e minuciosa que seja a análise, certos aspectos lhe escaparão por serem incapturáveis por meio do registro utilizado. Ou seja, o primeiro passo a ser observado na análise de material performático, é tornar claro, que há limites entre registro e obra, para que o primeiro não protagonize a análise do segundo, mas sirva como suporte, por meio do qual o analista pode ter acesso a exemplos de obras performáticas, e possibilite apreender e discutir certos aspectos específicos destas. Não é a complexidade da ação, no entanto, que nos impede analisá-la por meio da particularização de seus aspectos (cf. SIVIERO, 2016). Registros fotográficos, vídeos ou testemunhos daqueles que presenciaram a performance podem compor um quadro, mesmo que incompleto, que possibilite a análise de certos aspectos, contanto que, durante a análise, se tenha sempre em consideração, que o registro não se trata da obra, mas de um meio pelo qual é possível separar os aspectos necessários para a análise.

O segundo passo, é deixar clara a imensa diversidade de fenômenos e manifestações performáticas e possibilidades cênicas, ao longo de toda a história da humanidade e a inviabilidade de analisar toda e qualquer manifestação performática, mesmo a partir de um recorte temporal. O que este trabalho se propõe a fazer, como já explicitado, é elaborar uma descrição da linguagem do corpo em cena. Esta descrição tem por finalidade esboçar um

caminho para a análise de obras performáticas que misturam mais de uma linguagem corporal como é o caso de grande parte da cena contemporânea experimental. O objetivo, portanto, não é uma análise de toda manifestação corporal existente, sequer de um grande recorte de manifestações, mas o objeto em questão será precisamente discutir linguagem do corpo cênico por meio de exemplos diversos. Não são necessárias, portanto, análises precisas de cada sistema ou método de atuação aqui tratado, embora sejam discutidas questões que podem ser pertinentes à compreensão dos princípios e procedimentos cênicos que guiam cada um dos *performers*, ator, bailarino, etc.. Este trabalho também não tem por objetivo discutir profundamente cada uma das obras descritas, mas por meio de uma análise geral e sucinta, serão coletados apenas dados importantes para o foco central da pesquisa: os regimes de manifestação da linguagem do corpo cênico. A fim de apreender o corpo mais precisamente, porém, foi desenvolvido um sistema, que será apresentado mais adiante.

Tendo clarificado tais pontos, podemos passar a alguns exemplos de manifestação diversas do corpo em cena, afim, de identificar suas diferenças e semelhanças. Para exemplificar a diversidade de discursos do corpo em cena será observada uma série de versões de mesmo texto *A Streetcar Named Desire* (conhecida no Brasil como *Um Bonde Chamado Desejo*) de Tennessee Williams. O critério da escolha desta peça como um bom exemplo, é sua popularidade, permitindo adaptações da narrativa à linguagens diversas – como balé e ópera, além do cinema e teatro realistas – além disponibilidade de registros (vídeos, imagens, etc.) acessíveis.

O texto é um clássico do realismo americano, remontado inúmeras vezes, mas tantas releituras da mesma narrativa permitiram a diversificação das narrativas da atuação, possibilitando verificar como as personagens são construídas no teatro, no cinema, balé ou ópera. Analisando tais exemplos será possível identificar os principais pontos de diferenças e semelhanças neste pequeno grupo de linguagens heterogêneas. Será verificado ainda, se as diferentes relações construídas entre ator e espaço, em mídias diferentes, como é o caso do cinema e do teatro cria necessidades diferentes na atuação, e, se estas geram interferência nas possíveis leituras do corpo cênico.

A seguir, observaremos uma série de imagens que retratam diferentes montagens do texto clássico *A Streetcar Named Desire*, escrita pelo dramaturgo norte-americano Tennessee Williams em 1947. A peça é ambientada nos cortiços de Nova Orleans e retrata



um conflito entre Blanche DuBois, uma remanescente da cultura americana sulista, com pretensões de virtude e refinamento e seu cunhado Stanley Kowalski, representante da classe operária de Nova Orleans.

Blanche é comumente interpretada como uma mulher frágil, neurótica, que tenta esconder a realidade dos outros e de si mesma por meio de sonhos e fantasias de cultura e refinamento; seu cunhado, Stanley, é um homem rude, ignorante, abusivo, territorialista, movido a instintos sensuais e brutalidade. A narrativa começa com a chegada de Blanche ao mundo urbano, que lhe parece hostil. Ela está se mudando por tempo indeterminado para o minúsculo apartamento de cortiço onde sua irmã Stella vive com o marido Stanley, e junto de quem está a espera de um filho.

Blanche aparece subitamente na porta do casal após falência financeira e a perda de sua propriedade sulista em Laurel no Mississippi, segundo ela, por intrigas de seus ancestrais. Ela diz que as crises de nervoso foram o que a afastou de sua carreira como professora de inglês, quando na verdade foi seu relacionamento com um estudante de 17 anos que a levou a fugir de Laurel. Havia também ficado viúva de um casamento breve que culminou no suicídio do marido, após a descoberta de sua homossexualidade por Blanche.

A chegada de Blanche ao apartamento da irmã perturba a relação entre Stella e Stanley, pois ela passa a interferir no ciclo de violência e dependência mútua entre o casal. Ele é violento, emocional e fisicamente abusivo, e Stella tolera a dominação como parte de sua atração sexual. Blanche, por sua vez é incapaz de compreender a dinâmica. A súbita mudança de Blanche para a vida familiar do casal Kowalski é um dos primeiros gatilhos para estabelecer conflito entre ela e Stanley.

A tensão se agrava ao longo da narrativa, misturando situações de intriga, competição, ciúme, tensão sexual e agressividade entre os personagens. O conflito piora com a presença de Harold Mitchell, amigo de Stanley, como pretendente para Blanche Dubois. Stanley deseja a ruína de Blanche e passa a investigar a vida e o passado da cunhada, descobrindo os eventos que a levaram até sua porta. Na noite em que Stella está no hospital dando a luz ao filho do casal, Stanley se aproveita da noite sozinho com Blanche e a confronta-a com o passado, humilhando-a, ameaçando-a e terminando por atacá-la sexualmente. Com o estado mental se deteriorando ao longo da peça, o trauma do estupro resulta na crise nervosa de Blanche. A peça termina com a vida da família Kowalski seguindo

no mesmo ritmo, celebrando a chegada da criança, enquanto Blanche é recolhida para um hospital psiquiátrico.

A peça estreou na Broadway em dezembro de 1947 e mais tarde foi adaptada para cinema, ambas as versões dirigidas por Elia Kazan. As imagens a seguir são quadros da versão cinematográfica do texto de Williams e mostram a famosa cena 10, conhecida como “a cena do estupro”. Na imagem, a personagem Blanche Dubois (Vivien Leigh), que numa tentativa de se defender do ataque de seu cunhado Stanley Kowalski (Marlon Brando), segura a garrafa quebrada em frente ao espelho.



É uma cena polêmica, repleta de violência e terror, retratando o ápice do confronto entre Stanley e Blanche. Trata-se de ponto definidor para a cisão entre os dois personagens. A cena começa com Blanche atravessando uma noite difícil. Seu namorado, Mitch, havia rejeitado-a grosseiramente; suas chances de relacionamento haviam sido arruinadas graças

às especulações e boatos de seu cunhado; e ela está preocupada com Stella, sua irmã, que está no hospital dando a luz.



Alcoolizada, ela está sozinha diante do espelho e imagina que está dando uma festa de alta classe, rodeada de admiradores amorosos. Sua alucinação é interrompida por Stanley Kowalski que acabou de voltar do hospital. O bebê não nascerá antes da manhã, então ele planeja dormir um pouco antes de voltar para o hospital. Stanley também parece ter bebido, ele derrama cerveja, procura assustar Blanche com provocações e seus avanços. Ela está assustada e começa a falar sem parar, tentando evitar um ataque com uma série de mentiras: para demonstrar poder (ou talvez apenas delirando), Blanche conta que um velho amigo, um magnata do petróleo, enviou-lhe um convite para viajar com ele ao Caribe. Também diz que seu ex-namorado, Mitch voltou implorando perdão, mas ela o teria rejeitado por suas origens eram incompatíveis. A mentira é a gota d'água para Stanley que explode

gritando: “*Não há absolutamente nada além de imaginação, mentiras e truques! [...] eu acompanhei você desde o início. Nem uma vez você puxou a lã sobre meus olhos.*”.

Depois de gritar com Blanche, ele vai até o banheiro e bate a porta com força. Blanche corre para o telefone em uma vã tentativa de pedir ajuda ou fingir pedir ajuda, ela pede à operadora que a coloque em contato com o magnata do petróleo, mas pode-se ver que o esforço é inútil. Enquanto isso, o roteiro original tem indicações de palco que contribuem para aumentar a tensão, misturando eventos perturbadores que acontecem na rua, em volta da casa, e que provocam a impressão de alucinações se confundindo ao mundo real.

Stanley sai do banheiro e segue na direção de Blanche que, desesperada, corre para seu “quarto”, fechando as cortinas que dividem seu espaço do resto da casa. Quando Stanley a segue, ela quebra uma garrafa e o ameaça com o vidro quebrado, mas ele apenas ri, enquanto debocha. Stanley, então, agarra a mão de Blanche, torcendo-a atrás das costas, em seguida, a arrasta para a cama. Ele a ataca por raiva, frustração e como afirmação de poder. As instruções do palco originalmente pedem um *black out*, mas o público está ciente de que Stanley está prestes a estuprar Blanche.

A imagem a seguir é parte da versão cinematográfica e mostra Blanche, após ser atacada, por meio do reflexo dela no espelho, quebrado durante a briga. A imagem de Blanche caída refletida no espelho partido é metáfora para a queda da própria personagem, violentamente empurrada de seus sonhos por uma realidade brutal. Trata-se de um close fechado cuidadosamente recortado pela câmera. A atuação de Brando e Leigh é uma representação do ataque de Stanley contra Blanche, e se define por fazê-lo parecer real para o espectador, que assiste tudo através da parede de vidro. Parede essa, cujos ângulos e pontos de vista são cuidadosamente selecionados pela câmera.

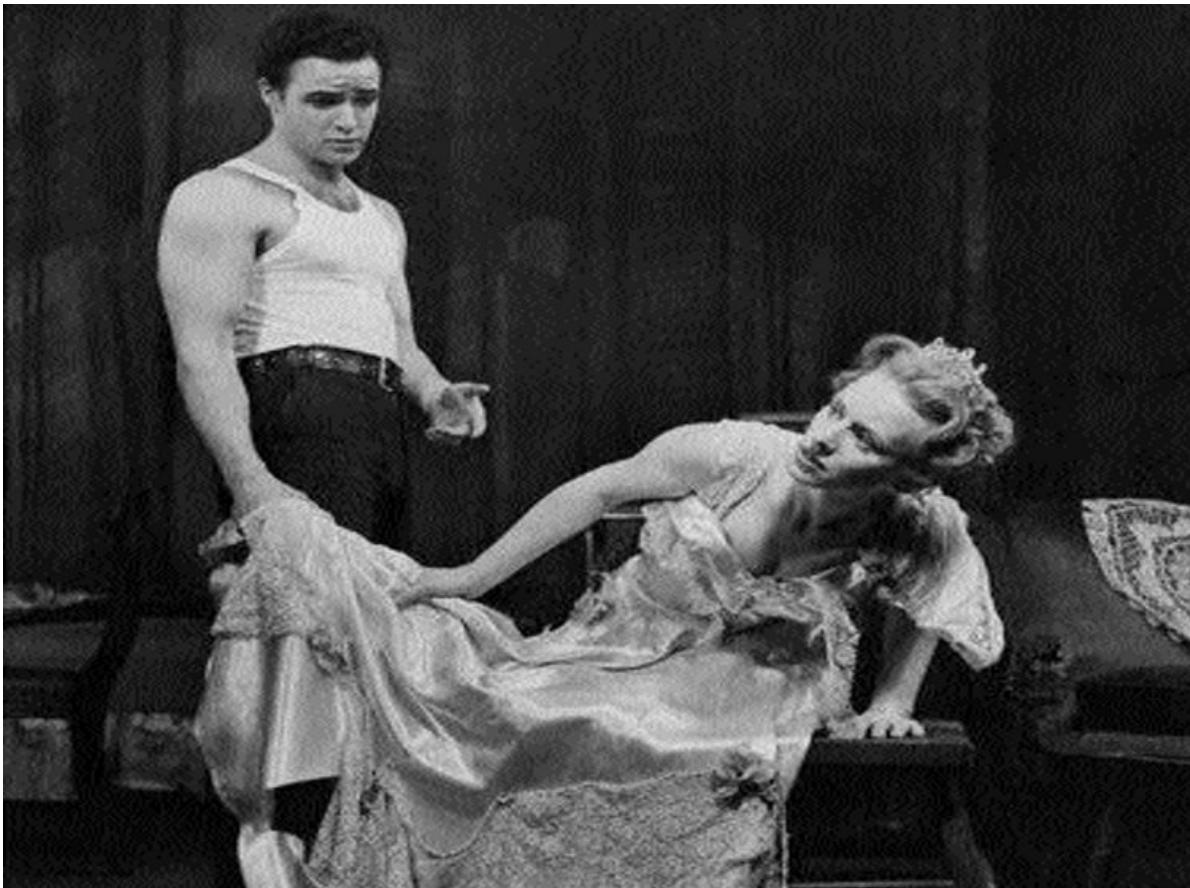


Sabe-se que a montagem existiu primeiro no teatro, para mais tarde ser adaptada à sua versão cinematográfica. Os registros anteriores, porém, pertencem à versão do cinema. É possível observar que os corpos dos personagens estão próximos e passam a maior parte do tempo, mostrando seu perfil para o público, ou seja, a “câmera”. Os gestos e deslocamentos devem parecer claros, orgânicos e espontâneos, ainda que os movimentos e deslocamentos possam ter sido ensaiados ou coreografados, e ainda que a cena se repita inúmeras vezes, *take* após *take* ou noite após noite, a linguagem corporal está regida pelas regras que constituem o que chamaremos aqui de regime do corpo natural. Nesse regime, vigoram regras que tem um referente no mundo, seja biológico ou cultural – ou seja, desde a representação das funções biológicas do corpo à da classe social, profissão, personalidade, papéis de gênero, sexualidade, etnia, e uma série de fatores socioculturais e traços psicológicos que buscam tornar realisticamente “verossímeis” os dois personagens.

Os atores reproduzem os eventos como se estes se desenrolassem diante do público. Ao observar a cena, é possível perceber que a criação de figuras de linguagem, como metáforas e metonímias se dá, não por estilização da linguagem corporal – tal como veremos

em exemplos posteriores – mas pela edição, cortes de câmera, focos, ângulos, efeitos, enquadramento, além de iluminação, trilha sonora, etc..

No teatro, diferentemente do cinema, há uma questão espacial que obriga ainda a ampliação dos gestos, vocalizações, além de recorrer à formas particulares de deslocamento. Mesmo que se pautem pela busca de uma radical naturalidade, haverá uma série de procedimentos característicos por meio dos quais o ator se faz melhor expressivo, visível e audível à grandes distâncias. Do mesmo modo, certas escolhas gestuais e expressivas, embora sejam menos “naturais”, contribuem como forma de expressão no sentido técnico da relação com o espaço. Na imagem abaixo, Jessica Tandy interpreta Blanche Dubois na montagem teatral de *Um Bonde Chamado Desejo* encenada na Broadway em 1947. A imagem seguinte é um registro fotográfico de Stanley (interpretado ainda por Marlon Brando) e Blanche (Tandy) segundo o ângulo, por meio do qual seus espectadores assistiram a cena no palco.



No palco, sem câmeras, e edição, tudo o que os atores têm para criar a narrativa é o próprio corpo e seu potencial expressivo. O corpo é que deve fornecer ângulos, enquadramentos e impressões por meio das quais a história é contada. Para tanto, é comum que o corpo no palco seja ampliado em gestos e expressões. A seguir está uma imagem de Tandy interpretando Blanche, que ilustra a teatralização do corpo, levando foco à ampliação dos movimentos expressivos das mãos.



Embora seja possível classificar a ampliação do gesto como um tipo de estilização do gesto dito “natural”, é preciso lembrar que, para o ator, a adaptação ao espaço e o “falseamento” (um tipo de “ajuste” técnico discreto para tornar mais clara a expressão corporal, como por exemplo, inclinar o corpo além do que necessário) são partes naturais do processo de atuação, já que atuar não se trata necessariamente da realização literal de ações e eventos, mas de utilizar o corpo para convencer de que tais eventos estão de fato transcorrendo. Do mesmo modo que se estiliza para se adaptar ao espaço do palco, se estiliza também para se adaptar ao set e à câmera, já que constantemente há posturas que exigem ajustes e “falseamentos” para melhor capturar certos gestos e expressões, há um lado marcado para o qual se deve virar o rosto, torcer o tronco, abrir o peito, etc. A questão portanto, não a materialidade do corpo, mas o efeito de sentido que se produz por meio dela.

O ator é conectado aos estados de consciência de seu personagem, mas também nos aspectos técnicos de seu ambiente e nas necessidades da performance. Por tal razão, pode-se dizer ser óbvio que o processo de atuação realista ou naturalista consiste em uma série de escolhas corporais para fazer “parecer” real, e também belo, aterrorizante, harmônico, etc., porém de modo a criar com o corpo uma narrativa orgânica e profundamente conectada às referências culturais.

O naturalismo e o realismo almejavam simular um estado de “não atuação”. Muitos experimentos teatrais e cinematográficos procuravam por uma pretensa “pureza naturalista”, chegando até mesmo a colocar em cena não-atores, ou ainda, as desagradáveis tentativas de surpreender atores com ações não consentidas no momento da gravação. É preciso lembrar, porém, que até mesmo a indicação de “não atuar” já é em si uma escolha de atuação, uma vez que toda ação em construção corporal, mesmo aquelas desempenhadas em momentos de espontaneidade são, a princípio, escolhas na narrativa performática.

Quando tratamos de atuação naturalista e realista, estes termos são quase sempre utilizados como sinônimos. Mas ainda seria possível trazer o foco sobre pequenas diferenças, se observarmos que mesmo dentro de uma categoria referencial da linguagem corporal, há particularidades. Podemos dizer que o corpo naturalista é o corpo das funções biológicas, sensoriais e expressivas em seu estado “natural” e em ação, tal como se capturado por uma câmera oculta. É o tipo de linguagem corporal comum em boa parte do



cinema de drama, documentários ficcionais, e experimentos cinematográficos, teatrais, além de alguns tipos de performance. Nesse tipo atuação qualquer processo de estilização que se fizer necessária está obscurecida por artifícios que a fazem se passar por “natural”.

Enquanto o corpo que é dito realista é aquele que atua em constante referencia a uma dada “realidade”, mas assim como a realidade pode ser recortada segundo pontos de vista muito diversos, a expressão do corpo também os criará, de modo semelhante a como a câmera escolhe os ângulos da cena. Nesse sentido, a atuação realista poderia ser grosseiramente descrita como uma representação orgânica do corpo sob alguns “ajustes” a fim de mostrar pontos significativos. Como exemplo, podemos citar o corpo do teatro realista em que a expressão e a gestualidade são ampliadas e adaptadas às circunstâncias arquitetônicas do espaço cênico ou sofrendo pequenos ajustes estéticos.

Ou seja, mesmo que a linguagem do corpo se ancore em referências sociais, culturais, biológicas e antropológicas, sofre uma série de estilizações mais sutis. Esse é o tipo de performance que estamos chamando aqui de atuação “referencialista”: uma série de escolhas corporais para fazer “parecer” que não se está atuando.

Em “Um Bonde Chamado Desejo”, Stanley, um imigrante polonês, é tradicionalmente interpretado como um homem robusto, forte o suficiente para o trabalho braçal, enquanto Blanche, uma ex-professora, aparenta fragilidade e delicadeza, ao modo de uma dama sulista em decadência. Enquanto o *casting* se esforça para procurar a imagem traçada pelas intenções simbólicas do autor, procurando por padrões corporais que tornem realísticas as duas personas, os atores construirão os personagens segundo dados e informações bibliográficas que conseguirão capturar no texto.

Alguns dados importantes são contexto sociocultural, traços psicológicos e experiências de vida, etc., tudo aquilo que for possível coletar, além do que será imaginado pelo próprio ator. Quanto mais complexo e verossímil se torna o personagem, mais o ator se aproxima do que é considerada uma boa atuação.

O mais comum em montagens realistas clássicas é que se recorra ao Sistema de Stanislavski e suas variações, para criar profundidade psicológica e verossimilhança nos personagens. No entanto, é preciso mencionar, que pouco importaria o método de atuação, desde que a linguagem construa a impressão referencialista descrita nos exemplos anteriores.

A seguir veremos mais alguns exemplos de montagens do mesmo texto. Na próxima imagem podemos ver a mesma cena de luta, dessa vez performada no palco, na montagem dirigida por Rafael Gomes de 2015, em São Paulo. Na imagem podemos ver os atores Eduardo Moscovis e Maria Luisa Mendonça no papel de Stanley e Stella respectivamente. A mesma cena é performada e pode-se ver aqui, o quão amplos e dilatados são os gestos dos atores no palco em relação aos gestos performados na versão cinematográfica, mas mesmo assim os gestos ainda estão solidamente fixados em suas referenciais culturais.

Mesmo que a espacialidade do teatro obrigue os corpos a uma série de adaptações técnicas, se trata de um caso muito parecido como o exemplo cinematográfico anterior em que, mais uma vez, não se trata da representação simbólica de um combate físico, tampouco a estilização dele, mas o próprio conflito é simulado, fazendo-se passar por “realidade” diante do espectador e se há qualquer estilização corporal aqui, não é ela que está em evidência.



Por mais que a performance busque âncora no aspecto realista, o próprio espaço do palco a obriga a algum tipo de distorção, mesmo que sutil, dessa realidade. Muitas vezes o corpo recorre à construção de figuras de linguagem como metáforas, metonímias ou sugestões. No exemplo em questão, há um corpo categoricamente realista, que sofre a interferência da linguagem experimental da cenografia.

Os dois atores na imagem anterior interpretaram o embate entre Stanley e Blanche dentro de um chiqueiro, ou cercadinho de animais, que sugere o cortiço onde vive o casal Kowalski e dentro do qual é possível circular redesenhando diferentes cenários. Em vez de assistir a cena em um cenário de casa realista, como no filme de Elia Kazan, o público imagina a casa, sugerida por indicações dos atores ou elementos cenográficos.

Como mencionado anteriormente, ao longo desse trabalho, tentaremos nos ater àquilo que tange o corpo dos atores, mas é preciso observar também a interação desses corpos com elementos de outras linguagens, como a cenografia – uma vez que o teatro se trata de uma semiótica complexa, em que todos os elementos se relacionam entre si, compondo a narrativa –. No caso, é preciso ressaltar que a proposta de cenografia experimental também influencia toda a movimentação dos corpos no espaço, de modo que a gestualidade e o deslocamento dos atores se distanciam do realismo em diálogo com o cenário, criando também uma série de adaptações da própria linguagem corporal em função da linguagem cenográfica. Isso é, os elementos plásticos do cenário e os da linguagem corporal coexistem e interferem um no outro.

A imagem a seguir, mostra eventos e representa estados emocionais vividos pela personagem Blanche, figurados em um deslocamento sobre o carrinho de trilho:



Mesmo que a espacialidade obrigue o corpo a novas adaptações, é preciso lembrar que os corpos dos personagens ainda procuram corresponder à linguagem do corpo cotidiano, moldado por fatores biológicos e culturais, criando personagens plausíveis, representantes de um dado grupo social; gênero, conforme determinado pelos padrões da década de quarenta; profissão preexistente e ainda segundo as características psicológicas e experiências vividas por ambos. Assim, o corpo se adapta ao cenário, em função de se aproximar da plausibilidade daquelas vidas, e o faz por meio de escolhas gestuais, expressivas e vocais.

Especialmente no teatro, é comum encontrar performances realistas permeadas por gestos, deslocamentos e vocalizações experimentais ou minimamente estilizados que contribuem de forma simbólica para a criação da narrativa. O que é mais comum para os atores é que nos deparemos com linguagens híbridas, às quais é necessária uma série de

adaptações extracotidianas, mesmo que sutis, como a relação entre corpo realista e cenografia experimental apresentada na montagem de Rafael Gomes ou a adaptação do equilíbrio do corpo cotidiano ao palco giratório da montagem a baixo, com Stanley e Blanche performados por Ben Foster e Gillian Anderson, e direção de Benedict Andrews e Nick Wickham:



Se observarmos atentamente os registros fotográficos desta última versão, é possível aplicar as mesmas observações sobre a dilatação dos gesto e expressão. Naquilo que tange a relação entre os corpos e o espaço uma representação mais literal do apartamento do casal. Diferente do exemplo anterior, em que o apartamento é sugerido pelo cercadinho, aqui há móveis reais e as paredes vazadas demarcam cômodos diferentes.

A casa, porém, havia sido montada sobre um palco giratório, o que exigiu dos atores uma nova adaptação do equilíbrio corporal. O jogo de equilíbrio e um certo tônus



extracotidiano são solicitados pelos corpos dos atores para ficar de pé sobre um chão em movimento e, embora seja mais difícil se deslocar assim, a dificuldade se dissimula sob a construção de um deslocamento que se passe por referencial diante do público. Não se trata, portanto, dos métodos aos quais o performer recorre para executar o deslocamento, tampouco da presença ou ausência de ajustes e adaptações extra cotidianas em sua performance, mas na construção semiótica de uma narrativa referencialista por meio da linguagem corporal.

Comumente as produções dos textos clássicos do realismo são performadas como “fósseis” da atuação. Preservando a mesma essência realista que está no texto quando foi escrito. A referência para a construção da linguagem corporal está no mundo, mesmo que a produção situe a narrativa em outra época ou adapte o contexto social, o corpo procura um referente naquele tempo e sociedade e anseia representá-lo com verossimilhança. O público, por sua vez, se faz crer que esteja observando o próprio evento, na medida em que se deixa convencer pelos atores.

No realismo, não apenas a linguagem corporal como também os traços físicos, porte, biotipo e etnia passam a compor em conjunto a narrativa, alterando, adaptando o atualizando leituras possíveis do texto. De modo que o corpo, incluindo sua aparência física se torna dado importante para criação de significado. As imagens a seguir são registros de uma adaptação americana do texto, dirigida por Michael Michetti, em que a história é atualizada e trazida a uma Nova Orleans moderna. A produção coloca Blanche (Jaimi Paige) como única atriz branca em um elenco de atores negros. Stella (Maya Lynne Robinson) e Blanche, podem ser perfeitamente aceitas como irmãs em contexto realista, mesmo sendo etnicamente diferentes, porque o espectador tem liberdade para criar uma narrativa extra que, ao mesmo tempo em que o convencerá da relação familiar entre as duas irmãs, implicará em uma observação sobre desigualdade social entre elas, mesmo que nenhum destes dados sejam diretamente mencionados no texto. Nessa adaptação as informações do texto sobre o passado e a vida de Blanche e Stella, em conjunto com a distinção racial entre as irmãs, dão à narrativa um ponto de vista contemporâneo sob a ótica de uma discussão de segregação racial e privilegio social. Ao representar o confronto entre a classe trabalhadora negra de Nova Orleans, por meio da figura Stanley (Desean Kevin Terry) e Stella em contraste com os caprichos e a pretensão sulista de Blanche, a ênfase recai sobre o

privilegio social da personagem branca, em relação à irmã, criando uma narrativa paralela que ataca tão diretamente ao vitimismo de Blanche, quanto à ignorância e misoginia de Stanley, deixando o espectador possivelmente dividido entre os dois personagens.



O texto de Williams é um clássico do realismo norte-americano. O movimento procurou o retrato de uma psicologia humana profunda para trazer à tona uma representação íntima das mazelas sociais. A opção pela linguagem do corpo realista é parte de significado maior. A peça, porém, tornou-se clássico conhecido, tanto pelo sucesso de sua versão cinematográfica, com a atuação de Brando e Leigh, quanto pelo fato de que a dramaturgia de Williams comumente aparece em programas de formação de atores, além de ser conhecida como exercício clássico para estudantes de interpretação realista. A notabilidade do texto, porém, deu margem à série de adaptações, versões e releituras em linguagens menos realistas que podem nos servir aqui como exemplo do corpo humano atuando em diferentes

registros. Deste modo, observaremos três casos particulares que podem contribuir no sentido de ilustrar o estranhamento causado pelo corpo fora do regime cotidiano.

Dentre os muitos exemplos de montagens menos tradicionais da peça está a versão adaptada para ópera, que estreou no San Francisco Opera em 1998. Foi regida por André Previn e dirigida por Colin Graham. A montagem foi gravada em CD e DVD e a peça se tornou em uma das óperas contemporâneas mais apresentadas no mundo todo. Após musicada, a ópera foi remontada mais uma série de vezes com diferentes elencos e direções. A imagem abaixo é da montagem dirigida por Brad Dalton que estava em cartaz no Los Angeles Opera, em 2014. Nas imagens pode-se ver a mesma cena descrita anteriormente: Stanley Kowalski (Ryan McKinny) ataca Blanche DuBois (Renée Fleming) que tenta em vão se defender:





Com uma rápida observação dos corpos dos performers na imagem anterior, é possível aferir de imediato, que não se trata de uma linguagem corporal realista, como nas referenciais anteriores. Aqui a mesma cena é performada segundo os moldes da ópera e o texto sendo cantado, em vez de ações e falas, implica uma modalização da linguagem corporal dos atores em torno do elemento canto. Operas precisam ser mais sensíveis ao canto do que a atuação em si, já que o corpo e a expressividade estão em função da forma como o texto é vocalizado. Diante de uma expressão inusual e artificial da voz, o corpo e o deslocamento passam também a um regime inusual e artificial.

Muitas vezes, este corpo da ópera é chamado de “épico”, não com semelhante sentido àquele designado por Brecht a este termo em seu teatro e também, não como referência ao corpo do teatro grego. A linguagem se afasta da representação referencialista da linguagem corporal e reconstrói corpo em “modo expositivo”. Para tanto, gestos, expressões e vocalizações da linguagem referencial passam por um processo de distorção e/ou dilatação. Não é o caso do *gestus* brechtiano em que o performer indica, quem é e como age, o personagem por meio de gestos característicos, mas podemos dizer que circula em um âmbito muito próximo, já que o operista pode também adicionar traços sintéticos que construam informações sobre o personagem em sua linguagem corporal. O uso do termo “épico” aqui, no entanto, é uma referência à intensidade fora do comum e à expressão grandiloquente, características à ópera:.



A ópera prioriza o canto e não o drama e a atuação é guiada pelo ritmo da música. Não há, portanto, nenhum compromisso com qualquer “realidade”. Aqui estamos nos afastando do território da performance referencialista e nos aproximamos de um corpo que começa a se assumir como ficcional. Enquanto o corpo referencialista maximiza a semelhança entre a mentira e o mundo, este é um tipo de corpo que se vale de artifícios “alienígenas” para contar a mesma história. O corpo cria um mundo a parte, no qual a comunicação e toda a expressividade que a envolve está modelada pelo ritmo da música e perícia vocal dos cantores.

Na imagem a seguir, pode-se ver a orquestra no fundo do palco, enquanto os cantores performam na frente. A própria orquestra dividindo o espaço de encenação com os operistas lembra que a ópera se aproxima mais do concerto musical, do que do teatro tradicional, embora a música venha carregada de teatralidade e representação dramática:



Na ópera, o corpo, assim como a voz, se ampliam e adquirem um tônus intensificado que hiperboliza a qualquer ação referente ao corpo cotidiano. A intensidade dos movimentos e expressões é regulada em função da intensidade da vocalização e, proporcionalmente, mesmo os intervalos de silêncio são performados segundo esforço corporal semelhante àquele que se emprega para o canto, e não somente para cantar, mas performar canto no espaço amplo do teatro.

A ópera tem sua própria corporalidade, com sua linguagem particular e um dispêndio de energia extra, ou seja, para além do gasto de energia do corpo cotidiano, mas que diferentemente do teatro realista, não há de se preocupar em reproduzir o corpo da “realidade”. Em vez disso, é criado um novo corpo em função do canto, e todos os elementos se adequarão a ele, de uma forma ou de outra, criando um corpo plástico, artificial e hiperbólico. Podemos dizer que esse corpo se expressa segundo outra categoria de manifestação do discurso que não é a da referencialidade.

Conforme mostrado anteriormente, é comum que se recorra às figuras de linguagem, como metáfora, metonímias, hipérboles, etc. para criação da narrativa, seja no teatro, cinema, dança ou na televisão. No primeiro exemplo de *Um Bonde Chamado Desejo*, foi observado como a versão cinematográfica constrói a metonímia do espelho quebrado em referência à ruína de Blanche, à sua fragilidade e vaidade. A personagem passa grande parte

da história em frente ao espelho, mas no fim desta cena podemos vê-la através do reflexo no espelho esfacelado durante a luta. Aqui, no entanto, os ângulos e recortes da câmera é que escolhem a perspectiva por meio da qual o espectador assiste a narrativa. O performer de palco, por sua vez, tem o corpo como único artifício para a criação de tais efeitos e é comum que linguagens não-realistas, como é o caso da ópera, a linguagem corporal se pautará na criação de imagens semisimbólica. Isto se dá especialmente durante as movimentações em formação de coro, como é o caso da ópera aqui mencionada. A criação destas imagens e a passagem de movimentos entre uma composição visual e outra são guiadas pelo ritmo da música, aproximando a atuação do que é considerado dança no ocidente.

Para além da estilização gestual da ópera, poderemos observar ainda, a estilização destas mesmas ações no balé, utilizando os mesmos princípios aplicados anteriormente. Como já mencionado, a popularidade do texto de Williams, deu margem à montagens menos convencionais, que incluem sua versão ópera e o balé coreografado por John Neumeier, com música de Alfred Schnittke, cujos registros fotográficos podem ser vistos a seguir:





As imagens anteriores foram registradas 2016 no Teatro Bolshoi, em Moscou. Retratam ainda a Cena 10, discutida anteriormente, com a dupla de bailarinos Alicia Amatriain e Jason Rielly interpretando Blanche e Stanley. A cena chegou a ser excluída da filmagem em DVD, mas era parte da coreografia de Neumeier para a narrativa de Williams, versão balé.

Observando os registros fotográficos é possível notar o processo de estilização da linguagem corporal. Há uma série de procedimentos técnicos de balé, que incluem desde aos pés, em ponta com patelas dos joelhos estendidas, aos movimentos dos braços e dedos, que são identificáveis no corpo dos bailarinos. Estes processos formais procuram, no entanto, recriar a narrativa da luta entre Stanley e Blanche. Ou seja, o conflito entre os dois personagens, a violência de Stanley e o terror de Blanche são recriados por meio dos recursos técnicos do balé. Balés narrativos comumente tem uma coreografia fechada em movimentos formalizados e posições de braços, pés e pernas projetando-se para fora, permitindo dilatação do corpo, que se projeta no espaço com agilidade, leveza e harmonia. A coreografia busca, portanto, recriar a narrativa descrita por Williams por meio das regras de corporalidade do balé clássico, em vez de imitar a linguagem dos corpos sociais, como no realismo.

Assim como no exemplo da ópera mencionado anteriormente, o corpo no balé também está muito distante do corpo cotidiano. Só o estabelecimento de uma relação intrínseca entre a música e o ritmo dos gestos e deslocamentos, já é uma ruptura brusca com o âmbito referencial da linguagem. Começando pelas bases técnicas: a técnica cotidiana, do corpo orgânico, está fundamentada na economia de energia; nossos movimentos diários procuram ser econômicos naquilo que tange o esforço físico buscando a maior eficiência possível pelo caminho de mínimo esforço. Nosso corpo tem energia limitada e não a desperdiça com gestos e deslocamentos cotidianos, como caminhar de um ponto a outro. No balé, o rigor estético e o procedimento formal – como o trabalho de ponta, as extensões altas e a busca pela precisão e fluidez dos movimentos – são parte de uma técnica que implica alto dispêndio de energia, intensa atividade muscular e treinamento de alta performance. Os movimentos possuem um padrão pré-determinado e a partir dele, são guiados pelas músicas e pelo tema, compondo personagens e ações dramáticas.

A linguagem corporal do balé narrativo pertence a universo próprio, que estabelece suas próprias regras para a linguagem corporal. Regras estas que não têm compromisso com a natureza ou com a organicidade deste corpo. É um corpo assumido como artificial e não busca referenciar o corpo orgânico porque se constrói a partir de uma técnica formal de movimentos fechados, performados segundo princípios imutáveis. Mesmo com variações e adaptações, os mesmos princípios de harmonia e fluidez, sob os paradigmas técnicos de uma mecânica corporal própria, continuam regendo a linguagem do corpo em cena.

No balé, assim como na ópera, não é questionada a veracidade do evento, tampouco a potencialidade de “convencimento”, mas bons bailarinos e bons operistas costumam ser admirados segundo outros critérios, que não aqueles que dizem respeito à performance cênica realista, como é o caso da atuação preconizada por Stanislavski e seus discípulos. Mesmo na balé narrativo, os corpos são criados segundo parâmetros técnicos próprios. Tais parâmetros criam um universo a parte em que o corpo segue suas regras, como se fossem estes os princípios que regem o corpo comum daquele cotidiano. O público não questiona em nenhum momento a veracidade destes corpos fictícios porque, para se envolver com os eventos, aceita os acontecimentos como se observasse um universo mítico em que os corpos funcionam segundo regras próprias, de ritmo e movimento. Todas as ações, expressões, emoções e movimentos dos personagens são dançados seguindo procedimento próprios.

Ainda há outra versão de performance do texto de Williams que pode ser mencionada e que muito difere das versões apresentadas até agora por seu tom farsesco e irônico. No filme *The Disaster Artist* (2017), dirigido e também atuado por James Franco, no papel do, também cineasta e ator, Tommy Wiseau, durante a produção de sua obra *The Room* (2003), perene concorrente à categoria pior filme de todos os tempos. O filme de Franco é baseado nas memórias homônimas de Greg Sestero, amigo de Wiseau e ator de seu filme, escrito, produzido, comercializado, dirigido, financiado e atuado pelo próprio Wiseau, sem ter a menor ideia de como se lida profissionalmente com cada um desses processos. O filme *The Disaster Artist* narra o início da amizade entre Greg e Tommy, unidos pela vontade de seguir carreira no cinema e a culminação na produção de *The Room*. A história começa com a conversa entre Greg e Tommy após a aula de atuação, em que Tommy havia acabado de apresentar a cena aqui analisada de *A Streetcar Named Desire*.

James Franco no papel de Wiseau, logo no início do filme aparece como aluno em uma aula de interpretação teatral, em que performará diante da classe o papel de Stanley Kowalski. Havia sido escolhida uma cena do início da peça, em que Stella, logo após uma briga violenta com o marido, se refugia na casa de uma vizinha. Stanley, arrependido de seu brutal descontrole e fúria, começa a chamar por ela, implorando para que o perdoe. As imagens a seguir mostram a montagem cinematográfica, em que Marlon Brando, interpreta Kowalski, e por meio da linguagem do corpo orgânico, procura replicar as intensas emoções do Stanley enquanto chama por Stella:





Na performance de Brando, Stanley grita por ela, levando às mãos à face, tocando-se efusivamente em sinal de desequilíbrio e desespero, chora mostrando arrependimento, cai de joelhos no chão e abraça Stela pela cintura. Trata-se de um momento repleto de drama e de intensa emoção para o personagem. O texto de Williams, no entanto, trazendo uma série de discussões sociais e psíquicas realistas que nunca foi concebido para existir ridiculamente ou de modo farsesco. O drama de Stanley é um drama orgânico, representando uma existência corporal senciente concebida sob os mesmos fatores sociais, químicos e culturais, que são concebidos os seres humanos biológicos e em sociedade. A partir das descrições presentes no texto, porém, foram feitas uma série de releituras, como visto anteriormente, em que estes aspectos são cenicamente reconstruídos em passos de dança e nuances vocais. Na versão interpretada por Franco, porém, o corpo criado para Stanley é o corpo de Tommy que o interpretaria de modo grosseiro. Há aqui, um ator, cujo personagem deve ser construído como um mal ator, e para tanto, é construído um Stanley farsesco.

A performance de Franco não procura corresponder aos processos orgânicos do corpo de Stanley, tampouco procura recriá-los segundo regras próprias, como no balé ou na ópera. A intensidade de suas emoções é expressada por meio de gestos exagerados e imprecisos, um deslocamento em círculos, com passos cambaleantes; é construída, portanto, uma cena satírica em que tanto o drama, quanto o próprio processo de atuação passa a ser ironizado. As emoções intensas e a dramaticidade do momento são recriadas como um pastiche.

Ao longo do filme Tommy é representado como um pastiche, enfatizando o aspecto cômico de sua excentricidade e jactância e ao mesmo tempo ironiza características mais sombrias como a irredutibilidade e reputação abusiva. Tommy (interpretado por James Franco) começa sua performance de Stanley Kowalsky, sentando-se em uma cadeira no centro do palco, abaixando a cabeça, esconde o rosto, fecha os olhos e grita “Stella” em tom monótono. Não procura por ela, não se direciona a nenhum ponto e sequer tem uma expressão que pode ser considerada “natural”. Sua expressão e ação não têm uma conexão realista entre si. A inverossimilhança é o que gera o sentido grotesco da performance. A amplificação desta inverossimilhança, por meio do exagero destas expressões traz o aspecto, que poderia ser descrito como “caricaturesco”, desta interpretação.

O Stanley de Tommy, interpretado por James Franco, grita por Stella enquanto carregando a cadeira acima da cabeça em um movimento brusco, aparentemente descontrolado que assusta sua parceira de cena. Ele caminha em círculos com imprecisão, cambaleando o corpo, como se não tivesse controle do próprio equilíbrio, balançando a cadeira a esmo até finalmente atirá-la na parede do estúdio de atuação, gritando. Em seguida, atira-se ao chão, e ali, segue rugindo e gemendo artificialmente enquanto repete movimentos pélvicos, lançando a bacia para o alto até que o fôlego esgote por completo.

Nem suas expressões emocionais e nem seus gestos são realistas ou se aproximam da organicidade. São gestos, expressões, deslocamentos e vocalizações artificiais, mas que nada tem a ver com a artificialidade identificada na ópera ou no balé. O corpo artificial, encontrado em exemplos como a ópera e o balé, constrói sua linguagem por meio de princípios que pertencem a um universo mítico e cujas regras são próprias a este mundo. O espectador é transportado para o novo universo e garante sua existência na medida em que o discurso se faz verossímil. É claro que o sentido de uma narrativa performática pode ser compreendido, independentemente da proximidade do corpo do performer de uma narrativa corporal cotidiana. Basta que as regras desta nova realidade sejam verossímeis e compatíveis dentro do universo que estão compondo. Performances narrativas – não realistas – compõem um universo ficcional, que se orienta segundo seus próprios princípios, e o espectador se deixa enganar, na medida em que compreende tais regras e passa a participar delas. A performance de “Tommy” que tomamos como exemplo, no entanto, é caracterizada por outro tipo de artificialidade. Esta performance é a única em que a linguagem corporal de Stanley leva o espectador a tomar consciência imediata de sua artificialidade enquanto personagem. Ou seja, ao ver Tommy no estúdio, nos percebemos diante de um (mau) ator e não do próprio Stanley.

Por meio da interpretação que “Tommy” faz da personagem Stanley, o público não se punge com a narrativa, mas pode rir do sentido absurdo que é dado ao texto de Williams, graças à interpretação de “Tommy”. Isso acontece porque os elementos de exagero e inverossimilhança presentes na atuação expõem os procedimentos da própria atuação que, imediatamente, revela-se “falsa” diante dos espectadores.

Ao compor a personagem Tommy, baseado no cineasta real, são escolhidas corporalidades – gestos, vocalizações, posturas, formas de se deslocar, etc. - que se

aproximam do corpo social do próprio Tommy em seu contexto social e com base nas descrições de Greg Sestero. Já na performance de Stanley executada por Tommy (personagem) são escolhidos uma série de gestos, posturas, deslocamentos e vocalizações que se aproximam do grotesco por meio do tônus corporal, criando movimentos pastosos; por meio do exagero, distorcendo gestos e expressões e os tornando confusos ou inverossímeis entre si e entre outros elementos da cena; também por meio da vocalização vagarosa e profunda, seguida por gritos, grunhidos e gemidos.

Nos exemplos realistas, os procedimentos técnicos que norteiam a atuação foram ocultados buscando convencer o público de que está presenciado eventos reais; já no balé, bem como na ópera, a corporalidade é distorcida e se torna propositalmente artificial, mas se manifesta dentro de um sistema de regras próprio e capaz de criar verossimilhança. Na performance de Tommy (personagem), porém, distorcer as regras dos processos de atuação cria uma ruptura com a verossimilhança dos eventos, em que as técnicas de atuação e criação do personagem são expostas. Isso é, ao ver Tommy no estúdio, o público se percebe diante um ator e não do próprio Stanley. Diferente dos exemplos anteriores, esta cena aponta o caráter artificial da atuação. O intuito, no caso, é revelar a falta da competência de atuação do protagonista Tommy, bem como alguns traços de sua personalidade, como autoconfiança exacerbada e incapacidade de se importar com o julgamento alheio.

A partir dos exemplos anteriores foi possível enumerar uma série de diferentes usos do corpo em cena. É óbvio que a linguagem do corpo cênico não é única, mas há uma imensa variedade de possibilidades para criação e leitura do corpo artificial, sempre a partir de referenciais culturais e ainda, a partir da forma como o corpo dialoga com os signos de cada cultura, considerando a imensa relatividade dos signos. Assim, para criar uma descrição semiótica do corpo cênico, é necessário levar em conta a necessidade, mas, ao mesmo tempo, a impossibilidade de descrever todo e qualquer fenômeno corporal em particular, mesmo que o objetivo do trabalho fosse a criação de uma enciclopédia das artes do corpo, não há sequer como dar nome a toda manifestação corporal que exista ou venha a existir, mas há a possibilidade de criar um sistema capaz de abstrair estes fenômenos em algumas categorias funcionais para que seja possível, por fim, descrever e analisar o corpo cênico em grande parte de seu potencial de sentido.

#### 1.4. A cena como texto sincrético

A seguir, serão verificados alguns exemplos sobre os quais será possível esboçar possibilidades de categorização semiótica, para que depois sejam testadas e verificadas nos capítulos de análise. Para tanto, serão feitas algumas verificações preliminares, que embora sejam mais breves, contribuirão para examinar possíveis diferenças e semelhanças entre manifestações diversas do corpo cênico, abrindo possibilidades de reflexões e observações que possivelmente contribuirão nas análises posteriores.

Antes de nos debruçarmos sobre as análises, porém, é preciso fazer algumas observações sobre a construção de sentido nas artes da cena. As inúmeras mídias e gêneros de comunicação do sentido desenvolvidas pela humanidade ao longo de sua história, grosso modo, podem ser divididas em duas categorias gerais: há aquelas que são simples, ou seja, empregam um único sistema de signos em sua enunciação, e há aquelas que são complexas, ou seja, empregam dois ou mais sistemas de signos em sua enunciação. Nesse sentido, a poesia, por exemplo, se vale predominantemente do sistema verbal das línguas naturais como fonte de significação, ao passo que o cinema, por outro lado, se vale de múltiplos sistemas diversos em sua composição, tais como o acústico (no que tange a trilha sonora), o visual (em relação a fotografia, o visagismo, etc.), o verbal (no que tange o roteiro) e o performático (no que tange o corpo do ator em cena). Não se deseja, no entanto, isolar a classificação dessas e de outras mídias em categorias estanques: a própria poesia, quando considerado o paradigma de composição poética avançado pelo concretismo, por exemplo, passa de semiótica simples à complexa, uma vez que adquire novos constituintes a sua enunciação. Disso decorre que a possibilidade de uma mesma mídia se manifestar a partir de semióticas simples ou complexas não invalida, de forma alguma, a existência de ambas. Pelo contrário, é na passagem de uma para outra que se permite identificá-las mais precisamente.

A identificação da função de oposição como também regente dos diversos sistemas que compõem as semióticas complexas é passo importante, do ponto de vista epistemológico, para se considerar, tal como objetiva este trabalho, o corpo do ator em cena como sistema de signos particular. Diferentemente de sistemas simples, que podem existir de maneira independente e exclusiva enquanto mídias artísticas simples (por exemplo: o

sistema verbal, por meio da poesia não-concretista, o sonoro, por meio da música, e o visual, por meio da pintura e da fotografia), o da atuação, o da performance desempenhada pelo ator, sempre se apresenta no seio das mídias complexas, compartilhando a geração do sentido com outras semióticas. Exemplos não faltam para corroborar esta afirmação. Concebida desde sua origem nos rituais arcaicos, a atuação divide lugar na enunciação com a porção verbal ou sonora e uma série de elementos visuais, representados pelo visagismo, cenário e pela própria disposição topológica destes elementos. Mesmo na atuação moderna naturalista, gestos, expressões, deslocamentos e entonações vocais podem enfatizar ou subverter o sentido original que é comunicado pelo próprio texto. Seja na recitação de poesia ou na dança, é o corpo do ator que dá sentido à obra.

O diretor polonês Jerzy Grotowski tenta definir teatro, separando-o de outras áreas, eliminando gradualmente tudo aquilo que é considerado supérfluo para ele. O teatro pode existir sem maquiagem, sem figurino, sem cenografia e sequer é necessária uma área de representação separada do público. Sua ideia era desafiar o teatro como síntese de outras disciplinas (como literatura, arquitetura, atuação, etc.). Assim, propõe o abandono de tudo aquilo que o ator veste antes de entrar em cena. A transformação do ator nos personagens se dá apenas por meio do corpo. O ator do teatro de Grotowski utiliza músculos, ossos e nervos para se transformar em personagens diversos. Para além dos personagens, estas indicações passam a abranger cada um dos elementos que surgem em cena. Controlando seus gestos, o ator de Grotowski pode se tornar capaz de transformar o chão no mar, uma cadeira em uma sacada, etc.. O mesmo se aplica à sonoplastia, que em vez do som e da música externa, é criada na própria cena, por meio de ruídos e das vozes dos atores. Quanto ao texto, sabemos que na história do teatro este foi um dos últimos elementos a complementar a cena teatral e que se mostra conexo na medida em que a cena poderia se compor mesmo sem palavras articuladas.

Grotowski definiu seu teatro como “aquilo que acontece entre espectador e ator”, tal descrição, no entanto, seria cabível a uma infinidade de manifestações artísticas. Mesmo que Grotowski tenha concebido suas proposições para um “teatro puro”, suas descrições de “pureza”, que podem ser encontradas em “Para um Teatro Pobre”, na verdade são indicações que definem seu próprio estilo. O Teatro Pobre de Grotowski é, na verdade, um

estilo definido pelas coerções mencionadas anteriormente, mas que não o torna necessariamente “livre” de elementos pertencentes a outras disciplinas.

A questão é que o simples ato de eliminar da cena elementos como figurino e cenografia, trilha sonora e texto criam seu próprio estilo de figurino, cenografia trilha sonora e texto. Isso é, mesmo que o ator se apresente vestido com roupas de ensaio em vez do figurino de seu personagem, aquela roupa passa a figurar como um signo em si. Nenhum elemento colocado em cena é de fato “neutro” e mesmo aquilo que convencionamos no teatro como ponto de “neutralidade”, se trata, na verdade, de um acordo comum entre performers e espectadores. Quando o performer se vale do corpo para criar cenário em um espaço vazio, por exemplo, o palco vazio não se torna ausência de cenografia, mas uma proposição cenográfica em si. Do mesmo modo, ao vestir uma roupa de ensaio em vez do figurino, por exemplo, indica que a atuação deve priorizar a corporalidade, em detrimento de uma possível igualdade de materiais em cena. Não se trata, porém, de atingir isenção dos demais elementos da cena e das outras linguagens, mas de deliberar em pacto comum com o espectador que tais elementos não deverão interferir nos significados produzidos na performance corporal do ator. Não quer dizer que estes elementos não signifiquem nada, pelo contrário, seu significado também é passível de descrição, como já exposto. Pode-se dizer portanto, que as proposições de Grotowski para pureza no teatro constituem, na verdade, mais um estilo de performance delimitado segundo suas próprias regras de funcionamento.

Isso se dá porque as artes da cena, seja no teatro, no cinema, em um concerto musical ou *performance art* são manifestações de texto sincrético. Ou seja, diferentemente de uma música ou de um romance tradicional, que são objetos homogêneos, o sincretismo se dá quando a linearidade do texto está investida em substâncias diferentes (FLOCH, in: GREIMAS; COURTÉS, 1986, p. 218)., de forma que o objeto se manifesta simultaneamente por meio de diferentes planos de expressão (sonoros, plásticos, gestuais, etc.). Isso quer dizer que a análise da obra de arte performática, como o cinema e o teatro, não se detém ao texto escrito, mas precisa compreender uma diversidade de planos da expressão. Ou seja, a fotografia, os ângulos escolhidos para captura da cena, as escolhas de cortes do montador, são elementos que influenciam na leitura da cena, do mesmo modo, cada um dos elementos plásticos do cenário, iluminação, sonoplastia, bem como o figurino, visagismo e escolha do

*casting*, são escolhas significativas por si. A indissolubilidade da atuação aos outros signos não implica, porém, a impossibilidade de analisá-la separadamente, sendo o corpo um ícone independente.

### **1.5. As semioses do corpo em cena**

Ao longo dessa pesquisa, reitera-se, o enfoque será precisamente o corpo do performer em cena, isso é, a linguagem da atuação. Tentando recortá-la, na medida do possível, dos demais elementos da cena para que se faça uma observação precisa sobre a significação gerada nos processos de expressão do corpo em cena. Sempre considerando, no entanto, o aspecto sincrético das obras analisadas. Isso é, mesmo que seja dado ao corpo um enfoque maior, é necessário relacioná-lo também às outras linguagens abordadas pela cena.

Mesmo as produções que tradicionalmente se desenvolvem a partir de um roteiro ou canovaccio, como o teatro ou cinema, não são textos falados, mas são constituídas pela intenção com a qual se fala e a movimentação cênica. Ou seja, como mencionado por Grotowski, texto não é teatro até que os interpretes façam uso dele. Cada escolha de expressão corporal, vocal ou deslocamento em cena encerra significados próprios. Não apenas as manifestações do corpo, como também sua forma, idade e biotipo são capazes de gerar significado e tais aspectos não poderiam ser desatrelados um do outro. Os significados culturais atribuídos ao corpo biológico e além destes, a forma como o corpo se mostra, comunica e expressa por meio de ações gestuais, nuances vocais, distâncias e deslocamentos. Considerando todos estes elementos como produtores de significado, será preciso esboçar um sistema capaz de recortar e delimitar todas as informações produzidas pelo corpo em cena, a fim de analisar a atuação propriamente.

A possibilidade de decupar e examinar essas informações separadamente contribui para uma melhor apreensão do corpo cênico e os significados por ele produzidos. Podemos pensar primeiro em quatro categorias básicas para decupagem da linguagem corporal, sendo estas: (1) deslocamento do corpo em cena, ou ausência dele. Mesmo que o deslocamento englobe a gestualidade grande parte das vezes, separaremos estas duas categorias para

destacar e analisar também as relações entre corpo e espaço, além de observar aspectos tais como distância dos *performers* uns em relação aos outros, bem como a relação entre o corpo e elementos da cenografia, além de observar caminhadas, corridas ou qualquer tipo de deslocamento de um ponto a outro; a categoria (2) gestualidade/expressão englobará os movimentos do corpo como gestos, expressões faciais. Mesmo os movimentos corporais menos perceptíveis ou involuntários tais como a intensidade da respiração ou dilatação da pupila produzem sentido na leitura da linguagem corporal, aqui também serão incluídas possíveis interações do corpo para com o objetos e outros corpos em cena; e atrelada a essa categoria, podemos destacar ainda uma categoria para (3) vocalização, que não trata da análise do texto falado, mas, será dedicada aos usos da voz em cena, incluindo entonações, timbres, nuances da voz ou qualquer artifício vocálico capaz de produzir efeitos de sentido.

Pressupondo o corpo como um instrumento complexo interconectado, é importante salientar a impossibilidade empírica de desconexão total entre estas categorias, de modo que não se pode de fato delimitar e separar completamente o que é parte do gestual, daquilo que é parte do deslocamento. Até mesmo por considerar que avanços e pesquisas em técnicas de atuação, sequer aceitam a possibilidade de separação entre pensamentos e emoções da expressão corporal ou vocal, de modo que seria inverossímil criar uma cisão categórica também entre expressão e voz, ou deslocamento e gesto. Devemos considerar, portanto, a virtualidade das categorias propostas aqui, mas também, sua utilidade em possibilitar a leitura de como o corpo cênico “traduz” tais pensamentos e emoções e os apresenta diante do enunciatário.

A vantagem das categorias é que elas nos permitem delimitar ao máximo a produção de sentido do corpo. Tal delimitação, no entanto, deve ser feita sempre tendo em perspectiva o aspecto complexo tanto do corpo quanto da mídia em questão, sob risco de criar leituras descontextualizadas.

A fim de testar a funcionalidade de tais categorias, tomemos como exemplo alguns casos de atuação aos quais podemos aplicá-las. Tomando como referência novamente a performance de Marlon Brando, conhecido pela formação essencialmente realista e sua carreira como de ator do cinema realista norte-americano. Dessa vez, no filme *The Godfather* (1972), no Brasil traduzido como *O Poderoso Chefão*, com direção de Francis Ford Coppola.



A cena ilustrada pelas imagens a seguir mostra o personagem Vito Corleone, interpretado por Marlon Brando, recebendo seu cunhado para pedir um favor por fora da lei. A cena, que abre o filme, contribui para demonstrar a competência do personagem como mafioso e seu poder como líder supremo da família Corleone.

Vito nasceu na Sicília, em um vilarejo chamado Corleone. Seu pai Antonio Andolini foi morto por um chefe da máfia por se recusar a pagar um tributo. O filho mais velho jura vingança e acaba sendo assassinado também. No enterro do pai, Vito é buscado para ser morto ainda criança e assim evitar que procurasse vingança depois de adulto. Sua mãe, desesperada, implora perdão ao chefe da máfia e implora por perdão. Diante da recusa de Don Cicco, ela o golpeia no pescoço com uma faca, permitindo que o filho escape às custas de sua própria vida. Vito foge da Sicília para a América, contrabandeado em um navio de carga com outros imigrantes. Nos Estados Unidos, sem saber falar inglês, os funcionários da imigração o nomeiam "Vito Corleone", lendo uma etiqueta que trazia consigo, na qual estava escrito "Vito Andolini de Corleone".

Na América, ele foi adotado por uma família italiana em Nova York, casou-se aos dezoito anos e inicialmente levava uma vida honesta até perder o emprego por interferência de um patrono da vizinha local. Aos poucos sua instabilidade financeira se resolvia graças a pequenos crimes. Vito aprende a prosperar junto de seus amigos com crimes e favores em troca de lealdade. Ao longo da década de trinta, ela já havia constituído uma família, enfrentado um dos criminosos locais e conquistado o respeito da vizinhança, ajudando a todos os que lhe pediam. Além do envolvimento em jogos de azar, Vito tinha grande influência política e controlava o mundo do crime de Nova York, eliminando gangues rivais e se opondo a uma série de assassinatos violentos e outros crimes como tráfico de drogas pesadas e prostituição, que eram desaprovados por ele. Vito vivia por um rigoroso código moral de lealdade para com os amigos e, acima de tudo, família.

O filme se torna um exemplo básico de narrativa cinematográfica realista na medida em que suas referências podem ser encontradas palpáveis nas coordenadas antropológicas, históricas e geográficas do mundo. Durante a década de dez, a "Little Italy", como é chamado o bairro em Manhattan, que foi cenário para ascensão do personagem Vito Corleone no mundo do crime, abrigava cerca de dez mil ítalo-americanos. Entre imigrantes, filhos de imigrantes e suas famílias empobrecidas, os italianos constituem grande parte do percentual

populacional da área. Também é fato que a máfia italiana nos EUA emergiu de espaços sociais como este, os criminosos vinham de bairros pobres e guetos italianos de Nova York. “La Cosa Nostra”, como os estadunidenses atualmente chamam a organização que surgiu entre o final do século XIX e começo do século XX, após várias ondas imigratórias para a América, vindos especialmente da Sicília e de outras regiões do sul da Itália. Foi um dos grupos mais poderosos no país, sendo até os dias atuais, uma das organizações criminosas mais conhecidas mundialmente.

O filme foi inspirado na história da real máfia italiana. A história da máfia italiana é parte da história dos EUA e da Sicília. De modo que a trajetória fictícia do personagem referencia a trajetória de vida de muitos outros “Dons Corleones” que de fato viveram experiências semelhantes e agregaram poder ao império da máfia durante suas vidas. A história de “The Godfather” também é representação de uma parte da história do mundo. Está alocada em um âmbito perfeitamente plausível e palpável, e sendo assim, uma representação referencialista do mundo, e o ator deve interpretá-la como tal, ou seja, como um real mafioso. Vito Corleone tem muitas semelhanças com mafiosos da vida real, como Frank Costello, influente no mundo da política e dos negócios, e conhecido por escolher sempre que possível a racionalidade em detrimento da violência, usando diplomacia para alcançar e se manter o poder. O ator Marlon Brando, alegadamente, teria trabalhado com gravações de Costello para compor a voz rouca de Vito Corleone.



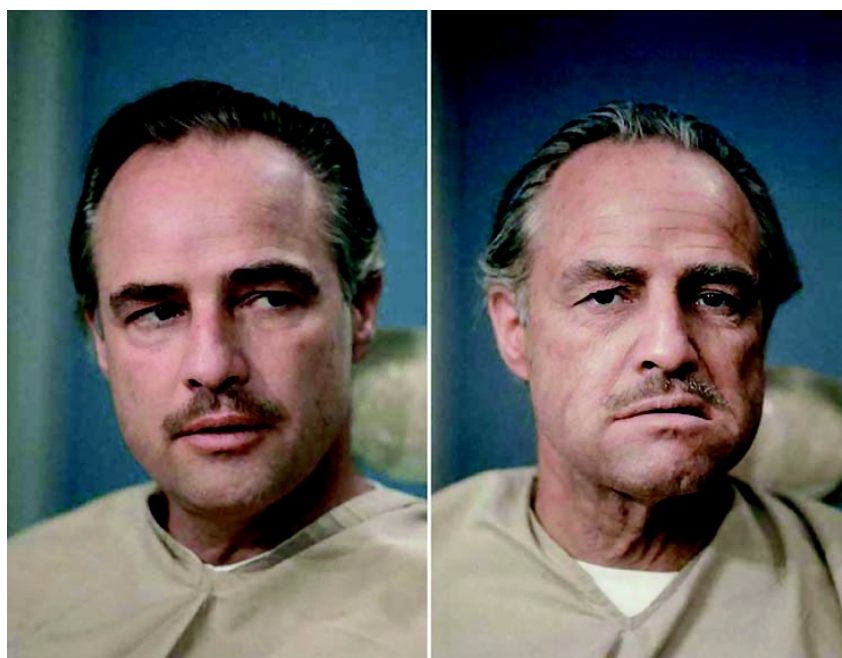
No exemplo anterior, em “Streetcar Named Desire”, o ator Marlon Brando, com vinte e três anos na época, interpretou o personagem Stanley Kowalsky, um imigrante polonês. Embora o ator tenha ascendência italiana e não polonesa, conseguiu se passar por imigrante da Polônia devido a seus traços caucasianos, que faziam condizente uma ascendência diversa da sua, sem deixar transparecer ironia ou agregar informação extra e narrativas paralelas ao texto original. O processo de criação de uma interpretação realista de Stanley, um polonês de Nova Orleans, que se identifica como americano também é baseado em figuras que fizeram parte da história dos EUA.

A performance naturalista ou realista consiste na precisa recriação cênica do corpo biológico e social, ou seja, o corpo em seu contexto referencial, buscando reproduzir a expressão das emoções, gestos e movimentações possíveis de serem encontradas no cotidiano. Esse tipo de atuação “engana” seu espectador passando-se por “realidade”. A composição de personagens “reais” exige do ator a criação de um corpo humano orgânico, que mesmo diferindo de seu próprio, precisa simular um texto culturalmente delimitado como “real” ou “natural”.

Esse efeito é criado por meio de inúmeros subterfúgios, muitos dos quais passam despercebidos pelo espectador, mesmo se tratem de mudanças drásticas no corpo do ator. Tomemos como exemplo o envelhecimento do ator Marlon Brando, no papel de Don

Corleone, no filme americano *O Poderoso Chefão*. Mesmo que o corpo do ator se transforme no corpo inventado do mafioso Vito Corleone, mesmo que o ator modifique seu próprio corpo virtualmente, é perfeitamente plausível que ele, um imigrante siciliano tenha construído seu império da Máfia, no mesmo contexto histórico e geográfico que delimita empiricamente a realidade. O realismo e o naturalismo no cinema exploram imagens e narrativas socioculturais perfeitamente tangíveis, que podem ser definidas semioticamente como pertencente à categoria referencial do discurso. Posteriormente investigaremos outros tipos de atuação que não objetivam qualquer simulação do texto referencialista, mas enquanto nos detivermos a essa categoria, observaremos os artifícios do corpo em função de gerar o efeito o de “organicidade” na atuação.

Por meio da articulação das categorias voz, gesto e deslocamento, o ator nos convence de que Vito Corleone é uma pessoa comum, cuja existência é plausível no contexto referencial e não deixa sombra de qualquer artificialidade. Este tipo de atuação é louvado pela capacidade de se passar por real, quanto mais próximo do corpo orgânico, mais é valorizada como um “bom trabalho” do ator. Se observarmos, portanto, o exemplo citado, a figura do ancião da família Corleone é construída em parte por seu visagismo e pela maquiagem. Tendo, à época, apenas 48 anos, Marlon Brando precisou envelhecer para construir o personagem.



Esse processo de envelhecimento, porém, não somente decorre da porção visual do signo cinematográfico, mas depende, para sua execução, de elementos necessariamente provenientes do corpo do ator em cena. Para além das bochechas falsas, feitas em algodão, e do cabelo grisalho, a performatividade de Brando pode ser analisada a partir das categorias aqui apresentadas, conforme veremos a seguir.

No que tange (1) a vocalização de Don Corleone, a voz do ator é tornada ríspida e baixa, rouca e quase inaudível, a fim de criar o efeito de envelhecimento do aparelho fonador e Brando também substitui seu sotaque original pelo de um imigrante siciliano não nativo em língua inglesa. Quando o ator na construção de seu Don Corleone n'O Poderoso Chefão, associa as categorias aguda, lenta, difusa, sussurrada e ríspida constrói a voz identificada com a do ancião, adequando sua voz natural à do personagem fictício; é a partir de tais categorias, modalizando a velocidade para lenta ou rápida, clara para difusa e a intensidade para gritada ou sussurrada, que o ator pode transformar a voz do personagem.

Variando entre essas e outras categorias possíveis, consegue o ator criar múltiplos personagens. Na arte de dublagem, por exemplo, não raro é encontrar casos em que as vozes de mais de vinte personagens são realizadas por grupos pequenos, de até quatro ou cinco atores. A questão é que, no caso de Brando, ainda que a voz seja modulada, a busca é pela imitação de uma voz social orgânica que se passe pela voz de ancião italiano.

Seguindo pelo caminho das categorias, podemos observar aquilo que tange (2) a gestualidade/expressividade. Os gestos de Brando se diferenciam da tenacidade e a precisão dos gestos jovens e se tornam trêmulos e incertos, construindo o corpo do ancião já eivado pela senilidade. Ao mesmo tempo, o tônus atribuído ao gestos e a forma de articulá-los é correspondendo à gesticulação do corpo social, nenhum gasto de energia, os gestos são relaxados e contidos. Mover as mãos enquanto fala, acariciando o gato em seu colo, ou gestualidade aparentemente despreziosa, como coçar o queixo contribuem para criar o corpo natural orgânico. Não há espaço para gestos amplos ou enérgicos, já que o mínimo gasto de energia é o que contribui para a simulação do envelhecimento da personagem, além da segurança que Corleone tem em sua posição de chefe mafioso, expressando certa tranquilidade ao lidar com seu interlocutor enquanto discorrem sobre projetos de tortura e assassinato. Da mesma forma, (3) a maneira por meio da qual se desloca em cena acompanha as outras duas categorias, nas poucas cenas em que se movimenta de um ponto

a outro (uma vez que permanece a maior parte do filme sentado), seus passos são vacilantes e lentos, indicando um corpo enfraquecido. Mesmo sendo o objetivo de Brando construir a figura do ancião a partir do que se compreende pelo tal em nossa cultura, o ator não necessariamente precisa sê-lo, mas pode construí-lo a partir de artifícios capazes de comunicar tal sentido ao enunciário. Antes mesmo de ser realista, a atuação não deixa de ser, irrevogavelmente, atuação. Falhasse em construir o personagem de maneira suficiente, de nada serviria o aparato cinematográfico para perfazer o sentido.

Estamos tão acostumados a boas atuações realistas no cinema e na televisão, que na maior parte do tempo, não percebemos que o efeito de realismo é produzido segundo mecanismos de artifício. O ator ocidental observa seu cotidiano, compreende gestualidade, vocalização e deslocamento presentes em uma sociedade específica e aprende, por meio de técnicas, a ler e articular estas categorias a fim de reproduzi-las. Esse é o tipo de atuação mais popularizada pelo movimento realista no teatro e comumente apareceu nas peças de Tennessee Williams, Arthur Miller, Máximo Gorki, August Strindberg, etc., e mesmo que seja a forma mais popular de se atuar, não é a única. Foi difundida por produções de cinema e televisão, em grande parte, graças ao sucesso do sistema Stanislávski nos EUA, e as adaptações de seus sucessores da escola de atuação realista.

Confrontando uma forma cênica anterior que se baseava na declamação afetada e no exagero emocional, as primeiras anotações do sistema Stanislávski foram feitas em 1906 a partir das inquietações de seu autor sobre a apuração da forma teatral (cf. GINSBERG, 2008) Impulsionado por renovações cênicas, Stanislávski criou, desenvolveu e aprimorou passos técnicos. Entre o final do século XIX e início do século XX, Stanislavski passou a sistematizar um conjunto de regras, diretrizes e exercícios que pudessem dar a qualquer ator o controle sobre uma boa performance cênica. No livro *A Preparação do Ator* trata daquilo que pertence aos mecanismos psicológicos da atuação, fazendo investigações sobre a memória e o subconsciente. Em *A construção da personagem*, destacam-se questões relacionados ao corpo e as discussões passam a abordar preparação física, plasticidade dos movimentos, caracterização, expressão e ritmo cênico, além de dicção e vocalização.

Segundo Stanislavski, apenas ao acessar o subconsciente, onde jazem nossos sentimentos e memórias emocionais, o ator pode viver no palco exatamente como se vive na vida. Ribot havia lhe dado a noção de que o sistema nervoso registra todas as informações

que passam pelo cérebro, mas que o acesso a tais informações é arbitrário, dependendo de estímulos ao redor, como cheiros ou imagens e este será o princípio que norteará o desenvolvimento do Sistema.

Embora possamos reconhecer e atribuir emoções à expressões faciais, nas circunstâncias habituais da vida temos muito pouca consciência sobre nossos próprios gestos, mas somos cientes de pensamentos e sensações. É por essa razão que muito do que é dito não é expresso voluntariamente. No mundo cotidiano, não estamos atentos às origens de nossos gestos, eles são reflexos daquilo que se manifesta primeiro subconscientemente.

Como o corpo se manifesta continuamente, temos muito pouco domínio sobre esse tipo de comunicação não-verbal e embora seja simples “forjar” uma determinada expressão, a dificuldade está em mantê-la sem que as emoções internas venham à superfície. Um observador treinado consegue ver no outro quase tudo o que o outro está escondendo, seja de modo consciente ou não. Eis o desafio da atuação realista: por meio do corpo, pode-se ver pensamentos e emoções que não são comunicados verbalmente e Stanislavski sabia disso quando elaborou seu Sistema.

A criação consciente seria, portanto o caminho para o florescimento do inconsciente. Stanislavski afirma que quanto mais momentos conscientes os atores têm nos papéis, maiores serão as possibilidades de um fluxo de inspiração (STANISLAVSKI, 1991: 42-43).

Um dos passos técnicos de Stanislavski consiste no abastecimento do imaginário que o próprio ator empresta ao personagem para fazê-lo existir. A chave para a interpretação seria o inconsistente de forma que cada movimento, palavra dita em cena, assim como cada estado do personagem deve ser resultado da imaginação do ator. A construção do personagem se dá com base na experiência do ator, usando suas próprias memórias e emoções. A metodologia para ativar a imaginação, no entanto, tem início no trabalho intelectual consciente, em vez da atuação pré-codificada e do papel tipo, o ator compõe o personagem a partir de um trabalho de mesa que discute e interpreta o drama, busca-se compreender as circunstâncias lógicas da cena, como “quando?”, “onde?” e “por quê?” e desenvolvendo essa existência de faz de conta o ator é guiado pela imaginação à respondê-la em ações físicas.

Stanislavski também se voltou à pesquisa de imagens visuais, auditivas, verbais e táteis que se mantêm na memória. Assim como as experiências despertam emoções, resgatar estímulos destas experiências traria à tona as mesmas emoções como se o ator estivesse a vivê-las novamente. Por meio de estímulos, as emoções renascem espontaneamente na consciência. O ator deve se valer dos seus próprios sentimentos e não dos sentimentos de personagens fictícios. Usando a memória emotiva o ator consegue despertar em si emoções e circunstâncias semelhantes às exigidas pelo papel. Nas palavras das pesquisadoras Vássina e Labaki (2015: 309):

*Todo homem já viu em sua vida um enorme número de catástrofes. Retemos suas memórias, não em todos os seus detalhes, mas apenas os traços que mais nos impressionaram. De várias lembranças daquilo que foi vivido se forma uma recordação vasta, condensada, ampliada, mais profunda sobre os sentimentos parecidos. Nessa memória não há nada de supérfluo; só fica o essencial. É a síntese dos sentimentos homogêneos... É a memória em grande escala. Ela até é mais pura, mais compacta, mais rica de conteúdos e mais penetrante de que a própria realidade.*

Cada ação física, desmovida pela dimensão psíquica, é capaz de expressar exteriormente toda a complexidade lógica da dada circunstância. Trata-se de um processo de análise interior e exterior de nós mesmos, como seres humanos nas circunstâncias da vida de nosso papel. O método se baseava em ações físicas abastecidas pelo imaginário que o próprio ator empresta ao personagem para fazê-lo existir. A chave para a interpretação seria o inconsistente de forma que cada movimento, palavra dita em cena, assim como cada estado do personagem deve ser resultado da imaginação do ator. A construção do personagem se dá com base na experiência do ator, usando suas próprias memórias e emoções. A metodologia para ativar a imaginação, no entanto, tem início no trabalho intelectual consciente; o ator compõe o personagem a partir de um trabalho de mesa que discute e interpreta o drama, busca-se compreender as circunstâncias lógicas da cena, como “quando?”, “onde?” e “por quê?” e desenvolvendo essa existência de faz de conta o ator é guiado pela imaginação à respondê-la em ações físicas.

Ao perceber a rede complexa de conexões que constitui cada um de seus atos, o ator poderá compreender mais amplamente seus processos de conhecimento de si mesmo e do mundo. Cada ação física, desmovida pela dimensão psíquica é capaz de expressar exteriormente toda a complexidade lógica da dada circunstância e o caminho consiste em um



processo de análise interior e exterior de nós mesmos, como seres humanos nas circunstâncias da vida de nosso papel. Para Stanislavski 'Em cada ação física há algo psicológico, e no psicológico, algo de físico' (STANISLAVSKI, 1989: 258)

Uma abordagem dualista da relação entre corpo e mente propõe uma separação entre aquilo que se chama de "espírito" e o corpo físico, ou seja, sustenta a ideia de que a mente é algo imaterial conectado ao físico. A teoria do filósofo René Descartes (1596 – 1650), propõe o dualismo da substância, na qual sugere a divisão entre o corpo material, que ocupa uma extensão no espaço e a substância pensante a qual não coube espaço físico. A natureza da mente e da inteligência consciente estaria em algo que não pode ser compreendido fisicamente ou reduzido em termos dos conceitos das ciências físicas. Para o filósofo, a máquina do corpo seria movida pela alteração dos movimentos de uma substância muito sutil que se conecta a ele por meio da glândula pineal, estrutura a qual se atribuía qualidades metafísicas, tida como a única parte do cérebro capaz de unificar as imagens e os sentidos.

Pela lente das teorias das ciências cognitivas, porém, a mente é encarnada, corporificada, e não responde a uma condição anterior. O dualismo cartesiano, com corpo comandado por uma substância misteriosa chegou a ser combatido pelo filósofo britânico Ryle, que cunhou a expressão "the dogma of the ghost in the machine" (o dogma do fantasma na máquina) em referência à teoria de Descartes. Os estudos sobre a mente e suas conexões com o corpo tem sido um dos campos epistemológicos mais férteis na atualidade e a possibilidade de se pensar o ator como um sujeito não cartesiano, compreende tanto o ato consciente quanto o pensamento como o corpo em ação no mundo, não mais como atributo de uma razão descolada ou anterior à experiência.

A percepção de Stanislavski do processo de atuação, no entanto, partia da crença holística de que mente e corpo representam um *continuum* psicofísico, rejeitando a concepção ocidental que separa a mente do corpo, e baseando-se nos estudos do psicólogo francês Théodule Ribot, que acreditava que a emoção nunca existe sem uma consequência física. Para ele, a conduta muscular é da natureza do pensamento porque a mente é outra face da matéria e vice-versa.

O diretor russo e soviético Vsevolod Pudovkin, que se tornou conhecido por representar emoções internas dos personagens, defendia a apropriação de técnicas do

sistema Stanislavski transpondo-as do teatro para o cinema. Procurava por um ator guiado, completamente, pela imaginação, que “não representasse”, mas vivesse o papel identificado com as emoções do personagem. Assim, começa a explorar a interiorização dos sentimentos. Ele dirigiu filmes como *A mãe* (1926), que retrata a tomada de consciência social na classe operária russa; trata-se da adaptação do romance realista de Máximo Gorki. O realismo do trabalho original também contribuiu diretamente para a elaboração da personagem que seria o retrato genuíno de uma mãe russa em meio à revolta do povo.



Em 1925, Richard Boleslavski, aluno de Stanislávski, reuniu-se com cerca de vinte jovens e fundou o *American Lab Theatre*, nos Estados Unidos, baseando-se apenas na técnica da memória afetiva, o que causou grande impacto no teatro americano. Em 1931, após a dissolução do *American Lab Theatre*, Lee Strasberg, junto de Harold Clurman e

Cheryl Crawford foram os fundadores do Group Theatre que buscava delinear a pesquisa por um método de atuação eficaz.

Strasberg desenvolve seu método baseado na memória afetiva, a partir da ideia de que o ator não pode fugir de si mesmo, pois suas vivências são o material disponível para a criação; ou seja, segundo seu sistema não existe personagem, mas o ator vivencia experiências análogas ao papel (GREVE, 2017: 67) e cria uma série de exercícios baseados no relaxamento e concentração. Strasberg se tornou um dos principais nomes no desenvolvimento de uma leitura baseada no sistema de Stanislávski, por meio do Método do Actors Studio deu continuidade a uma tradição iniciada pelo Group Theatre. O Actors Studio foi espaço de experimentação e corporação educativa sem fins comerciais que formou atores como Marlon Brando e James Dean. O registro a seguir mostra a turma de James Dean em 1954:



A atriz Stella Adler, companheira de trabalho de Strasberg e mais tarde fundadora do Stella Adler Studio of Acting, foi, porém, a única norte-americana que estudou com o próprio Stanislavski, em 1934, na cidade de Paris. A partir de então, Adler passou empreender uma abordagem discordante de Lee Strasberg e prosseguiu com seu método, mesmo após a morte de Stanislavski, reforçando e acrescentando novas ideias.

Durante as décadas seguintes, as artes dramáticas nos EUA testemunharam todo tipo de conflito a respeito de técnicas e metodologias baseadas na sistematização de Stanislavski. Embora os desenvolvimentos do Group Theatre tenham se ramificado em novas pesquisas de seus antigos membros, cada um deles a seu modo introduziram nos EUA o realismo com o qual temos contato ainda hoje por meio do cinema americano disseminado mundialmente.

Essa é a forma de atuação mais comum e popular no cinema atualmente em função da difusão em escala mundial do cinema de Hollywood e da televisão americanos influenciados diretamente pelo Método de Stanislavski que buscava, através da memória emotiva e das ações físicas uma representação cênica perfeita da gestualidade, vocalização e movimentação cotidiana. Bons exemplos desse tipo de atuação estão em filmes como o Poderoso Chefão, protagonizado e comumente lembrado pela atuação naturalista de Marlon Brando, aluno do próprio Actors Studio. Independentemente, porém, de método ou sistema utilizado pelos atores para chegar à imitação do corpo social, do ponto de vista semissimbólico, todos geram o mesmo sentido: a atuação chamada “realista”, na qual o corpo é utilizado para gerar significados igualmente encontrados na comunicação social cotidiana.

Tomando um exemplo mais contemporâneo do realismo na televisão americana, podemos observar uma cena da série *Breaking Bad*, criada por Vince Gilligan e transmitida entre 2008 e 2013. A série se passa em Albuquerque, Novo México e retrata a transformação de seu protagonista, o químico e professor Walter White, em um perigoso traficante de metanfetamina, mostrando suas escolhas e consequências. White, é diagnosticado com um câncer no pulmão, o que o leva a sofrer um colapso emocional e abraçar uma vida de crimes para pagar suas dívidas hospitalares e dar uma boa vida aos filhos. A imagem a seguir é uma cena da série *Breaking Bad* e mostra os atores Bryan Cranston e Aaron Paul interpretando químico o Walter White e seu ex-aluno Jesse Pinkman enquanto trabalham no laboratório de metanfetamina. Todos os seus gestos em cena correspondem a gestos que químicos

executam durante o trabalho, de modo que toda a gestualidade é exclusivamente utilitária. Quando se trabalha em laboratório de química, não se prioriza esteticamente a cada gesto ou movimento, mas se vai de um objetivo ao outro priorizando realizar as ações necessárias para atingi-lo com o menor dispêndio de energia possível; misturar uma substância, apanhar um frasco, etc. São gestos operacionais reproduzidos ao mesmo tempo em que são tirados de foco, o foco principal está nas ações e não na gestualidade.



Em uma breve análise tanto das cenas dentro do laboratório de química, quanto do quadro promocional observado anteriormente podemos organizar a atuação em termos de 1) deslocamento: passos orgânicos em função de alcançar os objetos, mas na maior parte do tempo, há a ausência de deslocamento, com os personagens trabalhando junto a um balcão 2) gestualidade e expressividade totalmente funcionais, buscando reproduzir organicidade: braços que dobram e estendem, mãos que agarram, gestos de pinça para apanhar instrumentos mais delicados, ou seja, operações sempre utilitárias e poucas expressões faciais, além do cenho ligeiramente franzido para criar a expressão de concentração, o olhar normalmente acompanha as mãos e só se desvia em função de alcançar os objetivos seguintes, examinar acessórios, substâncias ou de comunicação entre os dois personagens e está constantemente compenetrado nos utensílios e objetos de trabalho. Quanto à 4)

vocalização, o ator utiliza própria voz social agregando naturalidade à interpretação, no laboratório, as cenas são majoritariamente silenciosas. Em prol da melhor delimitação do objeto, porém, nos restringiremos à foto vista anteriormente.

Com uma observação mais atenta da imagem, porém, pode-se captar traços menos naturalistas e gestos mais plásticos do que aqueles esperados em um laboratório “real”. Como o gesto amplo do personagem Jesse Pinkman ao erguer o balão de vidro, virando-se de lado para o balcão de trabalho e de costas para o colega Walter White. Isso acontece porque é provável que os atores Aaron Paul e Bryan Cranston estejam conscientes das delimitações do espaço cênico, do set de gravação e do enquadramento da câmera. Também é provável que haja uma direção de cena que oriente os atores de modo a tornar mais harmoniosa a fotografia por meio da utilização desse espaço e executando gestos plásticos agradáveis ao olhar do espectador. Seria muito comum se um químico real trabalhasse segurando os objetos de modo à “escondê-los” por trás das mãos e corpo. Isso acontece porque durante o trabalho de um químico, não há preocupação com o ponto de vista de um provável espectador e nem em criar posturas e gestos harmoniosos.

O que vemos aqui, porém, não são químicos reais trabalhando, mas atores interpretando químicos, buscando uma representação corporal que se passe por natural, conscientes do ponto de vista de seu espectador, do enquadramento, da posição do boom, do espaço do set e de todas as coerções da atuação cinematográfica. Diferente de químicos “reais”, que estão centrados em seu trabalho, os atores devem também estar plenamente conscientes do próprio corpo enquanto executam as ações. Na série, de modo geral, à exceção de quadros específicos e fotografias promocionais a atenção dos atores está voltada à execução de ações e não em suas demonstrações, como em certos exemplos que veremos em breve.

Atores sabem que no processo de performar uma cena ou personagem, porém, há uma série de estilizações que fazem com que o corpo pareça natural e ao mesmo tempo harmônico e “limpo”, livre de pequenos gestos residuais que executamos no dia a dia. No exemplo anterior, nas cenas *Breaking Bad*, sabemos que mal seria possível enxergar ou compreender as ações dos personagens se muitos dos gestos não fossem “falseados” ou, podemos dizer ligeiramente estilizados para o espectador. Muitas vezes os atores voltam seu perfil para a câmera para realizar ações que naturalmente realizariam de costas, e ações

executadas de perfil. Enquanto atores “dão texto” ou conversam entre si, comumente costumam mostrar uma abertura um pouco maior do rosto ou corpo do ator no quadro.

É fato que os métodos, sistemas e princípios técnicos para expressão artística do corpo em cena são, a princípio, estilizações por si. A estilização e o naturalismo são categorias diferenciadas simplesmente pela percepção semiótica que se tem dos corpos. Afinal, o naturalismo também pode ser sutilmente estilizado sem que tal distorção seja de fato percebida como “extracotidiana”. O fato é que a referencialidade do corpo cênico, ou seja, o corpo que propõe a simulação perfeita de sua faceta orgânica no contexto social é um efeito de sentido gerado apenas para o espectador, o qual chamamos de realista ou naturalista.

O ator diante da câmera deve ter absoluto controle de seus movimentos, é preciso, por exemplo saber como direcionar os olhos ao redor da câmera para produzir o efeito de se olhar em determinada direção. Se o personagem olha para o chão na direção da câmera, por exemplo, é comum que o ator “simule” tal ação, olhando não para o chão de fato, mas para perto da câmera ou cerca de um palmo ou dois abaixo dela, de modo que as pálpebras não cubram totalmente os olhos e a expressão ainda se mantenha visível e “verídica” para o espectador. Ou seja, é comum que o ator falseie a referencialidade por meio de certas técnicas não percebidas pelo espectador, mas que podem articular em um tipo de estilização que é convencionalizada por natural.

O próprio diálogo do cinema implica uma estilização, já que em um diálogo dito “real”, ou seja na conversa cotidiana há constantes interrupções entre os interlocutores, confusões com termos, troca de palavras, correções, tiques de nervoso, gaguejo, alterações no volume da voz, enquanto no cinema e na televisão, se algum destes elementos está presente é porque servirá como algum tipo de alavanca narrativa e não como representação “fiel” da chamada “realidade”. A simulação de uma cena de festa bagunçada na TV ou no cinema, por exemplo, ao contrário daquilo que se mostra ser, é comum que exija dos atores um imenso silêncio e organização. Se fosse de fato uma festa, nada seria compreendido na gravação com todos os atores se expressando ao mesmo tempo.

Há, é claro, exceções, tais como os filmes produzidos pelo movimento Dogma 95, encabeçado inicialmente pelos cineastas dinamarqueses Thomas Vinterberg e Lars von Trier. Posteriormente Søren Kragh-Jacobsen e Kristian Levring também se juntaram a eles,

formando o coletivo Dogma 95, que tinha como objetivo a “purificação” do fazer cinematográfico. Acreditavam, portanto, que a única forma de alcançar a “pureza” e desenvolver a autenticidade do cinema era seguir no caminho contrário ao dos cineastas italianos, franceses, bem como a indústria holywoodyana e impor regras rígidas, que obrigavam abrir mão de recursos caros ou de efeitos especiais. O movimento foi considerado um marco mundial na produção cinematográfica de baixo orçamento, em oposição à dinâmica dos orçamentos multimilionários. Seu manifesto cinematográfico, publicado em maio de 1995, foi escrito dedicado à criação de um cinema mais “realista” e menos comercial, buscando uma trilha contrária àquela proposta pela industrialização do cinema por Hollywood. O movimento é um marco importante para o cinema de baixo orçamento e influenciou o surgimento de movimentos posteriores como o “Dogma Feijoadá”, movimento do cinema negro no Brasil.

O manifesto do Dogma 95 propõe normas de caráter técnico, com uma série de restrições em relação a edição e quanto ao uso de efeitos e tecnologias nos filmes, além de especificações éticas, sobre aquilo que diz respeito ao conteúdo e ao modo como seus diretores assinam o filme, isso é, o nome do diretor não deve estar nos créditos. Dentre as regras gerais, podemos destacar a proibição de acessórios ou cenografia, ou seja, se o filme requer um tema específico, deve se escolher um ambiente em que os elementos necessários já se encontrem; o som não deve ser produzido separadamente na imagem, muito menos adicionado, corrigido ou melhorado no processo de edição, se há música, por exemplo, ela deve ressoar no local da cena; do mesmo modo, o uso de filtros e efeitos de iluminação, bem como truques de fotografia e edição fica proibido, à exceção de uma única luz que pode ser colocada sobre a câmera (que obrigatoriamente deve ser uma câmera de mão) em caso de ambientes muito escuros; assim sendo, também ficam proibidas cenas que necessitem truques, como o uso de armas, homicídios, etc; e ainda, deslocamentos temporais ou geográficos também ficam vetados, isso é, os filmes Dogma 95 devem ocorrer na época atual. Resumidamente podemos dizer que qualquer efeito especial ou de pós-produção deveria ser eliminado fazendo com que os diretores se concentrassem apenas na história e na performance dos atores.

Ironicamente, ao ignorar a produção estética, os filmes do Dogma 95 chamam atenção exatamente por sua produção estética característica, tornando-a, um elemento



imensamente expressivo para além dos demais. Vale observar, por exemplos, cenas de festa e aglomeração, nas quais todos os atores falam ao mesmo tempo e não é possível compreender o que está sendo dito exatamente. É como se o cinegrafista caminhasse por uma festa “real” com sua câmera na mão, captando fragmentos de eventos que ocorrem simultaneamente. O resultado disso é, além do ruído das conversas incompreensíveis acontecendo ao mesmo tempo entre grupos diferentes de atores, a captação de uma performance corporal menos ocupada de critérios estéticos de organização, som e fotografia e mais próxima do que seria o fluir de um diálogo cotidiano (de acordo, obviamente, com os códigos próprios ao grupo sociocultural representado).



Ao longo dos anos o cinema e televisão no ocidente ganharam características particularmente naturalistas, se aproximando de um corpo social, sem as ditas “teatralizações” que foram características, por exemplo, às séries de televisão americanas

até os anos 2000, como é caso de *Star Trek* e *Buffy, a caça vampiros*, que são repletas de elementos teatrais naquilo que tange a atuação dos personagens. Ainda assim, de modo generalizado, por mais realista ou naturalista que seja a construção do corpo, o uso de técnicas próprias à arte da performance para simular a “realidade” implica uma série de obliquidades, que se passam despercebidas pelo espectador ou são simplesmente aceitas e convencionadas como efeito real ou natural.

Do mesmo modo que o diálogo ou “texto” dito pelos atores, não é uma representação exata do cotidiano, mas um modo representativo de simular a dada realidade, essa característica também cabe a modo de dizê-lo, de se expressar corporalmente e ao modo de gesticular ou se deslocar dos *performers* em cena.

Assim, podemos dizer que a própria atuação já implica, para o performer, um corpo estilizado com técnicas que não lhe são cotidianas e habituais. Numa investigação semiótica, porém, pouco importa quais técnicas o corpo utiliza para performar uma cena, mas os efeitos de sentidos gerados pelo emprego destas técnicas e como estes efeitos de sentido são comunicados para e decodificados pelo enunciatário. O que nos interessa aqui, portanto, é uma classificação dos efeitos de sentido gerados pela performance e não as técnicas utilizadas para produzi-los. Este efeito por meio do qual é criado um corpo que finge não atuar é o que estamos chamando de referencialidade, como regime de manifestação semiótico, não importa quais técnicas foram utilizadas para gerar tal efeito. Ou, seja, tanto faz se a performance realista foi construída por meio da memória emotiva e suas técnicas posteriores ou descoberta através de princípio grotowskianos; resumindo a grosso modo, se um personagem derrama lágrimas de tristeza e frustração, pouco importa se foi porque o ator alcançou o ponto exato de identificação ou se foi porque o simulou com lágrimas cenográficas, desde que permaneça no regime referencial do discurso e consiga fazer com que o público identifique e distinga, no personagem e até em si mesmo, o estado biológico e os processos mentais/emocionais que o desencadearam.

Seria óbvio, portanto, dizer que o ator não “vive” a vida de sua personagem, e para além de simular vivê-la, faz parecer que outra pessoa a vive por meio de seu próprio corpo. Assim sendo, para o ator há inúmeras obliquidades (falseamentos, consideração com a posição das câmeras, fios pelo chão, microfones e demais equipamentos, além da necessidade de ter uma gestualidade clara e precisa, articular a voz em espaços diferentes

do aparelho fonador, deslocamentos e movimentos coreografados, etc), o que lhe interessa exatamente é criar para a ilusão de naturalidade. Esse efeito é o que estamos chamando aqui de atuação “referencial”, e que para os atores, pode ser obtido por meio de uma série de treinamentos e exercícios, e mesmo que o ator proceda por estilizações, o efeito naturalista é o propósito a ser alcançado.

Ainda vale comentar que no cinema/televisão/teatro/etc realista ou naturalista, podemos descrever separadamente dois níveis de criação: um da criação da persona acessível e outro da relação com uma narrativa possível, porém um não precisa necessariamente estar atrelado ao outro. Uma vez que o aspecto do qual trata esta investigação é precisamente à atuação, estamos nos referindo como referencialista é o que diz respeito não apenas à narrativa do corpo, mas também à forma como este corpo se relaciona com o mundo a seu redor. Não importa se a obra como um todo, é situada em um universo fantástico, mas sim, se o corpo figura no regime referencialista.

No teatro, diferentemente do cinema, a gestualidade cênica, assim como a vocalização são maximizados a fim de corresponder às coerções do palco. Assim, a qualidade particular da presença cênica deixa clara a distinção entre o corpo teatral e o corpo do cinema/televisão. Mesmo que se altere o contexto material, a performance teatral que almeja a construção realista ou naturalista há de prezar pela reprodução do corpo cotidiano, que se comunica através de gestos comuns a determinado recorte antropológico. Ou seja, há uma época e sociedade à qual o corpo se referencia. As coerções espaciais do teatro, porém, contribuem imensamente para que o realismo e naturalismo da linguagem corporal sejam reelaborados, de modo a ampliar gestos e expressões.

No realismo cinematográfico, a forma predominante de se contar histórias é mostrando ao espectador cada um dos eventos como se estes se sucedessem no presente diante dele, por isso, o corpo realista assume gestos, expressões, vocalizações e deslocamentos próprios às época e sociedade retratadas. O tônus muscular, o equilíbrio e o dispêndio de energia dos atores deve, em cada ação, gesto, expressão, etc. simular aquele do corpo cotidiano e o público assiste à cena através da quarta parede.

No teatro, as técnicas de palco e a própria espacialidade trarão à linguagem corporal, certas estilizações características em função de uma disposição própria, que podemos chamar aqui de obliquidades da linguagem realista (ou um outro efeito, de “substancialização

do corpo”, que analisaremos posteriormente). Mesmo que estas estilizações sejam sutis e pontuais, o corpo há de criar uma obliquidade em relação àquilo que é tido como referencial. Podemos observar que mesmo no realismo teatral, há estilizações, como o posicionamento típico dos corpos de atores no palco, que – à não ser em caso de exceção – não costumam dar as costas ao público. O corpo no palco, tradicionalmente, procura sua melhor abertura para todos os espectadores, deixando gestos, rosto e expressões visíveis, muito claras e bem desenhadas para que possam ser visíveis por todos, o mesmo acontece com o texto falado, cuja articulação e projeção vocais são ampliadas. Também é comum que estes gestos e expressões sejam dilatados e projetados no espaço, desenhados em tamanho muito maiores do que aqueles que vemos nas correntes dominantes de cinema naturalista e realista. No caso da câmera de cinema, porém, o ator deve performar com uma qualidade de gestos semelhante àquela do cotidiano, os são gestos não são maximizados, sua dilatação deve ser orgânica e com menor dispêndio de energia. A câmera terá a função de recortar e/ou ampliar aquilo que é importante para compor a narrativa, como já observado anteriormente nas análises de *The Streetcar Named Desire* no teatro e no cinema. No palco, o ator, coagido por outro tipo de espacialidade, muitas vezes tem o corpo como recurso primário para ampliar gestos e expressões, bem como para dar ênfase, contradizer, contrastar, etc..

Esta reflexão sobre as características próprias ao corpo do ator no palco x set são importantes para esclarecer os critérios que caracterizam determinada interpretação como referencialista, independente de quais coerções espaciais e de pontos de vista definam a estrutura daquele corpo.

No espaço do palco, mesmo que o personagem tenha uma construção corporal totalmente naturalista, as técnicas próprias ao teatro exigirão certas estilizações e o performer muitas vezes recorre à exposições metafóricas do sentido por meio do corpo. Há representações de dois personagens em lugares diferentes, estando os atores lado a lado no palco, há cenas, por exemplo, em que dois personagens conversam de costas um para o outro, há longos monólogos e reflexões mentais solitárias recitadas em voz alta para o público etc. No exemplo a seguir, pode-se ver um trecho de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, em que Frei Laurêncio menciona em seu discurso a hora do dia, a fim de inserir o público no ambiente em que a cena se decorre:

FRIAR LAURENCE  
The grey-eyed morn smiles on the frowning night,

*Romeu e Julieta* (Ato I, Cena III)

A afirmativa faz com que o público seja inserido de imediato no cenário e espaço descrito pelo ator, mesmo que não possa vê-lo diante de si. Este exemplo demonstra uma característica própria ao teatro que podemos descrever, a grosso modo, é circular em um espaço entre o cinema realista e a literatura.

Embora não tenhamos mais acesso ao corpo cênico dos atores da companhia de Shakespeare, há pesquisas que procuram deduzir alguns aspectos deste corpo, com base nas possibilidades dadas pelo próprio texto e em comparação com outros estilos de teatrais com texto recitado. Devemos ainda lembrar características como a intensa participação de um público barulhento que interagia e até atirava objetos nos atores, além da ausência de mulheres nos palcos, de modo que todas as personagens femininas eram representadas por homens no teatro. É preciso considerar ainda que a cultura de silêncio durante o espetáculo, a iluminação destacando o palco da plateia é tão recente quanto a edificação da quarta parede. A partir destes dados, sabemos que tragédias como *Macbeth*, *Hamlet* e *Romeu e Julieta* competiam com o tumulto de uma série de eventos que se desenrolava entre os espectadores ao mesmo tempo que a peça. Dificilmente seria um espetáculo puramente realista, ainda mais considerando o estilo versificado das tragédias shakespearianas, é possível deduzir que o estilo de interpretação dos atores devia figurar em uma linguagem entre realismo e o teatro musical, ou ópera. Um tipo de “realismo épico” se é que assim, podemos chamar.

Ainda que estejamos habituados às boas atuações do cinema e da televisão realista, é preciso lembrar que essa é somente uma forma, e surgida muito recentemente, de se atuar. O corpo do palco, à exceção das propostas puramente realistas, costuma se afastar do regime referencialista, aproximando-se da obliquidade, não apenas porque amplia gestos, deslocamentos e vocalizações, mas porque comumente recorre a figuras de linguagem para elaborar informação significativa, como para recortar e destacar ao espectador os aspectos importantes da narrativa. Quando esses elementos aparecem, por exemplo, em um filme

puramente realista, ficam destacados dos demais por sua teatralidade, causando uma espécie de estranhamento.

A imagem a seguir é um registro da peça *Medeia Vozes da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz*, sob direção coletiva. A montagem não trabalha exclusivamente com o texto de Eurípides, mas com uma série de outros escritos, trazendo cenas e eventos que não acontecem no texto original. A cena mostra um encontro entre Medeia e Glauce que nunca ocorreu de fato no texto de Eurípides. A cena mostra Glauce, à direita, de rosto coberto, com vestes de casamento, coroa e os véus envenenados, presentes de Medeia que levaram à morte a jovem noiva. As duas têm as mãos dadas, corpos reclinados para trás e a posição possibilita que se olhem nos olhos. O encontro aqui descrito nunca ocorreu no texto original, tampouco as personagens se viram ou se falaram ao longo da narrativa euripidiana e muito menos se tocaram ou deram às mãos. A existência dessa cena, porém, não implica uma alteração da narrativa, mas uma elaboração metafórica que permite aprofundar a relação entre as duas personagens, seus sentimentos uma em relação à outra e em relação ao trágico desfecho que as havia vitimado. A cena permite que Medeia possa expor à Glauce seus sentimentos enquanto a segura pelas mãos com firmeza, implicando que mesmo diante da discórdia há um ponto de ligação entre as duas personagens e enquanto se expressa, quem fica a par do conflito, sentimentos e emoções de Medeia, não é a própria Glauce, mas sim, o público que assiste ao desenrolar da cena guiado pela voz e ponto de vista de Medeia. Do mesmo modo, não é Medeia que assiste Glauce trajando seus presentes envenenados enquanto se encaminha para a morte, mas é, novamente, o público que assiste ao assassinato de Glauce, e não Medeia.



O teatro – diferentemente dos casos de cinema realista, como os exemplos discutidos anteriormente – comumente recorre à qualidade expositiva da linguagem corporal. Por meio do corpo pretende-se, muito mais do que simular a trajetória narrativa da personagem, mas começam a surgir elementos que estariam fora da cena e fora do alcance da visão do espectador. Nesse sentido, é comum que cenas em que os personagens estariam deitados, os atores aparecem sentados, e o corpo crie figuras de linguagem por meio das quais expresse ações, sentimentos e representações da relação entre os personagens e etc., ou mesmo que utilize recursos expositivos para aproximar a cena dos espectadores. As possibilidades do corpo também passam a ser exploradas como figuras de linguagens e cria-se um corpo que é menos naturalista ou menos realista do que se esperaria.

Sabe-se que, na peça de Eurípides de Medeia, ela envia seus presentes a Glauce por intermédio de seus filhos. De modo que ela e Glauce estavam em espaços completamente distintos ao longo de toda a peça. Mas o encontro metafórico entre elas, toques físicos e

mãos dadas, mostram o quanto as personagens estavam profundamente conectadas entre si.

Observando os corpos das atrizes, é possível perceber o quanto se afastam da linguagem do corpo social e biológico do cotidiano para um território de obliquidade, onde o corpo passa de imitação da realidade, à representação figurativa. Nesse tipo de interpretação, os gestos são ampliados, comumente recriados segundo regras de um universo ficcional. A movimentação corporal é ampla, com poses bem definidas e bem desenhadas em uma espécie de dança das extremidades, que acompanha o ritmo e as nuances da fala.

É produzido um corpo ficcional que demanda, amplificação e dilatação em todas as três categorias organizadas anteriormente. O corpo dos atores é ampliado: aprofundam-se os apoios e a musculatura fica completamente ativa, a partir daí, o corpo se dilata até sustentar gestos/expressões precisos; é possível ainda identificar que há um dispêndio de energia superior ou diverso do corpo cotidiano biológico e social, que procura eficiência, com economia de energia. Há, um visível esforço físico na criação do corpo dessa personagem, a identificação desse esforço é o primeiro fator que afasta este corpo teatral do corpo realista e o aproxima de um território ficcional de um corpo que não representa nenhum grupo ou sociedade específica.

Do mesmo modo que os gestos ganham qualidade cênica incomum, é bastante usual que a voz, em conformidade com o corpo, também seja organizada a partir de uma concepção própria: a vocalização preenche espaços mais amplos e menos cotidianos do no aparelho fonador, expandindo-se para calçar novos experimentos vocálicos. Tanto a gestualidade/expressão, quanto a vocalização são construídas sob técnicas corporais extracotidianas, gerando um corpo fictício a partir de princípios fictícios.

Assim sendo, gestos/expressões, deslocamentos e vocalizações partirão das possibilidades do novo corpo. Muitas vezes, porém, a estilização ou deformação parte de gestos preexistentes em uma sociedade específica: gestos e trejeitos são estilizados ou recriados segundo novas regras. Nas imagens a seguir, é possível observar como a performer criou um corpo ficcional para representar Medeia (Tânia Farias) codificando os gestos das mãos como “mudras”.





Os gestos ganham não apenas tónus e energia para além do dispêndio cotidiano, como também a forma passa a ser explorada em um processo de estranhamento em relação ao corpo social /biológico do nível referencial do discurso. Nos gestos ficcionais podemos ver a construção da cultura tribal de *Medeia*. Quer se tratem ou não de gestos adaptados de uma cultura factual, ou seja, mesmo que o processo de criação implique a apropriação, recorte ou recriação a partir de gestos preexistentes, ao observá-los no contexto da cena, se tornam-se, de imediato gesticulação de uma princesa da Cólquida.

Essas características, que englobam não apenas a forma dada ao corpo, incluindo voz, gestualidade/expressão e deslocamento, mas também incluem um perceptível tónus extra que modela esta nova forma são o que comumente chamamos de características “teatrais”, ou identificamos como menos realistas.

Antes de prosseguir com mais análises aqui, vale lembrar que os exemplos citados não tem por finalidade sua própria análise, mas são parte de outra discussão. Ao citar *Medeia Vozes da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz*, não se busca produzir uma análise da peça, sequer se aprofundar em uma análise substancial da linguagem corporal na obra em questão, mas se tem por objetivo destacar certos aspectos desta linguagem a fim de compará-los aos exemplos que visão a seguir. Lembrando sempre que, o objetivo do trabalho é discutir a possibilidade de uma análise semiótica do corpo em cena.

Também é importante lembrar que muitos dos recortes que seguirão são formais, antes de serem teóricos, históricos ou antropológicos. A fim de pensar uma semiótica da linguagem corporal é necessário, primeiramente reduzir os fenômenos a categorias comparativas, por meio de oposição, negação e identificação de princípios semelhantes: eis o modo como opera a teoria semiótica. Acontece porém, que dentro destas categorias há infinitos desdobramentos sob critérios diversos que são melhor discutidos por seus próprios especialistas. Este trabalho, por sua vez, tem como objetivo desenhar uma possibilidade de análise da linguagem corporal segundo uma ciência dos discursos.

Para pensar a respeito do corpo em suas múltiplas formas de manifestação discursivas é preciso considerar primeiramente, a diversidade destas manifestações e esta é a exata razão pela qual compara-se uma forma a outra independente de suas origens, significados, importância histórica, política, proposições estilísticas, teóricas e antropológicas, reduzindo-as ao menor número de categorias discursivas capazes de se relacionar umas as

outras segundo critérios de oposição, negação, etc. Ainda que mencionados alguns importantes desdobramentos teóricos, como a sistematização de Stanislavski, os desenvolvimentos de Brecht, etc.. não é a eles que iremos nos pretender, mas a expressão e seu significado. É fato ainda que há muito mais a ser desdobrado do que este trabalho há de apontar, pois aqui, trata-se apenas de uma organização inicial que visa apontar princípios importantes a serem observados antes na significação da expressão corporal.

A fim de exemplificar e melhor demonstrar, passaremos à análise do texto teatral clássico *Medeia* e duas de suas montagens cinematográficas em contextos diferentes. Nosso primeiro exemplo será a peça *Medeia*, uma tragédia clássica escrita por Eurípides em 431 a.C.. *Medeia* foi encenada pela primeira vez em 431 a.C., em Atenas, depois que o dramaturgo Neofron apresentou sua própria versão – da qual nos restam apenas alguns fragmentos – em uma data incerta, anterior à de Eurípides. A tragédia chocou o público dado o seu caráter violento e resoluções pouco convencionais, como a escolha da protagonista feminina e a fuga de *Medeia*, no carro do Sol, obtendo terceiro lugar no festival. Desde então, o tema de *Medeia* tem atraído a atenção de dramaturgos e pesquisadores, e foi remontado em uma série de releituras posteriores, refletindo sobre a tragédia por perspectivas muito diversas.

É possível levantar algumas hipóteses sobre como teria sido a montagem dessa tragédia nas Grandes Dionisíacas, mas para tanto é preciso lembrar como o era o teatro na Grécia. Sabemos, por exemplo, que coro do teatro cantava e dançava com movimentação análoga, comentando ações dos heróis trágicos. O coro representava a democracia e os cidadãos da pólis, por isso também era vestido e mascarado de maneira uniforme. Sabemos ainda que não havia mulheres no teatro e que personagens femininos eram representados por homens usando máscaras, cuja variação distinguia sexo, idade, status social, etc. Muitas destas informações e detalhes do teatro chegaram até nós por meio da iconografia, como mosaicos e cerâmicas da época:





Dos adereços e figurinos utilizados no teatro clássico, tudo o que nos resta são algumas imagens, já que o material era de composição orgânica e se perdeu. As máscaras, feitas de materiais leves, provavelmente linho endurecido ou cortiça, cobriam o rosto e a cabeça como um tipo de capacete. Tinham orifícios para os olhos e uma pequena abertura para a boca, além da peruca integrada, composta de pelos humanos ou de animais. Vistas de longe, em um grande teatro, as máscaras eram intensamente expressivas e exageradas, capazes de criar um sentimento de pavor naqueles que assistiam à expressões exaltadas dos personagens. Atores homens em papéis femininos ainda usariam uma estrutura de madeira em seus peitos e abdômens para simular um corpo feminino, além de meias brancas sob os trajes para fazer a pele parecer mais clara. As definições de caráter, gênero, idade e status social são fornecidas pelo figurino. Roupas elegantes eram usadas por personagens de classes altas, roupas longas que chegavam até o chão eram usadas por atores que representavam deuses, heróis e homens mais velhos. O roxo e o dourado eram as cores usadas pelos atores que representavam deusas e mulheres muito poderosas,

rainhas e princesas também usavam mantos decorados que arrastavam até o chão, além de joias. Supõe-se ainda que os trajes eram muito coloridos para serem vistos de longe, dos assentos da plateia.

Representações de Medeia em cerâmica trazem a personagem vestida em trajes nobres, de modo que é possível deduzir que uma leitura muito semelhante era aplicada à personagem no teatro. Não nos sobraram, no entanto, dados que possam descrever a atuação da personagem Medeia no teatro, mas sabemos que era representada por um ator mascarado, trajado com mantos decorados e sapatos altos. A máscara servia para expressar emoções e havia máscaras com expressões de ressentimento, fúria e ciúme, por exemplo. A ascendência nobre e o estranhamento cultural também deveriam ser elementos presentes na atuação e caracterização da personagem. Embora não possamos remontá-la com exatidão, podemos deduzir que sua aparência era, de certo, atípica, exagerada e amedrontadora, representada por um homem mascarado em trajes femininos.

Sabemos também que a atuação com uso de máscara sempre teve características próprias. Como a expressão do rosto é representada pela máscara, o corpo deve se manter alinhado em seu modo de gesticular, além disso, os gestos não têm qualquer semelhança com a movimentação social conhecida, são gestos muito mais amplos e que servem para definir características psicológicas e emocionais da personagem. As falas de Medeia estão repletas de gritos, interjeições exaltadas e exclamações de sofrimento, portanto, podemos pressupor o quanto a corporalidade do ator também era expressiva e extravagante, diante dos demais personagens, cuja fala é contida e sóbria. Além disso, pela leitura dos textos trágicos, podemos deduzir o ritmo das falas e identificar mudanças de humores a partir da escanção do poema.

Ainda que não tenhamos acesso à montagem de *Medeia* como foi apresentada na Grécia clássica podemos conjecturar algumas de suas características naquilo que tange a atuação e mesmo a caracterização da personagem, e sabemos que, certamente, foi muito diversa das montagens de *Medeia* que chegaram até nós, como símbolo da luta feminina pela igualdade e emancipação. Quando as mulheres puderam representar papéis femininos, Medeia ganha corpo e rosto de mulher trazendo uma nova leitura à personagem.

Concluída a análise do texto de Eurípides e seus possíveis desdobramentos cênicos no mundo grego, passaremos a análises de montagens posteriores de *Medeia* a fim de

observar como as escolhas cênicas, naquilo que diz respeito à atuação, linguagem corporal e aparência física da personagem, contribuíram para narrar uma história diversa daquela que foi apresentada em Atenas, em 431 a.C.

Consideremos inicialmente, a mudança de contexto sociocultural, que possibilitou nova perspectiva a respeito do mito de Medeia e Jasão, fazendo com que Medeia passe de temível bruxa à mulher sábia injustiçada. No contexto contemporâneo, pós-sufrágio universal, não há estranhamento algum diante uma mulher que debate com homens os tomando como seus iguais, pois a mulher alcança o posto de cidadã, garantindo igualdade de direitos. Na nova perspectiva cultural, a atitude Jasão recebe caráter disfórico, já que sua personagem agora está orientada à injustiça e ao abuso, enquanto, Medeia, por sua vez, passa de monstro mitológico a mostrar outras facetas da mulher injustiçada.

Observamos, inicialmente dois exemplos que trazem leituras muito diversas de Medeia segundo escolhas cênicas de duas atrizes diferentes. A primeira a ser analisada aqui, será a montagem cinematográfica de 1988, do diretor dinamarquês Lars Von Trier, baseada na adaptação de Carl Th. Dreyer do texto de Eurípidas. A atriz escolhida para o papel de Medeia foi Kirsten Olesen, atriz do teatro dinamarquês, que já havia encenado tragédias gregas, peças de Shakespeare, já interpretou personagens como Elektra, também de Eurípidas e participou da montagem de dramas de autores consagrados do realismo, como Strindberg e Eugene O'Neill, além de séries de televisão.

Além da gestualidade cênica realista, o filme de Trier mostra uma Medeia de comportamento comedido ao expressar tristeza e indignação. Seus longos discursos e debates com homens são desempenhados em voz baixa. Não há extravagância, mas a revolta é contida, internalizada e expressa pela fala segundo argumentos. Não há gritos ou acessos de fúria, tampouco expressões escandalosas, mas a tristeza e o desalento são mostrados com discrição, voz abatida, sem energia para gritos ou ataques vocais e olhos pregados no chão. Longos momentos de silêncio, expressões pensativas e posturas de desalento indicam tristeza, mas não insegurança ou dúvida de si, já que mantendo o comedido e controlando suas emoções, demonstra que a situação ainda está sob seu controle.

A Medeia de Lars Von Trier tem confiança em sua sapiência, sabe quem é e o que precisa ser feito. Mesmo humilhada, confia em sua competência e mesmo isolada de sua



terra natal, a Medeia de Olesen não perdeu a conexão com a identidade bruxa e ainda conserva o seu saber ser. Mesmo deprimida, está conectada à sua identidade nobre e sapiência, está segura daquilo que precisa ser feito. São traços demonstrados através dos gestos e vocalidade firmes, sem nuances erráticas ou acessos de paixão, mas com controle das emoções. A personagem de Olesen está abatida, exausta, possivelmente como uma mãe abandonada com seus filhos, sozinha e sem sustento. Apesar do estado de exaustão que a acompanha ao longo de toda narrativa, sua postura corporal, seus gestos e voz são sempre muito “sóbrios” e despretensiosos.







No corpo de Olesen, Medeia é uma representação de mulher cansada e deprimida pelo abandono, seu corpo é o corpo de muitas mulheres que vivem situações semelhantes no contexto contemporâneo. Não há gestos “mágicos”, hiperboles ou estilizações, mas melancolia e abatimento são figurados na fraqueza vocal, texto dito de forma lenta e pausada, indicando longos lapsos do pensamento, além de olhos e face voltados para o chão. Não está impassível, está profundamente abatida, mas suas emoções são internalizadas, ela implode em suas emoções.

Uma das cenas mais icônicas de *Medeia* é o momento em que a personagem é procurada pelo rei Creonte que precisa lhe comunicar sua decisão de bani-la de Corinto. No filme de Trier, Medeia está fora de casa, procurando plantas em um espaço cercado pela natureza. Está em território de Creonte, dentro dos limites das terras do rei, mas mostra conhecer a natureza em torno melhor do que o próprio, com seu conhecimento a respeito das plantas que ali encontra. Quando Creonte aparece, com sua comitiva, está sentado na liteira elevado, acima da cabeça de Medeia, mas não pode vê-la com precisão, confundido pelo cenário caótico do pântano, através do qual ela se move com habilidade. Ainda assim, para diante dela e indica diretamente que Medeia deve partir de Corinto.

Medeia, que o escuta, segue se movendo por entre os arbustos em busca de suas ervas. Curvada sob as plantas, tem olhos e mãos voltados à natureza e não ao rei que lhe dá ordens. Creonte desce de seu andor na tentativa de vê-la e embora os dois conversem por entre plantas e névoa densa, Medeia se move com precisão enquanto questiona Creonte a respeito da decisão de bani-la tão imediatamente, mas ele, por sua vez, a procura por todos os lados, sem poder definir exatamente onde está, olha por cima dos ombros, com olhos arregalados e gestos erráticos, como que perseguido, sem poder detectar os movimentos do inimigo. Ainda que mantenha na voz, o tom autoritário e soberano quando dita as suas ordens, tem expressão facial confusa e atordoada enquanto a segue por entre os obstáculos da natureza e é na falta de precisão de seus gestos, como a cabeça que se volta para todos os lados e excesso de movimentos sem certeza, que Creonte demonstra, sem dizer, o medo que sente de Medeia e a razão pela qual a está expulsando de Corinto.





Medeia escuta o Rei com austeridade, não grita ou chora diante da punição, mas também não se dedica a procurá-lo, encará-lo ou olhá-lo nos olhos enquanto recebe suas ordens. Sua atenção está voltada às plantas e não ao soberano e pouco se importa em dar as costas ao rei, demonstrando tanto desprezo quanto confiança em si própria, em seus argumentos e habilidade de oratória. Embora fale com o rei, segue impassível em suas atividades e não permite que ele atrapalhe o caminho, colocando-se portanto, não em relação de igualdade com aquele que a expulsa, mas de superioridade, já que, sagaz e ocupada, não dedica atenção ao homem que se move com dificuldade e respiração ofegante seguindo-a pelo pântano. Com dificuldade em lidar com a natureza selvagem, Creonte luta para manter a compostura, tropeçando, gemendo e se enroscando em galhos e arbustos, ao contrário de Medeia, que caminha atenta às ervas, mostrando-se íntima do espaço feroz.

Medeia não se coloca em posição de submissão diante do rei, em vez disso, ela cria para ele, uma caminhada cheia de perigos e dificuldades em meio à natureza, através do deslocamento e da gestualidade, em espaço que ela conhece e respeita, demonstrando, sem dizer, seu desacato à autoridade de Creonte. Enquanto questiona a razão de seu banimento, Medeia se vale do espaço selvagem para firmar a própria nobreza e sabedoria, transformando os questionamentos a respeito do medo que inflige ao soberano, em perguntas retóricas que o fazem admitir que seus domínios são inferiores aos dela. Por meio da atuação, os dois performers criam uma oposição entre natureza e cultura, em disputa por poder e autoridade.

Como observamos, portanto, as escolhas da linguagem corporal/vocal no trabalho da atriz, são imprescindíveis para explorar diferentes facetas de Medeia. Explorando as nuances vocais e corporais, a interpretação da atriz Kirsten Olsen faz um recorte muito específico da personagem mítica na tragédia de Eurípides, aprofundando um estudo corporal sobre tristeza e o sentimento de humilhação da mulher rejeitada, sem abandonar, no entanto, a nobreza e sapiência da princesa bruxa. Assim como a versão de Lars Von Trier, outras interpretações de Medeia seguiram uma perspectiva contemporânea, explorando aspectos diversos da personagem. Tomemos, portanto, outro exemplo de montagem a fim de fazer uma análise comparativa.

Nosso segundo exemplo é o filme *Medeia* do diretor Pier Paolo Pasolini, lançado em 1969, quase duas décadas antes do filme de Trier. O longa é estrelado pela cantora de ópera

Maria Callas no papel de Medeia, sendo seu primeiro trabalho no cinema. Callas era muito elogiada por sua técnica vocal, além da visceralidade das interpretações de operas nos papéis de Norma, Tosca, Violetta, Lucia, Gioconda, Amina, dentre outros. Ao contrário de Lars Von Trier, Pasolini cria uma personagem que se afasta sutilmente das concepções realistas e destoa, em muitos sentidos, de outros elementos da obra.

Enquanto a Medeia de Lars Von Trier é uma figura singela, com trajes modestos, cabelos escondidos sob o lenço, Pasolini vestiu sua personagem como nobre extravagante, escolhendo penteados sofisticados e adornos exagerados. Bem vestida, maquiada e enfeitada tal como princesa, Medeia desfila por Corinto cercada pelas servas em trajes coloridos, muito diversos das vestes modestas e do cenário sombrio de Trier. Enquanto a depressão da personagem de Kristen Olesen é realista, mostrada pelo olhar constantemente baixo, voltado ao chão, a Medeia de Maria Calas, tem expressões faciais muito tonificadas, e gestos plásticos, ditos “teatrais”, ou seja, menos realistas, segundo a linguagem do cinema, e mais característicos de certos tipos de atuações do teatro, como a ópera.

Escolhas específicas e simples dos movimentos e das expressões faciais garantem às duas Medeias, personalidades muito distintas. Enquanto Olesen mantém os olhos baixos por longos períodos e os músculos da face descontraídos, na interpretação de Maria Callas, Medeia sorri mesmo em momentos de muita tristeza, tem olhos muito expressivos e ainda que experiencie a desolação do abandono, aparece a cada cena com uma postura imponente, bem-vestida e enfeitada com excesso e requinte, lembrando que ainda é nobre, descendente do Deus Sol.

A Medeia de Maria Callas tem comportamentos que deixam ambíguo se ela de fato se tem poderes ou se esta psicologicamente instável. Há uma série de gritos, deslocamentos erráticos e gestos repetitivos e arroubos emocionais espetaculosos. Isso não diz respeito simplesmente a personalidade da personagem, mas também escapa da rede de cultural e social por meio das quais se expressa o povo de Corínto. Medeia é muito mais visceral, não apenas em sua expressão particular, mas também social. Pode-se lembrar, por exemplo, os rituais de sua terra natal, nos quais ela grita se atira ao chão para purificação do templo, ou quando fala sozinha e faz premonições macabras incompreensíveis pelos conterrâneos de Jasão, tornando-se motivo de piada interna. Sua linguagem expressiva faz com que sua relação com os Deuses também possa ser lida como possível delírio pelos gregos.

Enquanto a Medeia de Kirsten Olesen prioriza o silêncio e mantém voz baixa e sóbria, a personagem de Maria Callas aparece, em várias cenas, aos gritos e modula a voz com técnicas não cotidianas, como vocal fry. A Medeia de Olesen tem postura austera, gestos comedidos e discrição das emoções, enquanto Callas tem gestos teatrais e deslocamento extracotidiano. Toda ação corporal é hiperbólica e desenhada artificialmente com tónus corporal mais próximo àquele que é exigido pela espacialidade do palco, contribuindo para distanciar Medeia do contexto realista. Diferente dos olhos de Olesen, pregados no chão, Callas tem o olhar dilatado, vivo e raramente pisca.





O filme de Pasolini é muito diferente do de Trier. Enquanto o diretor dinamarquês cria uma sequência realista, o outro apresenta-nos a oposição entre o pensamento conceitual de Corinto e a faceta mítica da narrativa, com elementos sobrenaturais, criaturas mitológicas, como o centauro, além do Deus Sol, que fala com Medeia, um cenário repleto de cores vivas e atores se deslocando de modo extracotidiano. Assim como a tragédia de Eurípedes, Pasolini narra sua própria versão do mito, e nos apresenta a vida de Medeia na Cólquida, a infância de Jasão, além de sua partida em busca do Velocino de Ouro.

A narrativa começa quando Jasão completa cinco anos e o centauro decide revelar-lhe a verdadeira história de sua família, contando à Jasão que é descendente de Éolo, o vento, mas que sua ascendência se trata de uma história complicada pois a narrativa mítica é “feita de coisas” e “não de pensamentos”. Assim, o centauro introduz o tema do filme, explicando a diferença entre a perspectiva de Jasão, feita de conceitos abstratos, e o mundo mítico de Medeia, que o herói encontrará posteriormente:

(...) e você, filhote, é descendente de Éolo, porque é filho de um filho de Atamante (...). Entendeu? É verdade, é uma história um pouco complicada porque é feita de coisas e não de pensamentos. É tudo santo... tudo é santo, tudo é santo. Não há nada de natural na natureza, meu pequeno. Guarde isso na memória. Quando a natureza parecer natural terá acabado tudo e começará qualquer outra coisa. Adeus céu, adeus mar... Que bonito céu! Próximo! Feliz! Diga, não parece mesmo nada natural qualquer pedacinho dele, e que pertence a um Deus? Assim como o mar. Neste dia em que faz 13 anos e está pescando com os pés na água morna, olhe atrás de você. O que vê? Talvez alguma coisa natural? Não! É uma miragem, a qual vê atrás de você. Com as nuvens que se espelham na água parada, pesada das três horas da tarde. Olhe lá longe aquela tira preta sobre o mar brilhante como azeite. Aquelas sombras de árvores e aqueles canaviais. Em cada ponto onde seus olhos pousam está escondido um deus. E se por acaso não está aí deixou sinais de sua presença sagrada. Ou silêncio ou cheiro de erva, ou frescor de água doce. Sim, tudo é santo, mas a santidade traz consigo uma maldição. Os deuses que amam, odeiam ao mesmo tempo. Talvez tenha achado que, além de mentiroso, também fui também muito poético. Mas que quer? Para o homem antigo os mitos e os rituais são experiências concretas que o compreendem até em seu existir corporal e cotidiano. Para ele a realidade é uma unidade tão perfeita que a emoção que sente, digamos, frente ao silêncio de um céu de verão equivale totalmente a mais interior experiência pessoal de um homem moderno. Você irá até seu tio, usurpador de seu reino para reclamar seus direitos. E para o eliminar ele terá de ter um pretexto. Poderá lhe atribuir uma missão... a reconquista do velocino de ouro, por exemplo. E assim irá para um país distante, além-mar. Aqui vivenciará um mundo que está longe do uso da nossa razão. A vida dele é muito realista, como poderá ver... porque é só o mítico que é realista e é só o realista que é mítico. Isso, pelo menos, é o que prevê esta nossa divina razão. O que ela não pode prever, infelizmente são os erros aos quais conduzirá você. E quem sabe quantos serão! O que o homem, descobrindo a agricultura viu nos cereais, o que aprendeu desta relação, o que compreendeu do exemplo das sementes que perdem a forma debaixo da terra para renascer... tudo isto representou a lição definitiva... a ressurreição, meu caro. Mas agora esta lição

definitiva já não serve. O que você vê nos cereais, o que entende do renascer das sementes para você agora não tem significado... como uma remota recordação que já não lhe diz respeito. Com efeito, não existe nenhum deus. 00:04:06,730 > 00:08:27,614

A Cólquida de Pasolini é um mundo ancestral, que remonta às culturas primitivas da idade do bronze, com casas micênicas, escavadas nas encostas das montanhas, pinturas nas paredes, vestes de cores opacas e adereços corporais feitos com materiais orgânicos como galhos e ossos, em oposição aos grandes muros de pedra brilhante e palácios decorados, que posteriormente farão cenário a Corinto. Na Cólquida nos são apresentados ritos da tribo micênica de Medeia, como rituais de sangue e sacrifício humano, envolvendo dança circular e uso de máscaras. Tudo é apresentado como cotidiano do povo que vive ali. Posteriormente, em Corinto, Medeia se horroriza diante de rituais semelhantes transformados em danças e brincadeiras dos jovens, já apartados de seu significado original e percebe-se desorientada em uma lógica que viola sua perspectiva do mundo

Ao sair do seio de sua tribo, Medeia é forçada a viver em um universo estranho, despido do sentido religioso que conhecia na Cólquida. Seus conselhos de feiticeira, são debochados pelos gregos na nau Argo, incapazes de compreendê-la. Ela percebe que, na terra estranha, não pode mais escutar seus Deuses, e não pode sequer reconhecê-los, declarando que agora lhe faltam os antigos poderes. Nesse momento há uma longa cena em que a personagem corre de um lado a outro, com braços abertos, por grande descampado, a chamar pela voz da Terra ou do Sol, enquanto os gregos riem e debocham dela. Apenas Jasão, apiedado de sua desorientação, procura acalmá-la. Mais tarde, ela chegará à terra grega, como objeto de curiosidade, onde será vestida com novos trajes, passando por cerimônias. É levada por Jasão, por fim, a um mundo de cabanas, palácios e muros de pedra, muito diverso das habitações micênicas em sua terra natal.

Diferente da Medeia no filme de Lars Von Trier, que manteve sua identidade e confiança, no filme de Pasolini, a união com Jasão e a vida na cidade de Corinto, trouxe dúvida a respeito de si, já que foi forçada a assimilar um mundo do qual não se sente parte. Violentada pela adaptação à nova perspectiva cultural, perdeu-se de sua identidade bruxa e duvida de seus próprios saberes. Enquanto a Medeia apresentada por Trier tem o *saber ser*, conectada com sua natureza mítica, competência necessária para executar a ação, a



personagem de Pasolini, está distante de seus Deuses e não reconhece quem é, até ser interpelada pelo Deus Sol, recuperando sua competência por meio da lembrança.

Aconselhada pela serva, a personagem de Pasolini compreende a necessidade de lembrar de seu Deus, a fim de resgatar a própria identidade. Recolhida sozinha, em conversa íntima com o Deus Sol, pai de seu pai, ela se recorda da vida que abandonou na Cólquida e de seus mitos ancestrais. Sensível à solidão do abandono em terra estrangeira, é através da lembrança e do próprio sentido de exílio, que retoma a competência necessária para executar a ação, recuperando o *saber ser*. Assim, Medeia percebe-se outra vez como a feiticeira habilidosa que havia sido antes do exílio..

Nas cenas de tristeza, a personagem se cobria com mantos, mas quando sai de seus aposentos, com poderes recuperados, está vestida novamente como a princesa da Cólquida, tem os cabelos a mostra e está adornada com joias douradas. Nessa cena, a vocalização de Maria Callas é menos cotidiana, usando técnica de *vocal fry* para modulação da voz. A partir daí, as servas passam a segui-la em coro, executando movimentos pendulares de um extremo a outro da habitação. Além da disposição de coro e corifeu, formação característica do teatro grego, a atuação de Maria Callas está impregnada de elementos teatrais, com gestos plásticos e tónus extracotidiano, diferindo-se dos atores que interpretam os habitantes de Corinto:





O que nos referimos popularmente como “teatral”, naquilo que diz respeito aos movimentos dos atores, significa um gesto plástico, tonificado, dilatado e bem desenhado. Para tanto, é necessário que a carga de energia apreendida pelos músculos seja superior aos gestos do dia a dia. Não que o gesto cinematográfico seja lasso e abandonado, mas recebe coerções espaciais muito diversas e por isso, são menos amplos do que os gestos encontrados na atuação do teatro. Os gestos do cinema realista, tentam simular a biomecânica cotidiana, fazendo com que os músculos retenham intensidade de tónus que se aproxima daquilo que é exigido no dia a dia. Nos gestos comuns do cotidiano, o corpo procura a preservação natural da energia e por essa razão, cada movimento é feito com o mínimo de esforço possível. No teatro, especialmente em tipos de atuação menos realistas,

como é o caso da ópera, cada movimento é executado privilegiando plasticidade e dilatação. Por essa razão, o músculo recebe uma intensidade de tônus superior, ou seja, há maior esforço físico despendido em prol de um resultado menor. Por menores que sejam os detalhes, a quantidade de energia gasta para esculpi-los fisicamente, é maior no palco do que no cotidiano. A atuação chamada “realista” que se tornou popular no registro cinematográfico tenta simular a exata energia que o corpo desprende para a performance da vida cotidiana.

O mesmo acontece com a vocalização, que também recebe outras qualidades, até mesmo usando maior quantidade de oxigênio ou ativando músculos que não são ativados comumente. Assim como os gestos, nos espaços amplos do teatro, a voz precisa de clareza e definição, a fim de alcançar atenção dos ouvidos mais distantes. Enquanto no cinema, as falas são ditas ao microfone e trabalhadas na mesa de edição, o teatro é onde, geralmente, um esforço vocal maior é exigido: todas as palavras do texto, além das nuances da voz que representam marcas da personalidade e alterações emocionais precisam preencher amplas salas de espetáculo de modo confortável aos espectadores. Quando dizemos, portanto, que determinada escolha é “teatral”, isso significa que são mais próximas às formas tradicionais do teatro, do que do cinema realista, que simula o tônus e a dilatação dos gestos diários.

Um gesto cênico é tradicionalmente um gesto bem demarcado, um gesto “decidido”, como se refere (BARBA, SAVARESE, 2012): isso quer dizer que ele tem começo, meio e fim. Antes de iniciar um gesto, o corpo seguramente já compreende como ele terminará. Esse traço é adquirido tanto por meio da repetição, em múltiplos ensaios, quanto da preparação do corpo do ator/atriz. Treinar o corpo para atuar promove a precisão da expressão em gestos que adquirem qualidade de tônus cênico. São gestos e expressões bem desenhados, sem esboços ou imprecisões. Por meio destas técnicas o corpo adquire o que comumente chamamos de “presença de palco”. Esse efeito não é um “dom” ou “talento” do ator, mas obtido justamente por meio do empenho físico, consciência corporal, controle do corpo no espaço e especialmente por meio da ativação do tônus muscular, promovido pelo já mencionado “desperdício de energia”. É a ativação consciente do tônus muscular, prontidão e atenção plena que promovem a qualidade de “presença” do corpo em cena.

Outro fator que diferencia visualmente o corpo do palco do cinema e televisão é a espacialidade. A espacialidade do teatro faz com que, diferentemente do set de cinema e

televisão, seja exigido do corpo, domínio consciente de um espaço muito mais amplo. Há muito espaço no palco e há muito espaço entre atores e espectadores. Este espaço precisa ser ocupado pelo corpo, mesmo que o corpo não esteja nele fisicamente. Tal fenômeno pode ser chamado de dilatação ou expansão do corpo, já discutidos no capítulo introdutório, e advém de uma consciência não apenas do corpo, mas também da relação estabelecida entre corpo e espacialidade. É um estado obtido por meio de técnicas e exercícios de concentração e consciência corporal – ou seja: prática – mas também por meio de uma hiperbolização consciente de gestos, expressões e deslocamentos no palco.

Entre os filmes de Trier e Pasolini, de fato, há muita diferença na personalidade das personagens, construída por meio de escolhas da linguagem corporal, dentre os elementos da linguagem. Além disso também há uma diferença no regime de atuação de Olesen e Callas, que caracteriza processos de enunciação muito diferentes. A personagem Lars Von Trier é uma abordagem realista da trajetória de Medeia, que apresenta a faceta da mulher injustiçada e o desequilíbrio emocional da depressão. Não há nada na interpretação de Olesen que não possa ser encontrado no cotidiano, seu corpo está em prol dos eventos físicos de seu mundo e o foco está na ação e não na execução dela. Enquanto isso, o longa de Pasolini traz Medeia como mulher “irreal” e hipnotizadora, sendo a própria hipnose, artifício de sedução, que lhe é atribuído como habilidade de feitiçaria. Por essa razão, os gestos de Maria Callas, assim como sua própria imagem no filme, se parecem menos com gestos orgânicos que executamos em ações cotidianas e estão mais próximas às poses de modelos e super-heroínas da cultura pop, criando uma figura artificial e idealizada.

Esse fenômeno da naturalidade em oposição à artificialidade torna evidente a afinidade das atrizes com diferentes sistemas de atuação. No filme de Pasolini, a atuação treinada à ópera de Maria Callas, contribui, não apenas para opor duas culturas muito diversas, mas principalmente para oposição entre humano comum e criatura mítica. Além disso, escolhas teatrais no deslocamento, gestualidade e vocalização de Maria Callas, contribuem para estruturar Medeia como pertencente a um mundo que não é apenas estrangeiro, operando segundo lógica de pensamento diversa, mas que também é extraordinário e sobrenatural.

A fim de melhor observar o fenômeno da atuação em *Medeia*, de Pasolini, passemos à análise comparativa da discussão entre Creonte e Medeia, em relação à cena analisada

anteriormente no filme de Lars Von Trier. No longa-metragem de Trier, Creonte aparece com sua comitiva e encontra Medeia sozinha, procurando por ervas no pântano. No filme de Pasolini, por sua vez, Creonte vai até a casa da feiticeira e a encontra em frente a porta, esperando por ele, junto do coro de servas, em formação característica do teatro grego clássico.

No filme de Trier, analisado anteriormente, Creonte, chega carregado por sua comitiva no nível alto, acima da cabeça da Medeia, mas quando desce para tentar alcançá-la através do pântano, é vencido pelos obstáculos da natureza selvagem. Nessa cena, existe, portanto, uma oposição de antítese entre o personagem, na posição de rei e o espaço ocupado por ele. Medeia está sozinha, mas seu deslocamento pelo pântano faz com que lhe seja atribuído poder acima da figura de Creonte, demonstrando a razão do medo que punge rei. Ainda que ele próprio seja a representação das leis do Estado, acima dela, é ela, que mesmo sozinha, subjuga-o pelas leis da natureza nessa cena. Enquanto isso, no filme de Pasolini a disputa de poder entre os dois acontece no espaço urbano. Creonte vai até a casa de Medeia, o rei dita-lhe ordens de um terreno elevado, também acima da cabeça da estrangeira, mas enquanto os três membros de sua comitiva ficam à distância, deixando-o sozinho, Medeia tem, à espalda, um coro de mulheres, composto por servas hipnotizadas em formação de coro e corifeu, característica do teatro épico. Como expressão figurativa, a oposição entre o coro de mulheres e o homem sozinho mostra a extensão e a extraordinariedade do poder de Medeia em relação àquele que tenta subjugar-la.

Conforme foi observado, por meio das análises encaminhadas, não se pode dizer que Medeia subsiste como signo idêntico nos três objetos analisados. Na peça de Eurípides, no filme de Lars Von Trier e no de Pasolini somos apresentados ao antigo mito da feiticeira Medeia. Observando as três obras segundo o percurso gerativo do sentido, passamos três vezes pelo mesmo nível fundamental e três vezes atravessamos um nível narrativo idêntico, chegando ao nível discursivo para observar uma série de variações no revestimento do percurso canônico. Entre as obras de Eurípides, Trier e Pasolini, uma série de recursos cênicos provenientes da linguagem da fotografia, cenografia, iluminação, roteiro, trilha sonora, etc, foram utilizados para contar a história de duas Medeias diferentes. Dentre tantos elementos cênicos, porém, está a atuação, linguagem sobre o qual nos debruçaremos ao longo desse trabalho.

Embora tenhamos uma série de elementos cênicos contribuindo para composições distintas não são eles que configuram leituras diferentes da mesma personagem, mas a performance de Olesen e Callas. Além da afinidade das atrizes com modos diferentes de atuar, também certos traços da personalidade, nuances emocionais ou comportamentais narram aspectos fundamentais de ambas. Grande parte daquilo que constrói facetas distintas da narrativa, reside nas escolhas performáticas de duas atrizes diferentes.

É necessário, portanto, considerar o corpo como produtor de linguagem. A forma como gesticulam, se deslocam pelo espaço ou vocalizam compreende processos de significação próprios e que precisam ser levados em conta na análise dos filmes, assim como na montagem hipotética da peça de Eurípides. Sistemas e ferramentas semióticos, como o Percurso Gerativo do Sentido, embora forneçam base à investigação dos discursos, quando se trata da linguagem performática, não retêm atenção necessária aos efeitos de sentido desencadeados pelo corpo em cena. A formulação de uma descrição semiótica da atuação do corpo em cena como sistema de signos particular e bem definido pode, nesse sentido, auxiliar na solução desse problema de pesquisa.

A busca pela definição da atuação como semiótica particular consiste em verificar quais elementos de discursos particulares pertencem necessariamente à esfera do ator – o corpo humano que figura em cena e suas ações – separados de outros signos de ordem visual, sonora ou verbal que lhes sejam concorrentes. Trata-se, portanto, de encontrar as condições *sine qua non* da atuação, aquelas sem as quais ela não seria possível. Em termos husserlianos (cf. Husserl, 2010; Zilles, 2002), considerar abordar a questão a partir dessa perspectiva significa aplicar-lhe a *epoché* (do grego – redução), procedimento filosófico da Antiguidade que consiste na identificação das categorias essenciais de dado objeto de estudo. Tal se mostra necessário porque, uma vez já descrita por outras ciências humanas, bem como a partir de sua perspectiva técnica e produtiva, a atuação, analisada a partir do ponto de vista da ciência dos discursos, não pode se confundir com o discurso construído em torno dela. Deve-se, desse modo, abandonar perspectivas psicologizantes, sociologizantes e até mesmo técnicas – concentradas no estudo da produção do signo performática – se o objetivo é descrever a atuação a partir do ponto de vista de sua enunciação, ou seja, a relação semiótica que o corpo em cena, enquanto enunciado, constrói entre o enunciador, seu foco de emissão, e o enunciatário, seu espectador e foco de recepção.

Se o corpo é um signo independente, dotado de seus próprios significados, pode ser decomposto em unidades mínimas de sentido. Se observarmos a performance das duas atrizes analisadas aqui, é possível decompor a linguagem corporal de Kirsten Olesen e Maria Callas, por meio da identificação das diferenças. Assim seria possível encontrar uma via lógica de análise aos signos produzidos por essa linguagem.

Para Saussure (cf. 2005), o signo não guarda relações com as coisas do mundo, mas com os demais signos. O pensamento é como uma nebulosa em que nada está delimitado, mas o recurso do signo permite reconhecer, de modo claro, duas ideias diferentes. Na língua falada, em que os elementos se alinham um após o outro, cada termo é constituído por uma ideia fixada a um som e um som que se torna signo de uma ideia. Assim, temos o sistema da língua como uma série de diferentes sons combinados a uma série de diferentes ideias. Do ponto de vista sistemático a língua se estrutura como espécie de rede, na qual cada elemento só tem sentido a partir do outro. Seja na fala humana ou obra de arte de qualquer gênero, os códigos por meio dos quais se dá a comunicação são construídos com base em regras relativas a um dado sistema de signos. Nesse sistema, o valor de cada signo – sua propriedade de representar uma ideia – somente resulta da presença simultânea de outros.

Cada língua compõe suas palavras com base em um sistema de elementos sonoros com número delimitado. Sendo cada um destes elementos também uma unidade claramente delimitada. Ao observar os fonemas é possível identificar que não confundem-se entre si; são entidades opositivas, relativas e negativas: Tomando como exemplo os fonemas /p/ e /b/. Notamos que são ambos fonemas bilabiais e oclusivos, mas só podemos reconhecê-los como fonemas diferentes porque enquanto /p/ é fonema surdo, /b/ é sonoro. Como sistema de signos, língua comporta somente diferenças conceituais. O significado de “morte” ou “vida”, ganha valor dentro de um sistema por oposição de um ao outro. Se os signos significam segundo dado sistema, podemos observar como tal sistema compreende uma visão do mundo. O mundo varia de língua para língua, porque as línguas se tratam de um sistema de classificação que, projetado sobre as coisas do mundo, classifica-as segundo sua estrutura interna.

Assim como a língua falada, o corpo é um signo independente, dotado de seus próprios significados, e portanto, pode ser decomposto em unidades mínimas de sentido. Se observarmos a performance das duas atrizes analisadas aqui, é possível decompor a

linguagem corporal de Kirsten Olesen e Maria Callas, por meio da identificação das diferenças. Assim seria possível encontrar uma via lógica de análise dos signos produzidos corporalmente.

Se retornarmos ao exemplo anterior, nas cenas de debate entre Medeia e Creonte, podemos lembrar que as diferenças se constroem por uma série de alterações na linguagem corporal e nuances vocais das duas personagens. Um exemplo, é como as escolhas corporais das atrizes Kirsten Olesen e Maria Callas indicam a distinção entre Medeia e Creonte. A personagem de Olesen dá as costas ao rei, inclinando o tronco à natureza e voltando seus olhos às atividades das mãos enquanto manuseia as ervas sem parar. Seus gestos são contínuos e precisos; sua voz se mantém firme e austera, com poucas nuances que indiquem alterações no equilíbrio emocional e seu deslocamento eficiente através do pântano é determinado em função dos próprios interesses e não dos de Creonte. Ainda que dispostas de modo artístico pelos efeitos da fotografia e dos cortes de câmera, as metáforas que expressam o embate intimidador entre Medeia e Jasão são representações realistas, e por meio das quais, o enunciatário pode facilmente compreender a narrativa do conflito estabelecido entre os dois personagens como uma perspectiva realista contemporânea do debate entre essas duas figuras.

Ao comparar à cena de Trier à de Pasolini anteriormente, pudemos identificar uma série de diferenças naquilo que diz respeito à construção das personagens, e todas devido ao uso muito diverso do corpo e que incluem a escolha de gestos, incluindo expressões do rosto, nuances da voz ou deslocamento pelo espaço. Se observarmos com mais cuidado as expressões de Maria Callas em tal cena é possível identificar a construção do processo de intimidação. Essa Medeia recebe o rei e o olha nos olhos, mas está fingindo diante dele. Pode ser que o fingimento seja percebido pelo enunciatário não apenas como efeito da atuação, mas também pelo conhecimento da narrativa, no entanto, não é necessário uma observação atenta para perceber que as expressões escolhidas pela atriz são ambíguas. A Medeia de Maria Callas não se desloca pelo espaço, mas é sua ausência de deslocamento que serve como intimidação. Mantendo os pés fixos no chão, ela contesta as falas do rei, em posição de liderança diante de seu coro de servas. Ela e as servas estão paradas em formação teatral, fazendo com que seja adicionada característica extraordinária à cena. Ela semicerra os olhos e os desvia languidamente, mas sob suas expressões serenas reprime



nuances de outra face mais rígida, como os dentes serrados entre as palavras. Sua voz é suave e recebe contornos melancólicos, às vezes confrontando com movimentos faciais mais agressivos.



Observando gestos e expressões faciais também é possível perceber que qualquer desenvolvimento expressivo de Maria Callas, é maior e mais enérgico do que as escolhas orgânicas de Kirsten Olesen, caracterizando, como já mencionado anteriormente, uma atuação mais afinada ao teatro tradicional do que ao realismo que é comum ao drama de cinema e televisão. Mesmo que ligeiramente dilatadas, estas expressões ainda estão condicionadas ao realismo, procurando expressar emoções orgânicas. O realismo está presente na expressão das duas atrizes, mas enquanto a interpretação de Kirsten tenta emular o corpo orgânico e social, a expressividade de Maria Callas é mais narrativa do que orgânica. Isso quer dizer, mais próximas à atuação da ópera do que do drama narrativo cinematográfico.

Nos dois casos analisados aqui, o espectador enunciatário compreende mudanças de humor, emoções e traços de personalidade das personagens por meio de elementos que compõem a performatividade, mas também por uma série de elementos semióticos que contribuem para narrar o conflito entre Medeia e Creonte. Tais elementos são característicos à arte audiovisual e podem ser elencados em três categorias: (1) os de ordem visual, como elementos que dizem respeito ao visagismo das personagens, tal como os trajes e adornos nobres da personagem de Maria Callas ou o figurino singelo de Kirsten Olesen, em todos os detalhes, incluindo qualidade dos tecidos e diferenças de materiais são percebidos pelo espectador, também são incluídos nessa categoria, todos os aspectos gerais da cena, como paleta de cores, detalhes cenográficos do set, assim como jogos de iluminação e enquadramento, garantidos pela fotografia e pelo uso da câmera, bem como cortes de cena, efeitos específicos e trabalho de edição visual; (2) os de ordem auditiva, como trilha sonora ou ausência dela, sons emitidos pelos personagens e pelo ambiente, como o som das plantas balançadas pela personagem de Kirsten Olesen; (3) os de ordem verbal, provenientes do roteiro ou improvisação, as falas encenadas pelos personagens, que conduzem a trama. Não se pode, no entanto, considerar que apenas estes os elementos compõem a totalidade da cena, sem considerar o corpo como emissor de uma linguagem própria, que também se caracteriza como audiovisual.

Nos trechos analisados, todos esses demais sistemas semióticos concorrem com signos provenientes exclusivamente da performatividade do corpo humano. Grande parte daquilo que pudemos identificar como condutor da narrativa nas cenas anteriores é produto

da atuação. Sinais não verbais como nuances da voz, expressões ou movimentos com a cabeça podem substituir sim e não, da mesma forma que podem enfatizar, ironizar ou realçar o significado da mensagem verbal. Aquilo que não é dito, é codificado nos sinais do corpo que podem complementar ou contradizer o discurso verbal tanto quanto torná-lo desnecessário. Isso significa que o corpo em cena produz sua linguagem própria, à qual o significado da mensagem verbal fica condicionado, segundo a percepção do enunciatário.

Anteriormente observamos uma série de significados produzidos pelo deslocamento de Olesen interpretando Medeia, ou pelas expressões faciais de Maria Callas, além disso, nuances vocais e atividades realizadas com as mãos também foram importantes para a leitura da cena. A partir destas variações na linguagem corporal das personagens podemos depreender algumas categorias que nos seriam úteis à posteriores análises do corpo em cena segundo ponto de vista da enunciação: (1) as da voz, como o tom, a inflexão e a prosódia das atrizes por trás das personagens (vocalização). Nesta categoria, estão inclusas nuances vocais, indicando alterações emocionais e traços de caráter da personagem ou qualquer efeito técnico que produza mudança de sentido (2) o conjunto de gestos e expressões faciais que realizam ou deixam de realizar diante da cena (gestualidade/expressividade) e (3) a maneira por meio da qual se deslocam ou deixam de se deslocar, posicionando em cena enquanto corpo (deslocamento), que inclui passos, corridas, ficar parado. Estas são três categorias básicas que não desejam esgotar totalmente o objeto, mas por meio delas, podemos descrever a linguagem da atuação a fim de analisar os signos produzidos no processo performático. Aplicadas a casos particulares, podemos perceber estratégias de enunciação utilizadas pelos atores interpretando determinados personagens, e assim, descrever efeitos de sentido produzido pelo corpo em cena.

Como todo sistema, na linguagem da atuação os signos são reconhecidos porque se relacionam entre si. Compreendemos a diferença entre um gesto e outro, porque os gestos se relacionam em sistema de oposição, negação, semelhança ou contraste. A organização da performance em três categorias permite observar a relação entre signos dentro de cada uma delas, a fim de descrever os mecanismos por meio dos quais o sentido se manifesta. Podemos observar variação em exemplos com diferenças muito proeminentes, como cenas de transformações intensas dos personagens. Podemos tomar como exemplo a cena do filme de Pasolini, em que Medeia toma consciência de identidade, recuperando a sapiência

bruxa e a nobreza de nascimento. Nessa cena recuperação da competência é demonstrada por meio de mecanismos visuais, sonoros e verbais próprios à linguagem do cinema; 1) De ordem visual, temos planos sobrepostos e intercalados mostrando a paisagem da Cólquida como memória visitada por Medeia; efeitos de iluminação, como a simulação da luz solar sobre o rosto da atriz, e os planos intercalados entre ela e o Sol. Além disso, temos a mudança no visagismo, já que Medeia agora aparece descoberta pelo manto e vestida com seus antigos trajes de princesa. 2) De ordem sonora, temos trilha, a mudança na música retoma os instrumentos e os ritmos usados dos rituais na terra natal da personagem, simulando uma lembrança distante. 3) De ordem verbal, temos as falas do roteiro, o diálogo iterado entre Medeia e o sol, que relembram a personagem de sua identidade e competências.

Naquilo que tange a performance, por sua vez, também há uma série de articulações das categorias gesto, voz e deslocamento, por meio das gera-se o efeito de alteração das emoções, ações e comportamentos. 1) Como efeito próprio à gestualidade temos alterações significativas na postura da personagem, que surge em cena com a coluna mais ereta, peito aberto e ombros para trás, em oposição ao corpo tenso dos planos anteriores; seu gestos que antes simulavam tónus fraco e debilidade, se tornam mais ágeis e seus movimentos mais precisos; os olhos que antes se moviam com languidez se tornam vivos, abertos, chegam a encarar o sol, olhando diretamente para câmera e a partir daí raramente piscarão em cena. 2) De ordem da vocalização a atriz se vale de recurso técnico para alterar a voz e usa *vocal fry* para indicar a recuperação de seus poderes, ela enfeitiça o coro de servas enquanto recita seu plano contra Jasão e a família real. As servas a acompanham com a voz em coro e igualmente grave 3) Assim como a estilização da voz, também a alteração do deslocamento, dá qualidade extraordinária e mágica a cena, já que a atriz passa a se mover de um extremo a outro do aposento, ida e volta em linha reta, acompanhada pelas atrizes que interpretam um coro de servas hipnotizadas.

Assim como investigação do sentido, poderíamos nos demorar em uma análise minuciosa da linguagem corporal e vocal, o que demandaria uma longa descrição de cada uma das categorias e sua relação com o espaço e demais atores, contudo, não nos ateremos aos detalhes, pois uma observação generalizada, por enquanto, é suficiente para

examinar as possibilidades de categorização da performance a fim de que possamos prosseguir às análises comparativas.

## **1.6. Regimes semióticos da manifestação do corpo em cena**

Através da comparação podemos descrever efeitos de sentido diferentes produzidos pelo corpo e compreender processos de linguagem corporal que se tornaram populares ao longo da história. Como observado aqui, há uma diferença sutil entre a atuação das duas atrizes analisadas porque uma delas recorre a efeitos especiais, enquanto a outra está em um regime de ordem naturalista.

No drama naturalista, ator se expressa por meio de gestos voluntários, mas também há uma série de “microgestos” orgânicos que o ator pode, ou não, perceber que os faz em cena enquanto está concentrado em “viver” a vida do personagem. Esses pequenos gestos, nuances de vós, espasmos, mudanças de ritmo respiratório e alguns movimentos da face contribuem para corresponder às reações do corpo social em um contexto cotidiano comum. Comumente julga-se eficiente o ator capaz de “enganar” seu espectador simulando tal contexto, ou seja, nesse tipo de atuação, atua-se fingindo que não atua de fato.

O que chamamos aqui de “referencial”, portanto, é todo tipo de atuação construída segundo a lógica do discurso antropológico e que, por meio dela, almeja fazer a obra de arte passar por “realidade” diante do público. Nesse contexto cabem os métodos de atuação desenvolvidos por pesquisadores como Stanislávski, Stella Adler, Lee Strasberg, Vsevolod Pudovkin dentre muitos outros que se dedicaram a pesquisar a expressão artística idêntica à expressão humana no contexto social. Ainda que seus métodos discordassem radicalmente, suas pesquisas têm o mesmo objetivo enunciativo: a construção da referencialidade no corpo do ator.

Assim aquilo que é considerada expressão referencial pode variar de uma cultura para outra e quando a reproduzimos no cinema ou no teatro, os atores simplesmente estão imitando e se adequando a padrões artificiais reproduzidos por determinadas sociedades.

Técnicas quotidianas de uso do corpo são ensinadas de modo diferente em diferentes culturas e executadas no quotidiano de modo não consciente. Ou seja, o corpo se expressa

e executa ações, mas não tem consciência dos passos técnicos de cada uma delas; gestos, posturas e deslocamentos são hábitos culturais que passam despercebidos. Há gestos e movimentos que executamos em público diariamente; há sinais para comunicação no trânsito; há formas de cumprimentar diversas a depender da relação entre os que se cumprimentam; as coerções mais habituais como maneira de sentar, comer, falar, etc., variam conforme o espaço e a ocasião. Assim, coagidos pelas relações estabelecidas entre nós e o meio, performamos o tempo todo segundo uma técnica de corpo cotidiana que aprendemos sem perceber. Quando colocado diante de espectadores o corpo passa a performar com gestos construídos para sua identidade social. Representamos diariamente uns diante dos outros, seja para performar certos códigos, rituais, decoros ou formalidades quotidianas, ou mesmo expressões espontâneas. Seja o corpo do palestrante, professor, repórter, músico, apresentador em frente a plateia ou o corpo diante daqueles que lhe são íntimos, a comunicação lhe obrigará a representar uma persona ou faceta de sua identidade para transmitir informações por meio de códigos de linguagem, e a opção pelo gesto X ou Y é determinante para o conteúdo do discurso. O corpo sempre representará a fim de comunicar, mas a questão é que, no caso de um personagem, cabe ao ator descobrir que técnicas dão forma àquele corpo.

Tudo o que é comunicado, cada gesto, vocalização e deslocamento é construído artesanalmente segundo a categoria referencial do discurso. Dado que toda linguagem é manifestação artificial, pode-se concluir que atuamos o tempo todo durante interações sociais, de modo voluntário ou não, pois a forma há de ser determinante para o conteúdo. Assim, durante interações sociais optamos por certos gestos, ou nuances vocais para persuadir o interlocutor.

Nas artes da cena, chamamos de “técnica” uma utilização específica do nosso corpo. Como visto anteriormente, a técnica cotidiana é condicionada pela cultura, condição social, ofício, etc. A técnica do corpo cotidiano, porém, é especialmente caracterizada, por exemplo, pelo princípio do menor esforço; o mínimo gasto de energia deverá levar ao maior resultado. Trata-se de uma coerência natural do corpo para se preservar da exaustão. Já na performance cênica, é comum que aconteça o contrário, muitas tais técnicas são baseadas precisamente em desperdício de energia: o máximo de energia é utilizado para obter cada mínimo resultado, construindo certos padrões de gestualidade próprios à cena. As técnicas

de atuação natural, porém, contribuem para que o ator possa reproduzir o padrão corporal de determinada cultura e segundo caráter e emocional de seu personagem.

O que chamamos de “natural” ou “orgânico” é a habilidade de esconder a artificialidade desse processo. Costumamos estranhar e considerar “artificial” ou “destoante” aquilo que não convence o expectador de que o personagem existe e é plausível, ou seja, todos os gestos, expressões ou nuances que não condizem com identidade, idade, personalidade ou meio cultural do personagem criado. Como em grande parte da produção de arte dramática da indústria cultural contemporânea vigora como padrão de excelência os sistemas realistas, ou de atuação “natural”, a não correspondência ao realismo é sinônimo de defeito ou “má atuação” para a crítica. O problema deste critério é que não pode ser aplicado a todo tipo de obra. Se observarmos, por exemplo, muito do cinema chinês de artes marciais, encontraremos um tipo de atuação que não decorre dos métodos realistas e tampouco se preocupa com o efeito de naturalidade, mas poderemos perceber que a expressividade dos atores é oriunda de outros sistemas que não a escola realista. Assim não seriam cabíveis críticas sobre a “falsidade” da performance de seus atores, mas é necessário reconhecer que os preceitos que guiam a linguagem da atuação são muito diferentes segundo culturas, épocas, gêneros artísticos, produtos culturais e objetivos diversos. Deste modo, uma análise que dê conta do sentido do corpo em cena precisa considerar diferentes efeitos gerados por diferentes sistemas e modos de se atuar, antes mesmo de poder descrever semioticamente aquilo que se caracteriza por experimental ou tradicional nas artes da cena.

No primeiro exemplo, quando Lars Von Trier elabora sua perspectiva realista de *Medeia*, a atuação de Kirsten Olesen se torna um fator extremamente importante para composição da narrativa. Esta imitação precisa do contexto social e do corpo orgânico, se espalhou pelo mundo tornando a percepção popular acostumada à tradição realista de atuação. O realismo ao redor do mundo todo contou com a influência de Stanislavski, mas desde a popularização de seu Sistema nos Estados Unidos e na Europa, uma série de pesquisas técnicas se voltaram à atuação realista com o intento de preparar atores para a qualidade de performance mais popular na indústria cinematográfica do século.

A fim de testar a efetividade das categorias propostas é necessário aplicá-las a outros exemplos. Passaremos portanto, à análise de mais três objetos artísticos por meio das três categorias destacadas aqui. Vale ressaltar, antes de proceder às análises, que não se tem

aqui o objetivo de isolar uma arte específica da cena em detrimento de outras; por conta disso, com o objetivo de verificar a abrangência do modelo analítico, buscar-se-á considerar a performatividade como um todo, independentemente da mídia em que apareçam (cinema, teatro, drama para televisão, comercial, publicidade, internet, etc.), sem realizar juízos de valor sobre sua proveniência ou excelência em sua execução, critérios subjetivos da crítica que não cabem em um trabalho desta natureza.

A discussão entre os sistemas de atuação realistas e os tradicionais ou tradicionalistas, na falta de termo melhor, fechados, “sagrados” pode ser traduzida, em termos semióticos, no par semântico proposto por Jean-Marie Floch (cf. 1990) referencial vs. mítico. Explica-se a nomenclatura utilizada: chamam-se referenciais os sistemas com aspirações realistas por reconhecer-se o conceito de “real”, o denotativo, como mais um dentre muitos discursos; efeito de sentido, não ausência de discursos; fazem, portanto, referência a um código inconscientemente arbitrado em cada cultura, o qual acordam considerar “realidade” instituída; chamam-se míticos os sistemas que, no divergirem-se dos realistas por instituírem sua própria concepção e estilização do significado, denunciam sua natureza como sistema outro e não referentes da coisa em si – ficção epistemológica –; releem o mundo e o recriam a partir de seu próprio complexo semântico, cujo sentido e possíveis rearticulações decorrem deles próprios.

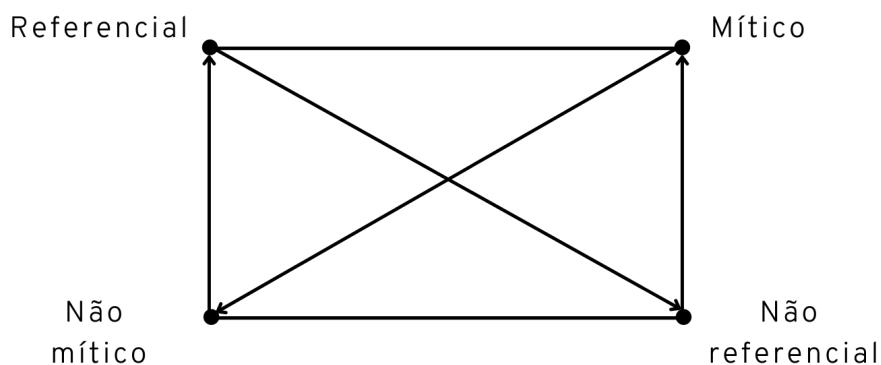
A performatividade em um filme como os já analisados *O Poderoso Chefão* e *Medeia*, na versão de Lars Von Trier estão articuladas sob as mesmas categorias porque ambos os corpos estão majoritariamente embasados em referentes fisiológicos e culturais. É a este fenômeno da linguagem que estamos chamando de regime referencialista do discurso. No enunciado referencial o drama é gerado por meio da parecência e proximidade com sua realidade histórica, fisiológica e contextual.

Recordando que estamos fazendo um recorte da expressão corporal independente da obra como um todo, a categorização como expressão referencialista se refere a expressão corporal da atriz e não ao filme de Trier. Há uma concepção da estética dramática de que o gesto ficcional ou estilizado seja por si só mítico, mas é preciso lembrar que o que estamos procurando aqui é uma possibilidade de abordagem do corpo para além da além das artes dramáticas, englobando o corpo em cena por sí. Deste modo, o que chamaremos mítico, por sua vez, será tratado mais adiante como regime no qual são articuladas as peças de



Bharatanatyam, ópera de Pequim, dança de Bali, Commedia dell'Arte, etc.. Em que o sistema de manifestação decorre de uma série de códigos pré-estabelecidos dentro os quais o corpo transiciona. São linguagem nas quais a compreensão total de seu sentido decorre antes da compreensão dos critérios que ordenam seu sistema enunciativo.

Assim, podemos definir, inicialmente, duas categorias opostas sobre as quais refletir: referencial vs. mítico. Definida a categoria semântica binária a partir da qual se encaminharão as análises seguintes e a natureza da atuação referencial pormenorizadamente, o próximo capítulo desta tese será dedicado à compreensão dos sistemas de atuação organizados a partir do regime mítico. Como objeto de análise, foi escolhida uma série de exemplos de sistemas performáticos cultivados na Ásia, cobrindo uma variedade de mídias distintas, para verificar a aplicabilidade do sistema proposto em casos concretos. Nos dois capítulos subsequentes, por sua vez, buscar-se-á desdobrar as categorias semânticas iniciais em suas negações e as relações que estabelecem entre si, com o objetivo de completar o raciocínio encaminhado pela lógica do quadrado semiótico.



## **2. O corpo no regime mítico**

### **2.1. Contextualização histórica dos regimes míticos de corporalidade**

Até agora foi definido que nas artes performáticas a referencialidade é uma rede de comportamentos ancorada em parâmetros pré-definidos “no mundo”, isso é: a atuação absorve regras de construção e expressão corporal em determinada cultura. Desta rede, o performer articula signos sob a coerção da verossimilhança expressiva. Esta linguagem corresponde precisamente a um referente antropológico, histórico, social, fisiológico, etc.. Deve-se observar, porém, que se aproximar expressivamente deste referente é uma invenção do Ocidente Moderno para a atuação. Isto porque, se retornarmos até o surgimento da performance, à sua origem primária na relação entre os primeiros hominídeos e a natureza, o caminho de volta mostrará uma sucessão paradigmas muito distintos por meio dos quais o corpo conta histórias.

Documentos e indícios arqueológicos nos possibilitam compreender comportamentos de nossos ancestrais e mapear a história do corpo na arte. Nossos registros mais antigos de representações do corpo datam do período paleolítico e são parte de um pequeno acervo de esculturas e pinturas em grutas que nos revelam algumas facetas da história do corpo em performance. O primeiro dado é o que seu surgimento está ligado ao comportamento religioso.

Para mapear a história do corpo na arte é preciso voltar no tempo até os primeiros registros de expressão corporal, que datam de 14.000 anos, e compreender certos comportamentos dos primeiros hominídeos em relação a seus ancestrais em primatas. Tornando-se carnívoros, os paleolíticos mantinham a subsistência por meio da caça, pesca e coleta. Assim, lançavam-se em busca de animais selvagens que forneciam a subsistência, como a carne para alimentação, pele para proteção do corpo e chifres para fabricação de ferramentas e instrumentos.

Os povos, no paleolítico, viviam junto e condicionado aos animais e neste contexto a performance sacra surgiu em referência a eles. O ato de caçar e matar o animal é um exemplo de atividade que se constituiu ritualisticamente. Algumas figuras encontradas nas

paredes de cavernas e grutas podem representar sacerdotes ancestrais performando zoomorfisados:



Algumas das hipóteses são de que estas imagens das paredes, seriam feitas antes da expedição da caça ou por “iniciação” dos adolescentes. A imagem gravada na gruta dos Três irmãos, que chamam *O Feiticeiro*, data de 12.000 a. C., representa um performer transfigurado em animal pelo uso da máscara e da cauda. Uma das cerca de cinquenta representações de homens, vestidos com pele e postura ritualística, encontrados na arte paleolítica, que documentam o que sugerem ser comportamentos ritualísticos dos povos caçadores. Documentos como figuras em cavernas, esculturas e objetos demonstram a função ritualística da expressão corporal no Paleolítico. O corpo era reconhecido como parte

integrante de cerimônias religiosas. Assim, é correto afirmar que o corpo performativo nasce junto da concepção de sacralidade e ritual.

A prática contemporânea de certas coreografias ritualísticas, como o que chamamos hoje de “dança circular”, ilustra a persistência dos ritos e crenças ao longo da história. Pegadas no solo das grutas indicam que ritos coletivos em círculo, era extremamente difundido em toda Eurásia, Europa oriental, Melanésia e também aparece entre os índios da Califórnia. Mircea Eliade menciona que poderiam ser danças praticadas por caçadores para apaziguar a alma do animal abatido e garantir a multiplicação da caça.

Aparentemente, o rito advém de uma identificação solidária entre humano e animal. Mircea Eliade afirma que o derramamento de sangue idêntico ao sangue humano provoca solidariedade no caçador. Seguindo esta lógica, portanto, podemos discorrer sobre a importância da performance circular para a caçada. O rito barganha com a natureza para garantir êxito na caçada. Essa troca não é exclusivamente metafísica porque, no contexto mítico, ritos também tem aspectos tecnológicos e científicos – ou seja, desenvolvimento por meio de experiência e observação –, do contrário não seriam praticados repetidamente por dezenas de gerações em culturas distintas.

No exemplo dos caçadores, é percebida a possibilidade de que uma precisa experiência ritual, quando impressa no corpo, potencializa a possibilidade de êxito na próxima caçada. Uma performance capaz de apaziguar a alma do animal é uma troca com a “força superior” natureza. Essa troca é capaz de garantir tanto o trabalho coletivo, quanto a mesma determinação e ímpeto de predadores solidários. Na coreografia circular, enquanto todos se veem e o esforço físico é ditado por um ritmo coletivo, são sincronizados os corpos pela cadência de passos, respiração, gestos e vocalizações. Dispende-se energia em comunhão e sincronia. Ao mesmo tempo em que o rito faz do grupo uma unidade, o que se “apazigua” não é diretamente a alma do animal, mas emoções empáticas relacionadas a seu sofrimento.

Tal como nós, modernos, podemos compreender cientificamente que há processos fisiológicos como, por exemplo, alterações químicas, que são benéficos ou malignos e que advém das experiências do corpo, quando estes povos organizaram o mundo mitologicamente, esta narrativa lhes permitirá um modo próprio de chegar a tal conclusão. No caso, a relação entre humano e natureza é estabelecida fisiologicamente, por meio de uma

experiência do corpo porque se observa e se percebe que esta experiência gera benefícios coletivos.

Mircea Eliade também afirma que a experiência originária consistia em se ver lançado a uma extensão desconhecida, ameaçadora e aparentemente ilimitada. A segurança da orientação implica a necessidade de um ponto fixo absoluto: o Centro, em oposição à imensa extensão envolvente, que equivale ao Caos e assim, o mundo é fundado ontologicamente. Parece que diante da natureza desordenada, a necessidade implacável da fixação dos limites através da significação é inerente à experiência humana. A experiência do sagrado é ligada à concepção de um mundo real e significativo em oposição àquilo que se revela como um fluxo caótico de coisas. Nos níveis mais arcaicos da cultura, alimentação, sexualidade e trabalho estão sob valor sacramental, de modo que se tornar humano e viver com tal é, em si, ato religioso.

Por tal razão é que evocar periodicamente o acontecimento que fundou sua atual condição humana é essencial para povos paleocultivadores. No mito primordial é conservada a verdadeira história daquele povo e, por isso, toda sua vida religiosa é uma comemoração, uma rememoração. Podemos lembrar que determinados sacrifícios sangrentos encontram justificativa num ato divino primordial; se o deus espancou um monstro marinho e esquartejou seu corpo para criar o Cosmo, repete-se o ato, por vezes com vítimas humanas, para construir aldeias, templos e casas, etc. A recordação é atualizada no rito de modo que o verdadeiro “pecado” é o esquecimento.

Os mitos civilizatórios definem parâmetros segundo os quais a sociedade funciona. Estas narrativas demarcam costumes, como “não matar”, situando noção de justiça, e delimitam também o espaço sagrado para afastá-lo do profano. A continuidade da civilização é garantida pela conservação destes rituais e narrativas.

No pensamento moderno, o “rompimento” de uma tradição central provocou o surgimento de uma pluralidade de textos. A heterogeneidade deixa subentendida a não existência de um texto original ao qual retornar, mas textos plurais (cf. PAZ, 2014). A vida social moderna é histórica e o tempo é concebido como sucessão de instantes únicos e distintos. No pensamento mítico, porém, o tempo é cíclico e o passado é um arquétipo imemorable ao qual o presente retorna em adequação. No mundo do mito não há uma

sucessão de eventos e mutações, mas um ciclo a partir de um modelo imutável retomado por meio da repetição do rito (cf. CASSIRER, 1944).

Antes do desenvolvimento do alfabeto, narrativas e ritos sagrados eram preservados por meio da repetição formal de seus princípios sacros imutáveis. Ritmos e gestos sagrados, passados de uma geração a outra, são estratégias de função mnemônica. O Ocidente Moderno perdeu boa parte dos fragmentos que nos permitiriam recriar o corpo cênico do próprio teatro grego ou romano, quanto mais deduzir com precisão a linguagem dos obscuros ditirambos ou o corpo dos sacerdotes em performances mágicas. Algumas das hipóteses a respeito de algumas destas performances partem da observação de outros povos, como tribos aborígenes, que isoladas do Ocidente, que mantiveram pantomimas mágicas preservadas. Alguns movimentos coreográficos da performance clássica grega e romana foram também representados em pinturas e desenhos de vasos, alguns com escritos de comentadores. Registros estes que são nossa principal fonte de documentação. Ainda que não haja descrição dos passos, há listas que mostram gestos miméticos e expressivos considerados a partir de seu significado. Através dessas imagens detalhadas podemos teorizar sobre os movimentos que compoariam antigas performances.

As imagens e comentários não sugerem movimentos livres, mas uma mímica determinada; sabemos, por exemplo, que gestos com mãos estendidas e palmas para o céu indicariam súplica, enquanto espalmar as mãos horizontalmente ao chão indica tristeza. Estes indícios apontam para um repertório de movimentos sagrados que se propõe a representar narrativas em uma espécie de “dança dramática”. Alguns gestos do arcabouço tem nomes próprios como *scopos* (gesto do observador, do espia); *xiphirmos* (gesto de apontar a arma) e *morphasmos* (gesto de imitação de animais). Por meio das pinturas podemos identificar movimentos vivos com braços estendidos, saltos e passos corridos, movimentos de cabeça e torço jogados para trás, além da oposição entre pernas dobradas e esticadas.



Alguns destes movimentos são semelhantes àqueles encontrados nos passos de balé. Neste vaso da Apúlia, é retratada a cena da representação de uma farsa, provavelmente de origem grega, um tipo de representação popular no sul da Itália em 400–390 A.C.. No centro da pintura, o performer executa um movimento exacerbado que se assemelha até mesmo a um passo adotado pelo balé da corte e que mais tarde passa a integrar as técnicas da dança clássica.

Há uma imensa semelhança também entre a corporalidade destas figuras e de certas danças dramáticas na Índia. Na tradição dos aedos também supõe-se que um procedimento semelhante deveria contribuir para memorização e recitação dos versos. Mesmo aqui, movimentos manuais não seriam arbitrados pelos recitadores em particular pois há uma tradição de códigos prévios que permite tornar mais eficiente a memorização dos textos em

uma época em que a escrita não existia ou que era limitada a uso contábil, como no período Micênico no mundo grego Antigo.

Narrativas sagradas de culturas ancestrais, muito antes do surgimento do alfabeto foram transmitidos de uma geração à outra por meio da recitação de seus versos. Por meio da recitação, antigos sacerdotes eram responsáveis por transmitir certos conhecimentos práticos da vida diária, celebrar aos deuses e narrar a origem da própria cultura. É geralmente considerado divino o ofício do poeta, cuja função é tanto sagrada quanto educativa. Diferente da abstração moderna, o mundo ágrafo não é categorizado segundo aquilo que é de ordem da ciência, da religião, ou da arte, mas segundo relações concretas entre aquilo que é observado. De modo que a recitação poética educava, celebrava e constituía o eixo de sustentação da própria tradição cultural.

Em Teogonia, a origem dos Deuses, Jaa Torrano nos lembra das antigas comunidades agrícolas na Grécia, muito anteriores da constituição da pólis, do alfabeto e da moeda, onde o aedo representa o máximo poder tecnológico (TORRANO, 2011: 16). A criação dos Deuses do Olimpo territorializa o pensamento. Por isso, a mitologia, mais do que uma tentativa de compreender o mundo, é a fundação de uma realidade. Já que é pela repetição de histórias mitológicas, dos feitos dos Deuses e façanhas de heróis que se mantém a consciência de sua própria história. Cabia ao aedo a manutenção do mundo por meio a repetição mantendo vivo o modelo de vida social.

A *Teogonia* – junção da raiz *theós*, que significa deus e *gónos*, que significa criação – é o tratado atribuído ao poeta Hesíodo, a quem as Musas teriam aparecido e mostrado genealogia dos deuses, suas histórias, nascimentos, linhagens e relações entre si. Das Musas, Hesíodo recebeu o conhecimento das coisas presentes, passadas e futuras e a habilidade de cantá-las, compondo e recitando a *Teogonia*.

Diferente da concepção contemporânea, a poesia não era a manifestação de uma subjetividade ou vontade individual, mas compreendida como visão exterior ao poeta, como um sopro das Musas que revela a Verdade. Filhas de Memória (*Mnemosýne*), as Musas eram habitantes do Olimpo. Como tudo sabem e em toda parte estão, eram conhecedoras do presente, passado e futuro. Assim como elas, a *Mnemosýne* permitia ao poeta entrar em contato com o mundo dos Deuses e vislumbrar o presente eterno. Tal acesso era reservado



somente a este grupo específico, como um dom concedido pelas Musas. Podemos lembrar a invocação de Homero às Musas, presente no segundo canto da *Ilíada*:

*Dizei agora, Musas, que tendes vossa morada no Olimpo, pois sois Deusas e estais sempre presentes e sabeis todas as coisas, enquanto nós apenas ouvimos rumores e nada sabemos. Quem eram os chefes e os governantes dos gregos? (Homero, p. 17)*

Homero é o nome ao qual é atribuída a criação das epopeias gregas *Ilíada* e *Odisseia*, além de outros textos cômicos, versões satíricas e hinos aos Deuses. A épica homérica, *Ilíada* narra parte da guerra de Troia, enquanto a *Odisseia* relata o regresso de Odisseu, herói da Guerra de Troia, à sua terra natal. Tais poemas teriam origem na narrativa oral, do período micênico e passaram de uma geração a outra, cantados pelos aedos. Tiveram sua forma fixada apenas quando foram escritos, tornando-se modelos de épicas para poemas posteriores.

A função social do aedo tinha extrema importância e seu trabalho era oriundo de longa especialização com regras, técnicas, treinamento e artifícios expressivos. Essa figura tinha papel itinerante, seguindo de cidade em cidade, recitando ao público, e sabia de cor, longas canções que celebravam Deuses e feitos de heróis. O aedo, mestre da verdade, é quem desvela ao público aquilo que não é conhecido. Duvidar de suas palavras seria duvidar das palavras das Musas, filhas de Zeus e da Memória. Jáa Torrano em sua análise da cosmologia hesiódica, menciona a importância da poesia nestas antigas comunidades:

*Essa extrema importância que se confere ao poeta e à poesia, repousa em parte no fato de o poeta ser, dentro das perspectivas de uma cultura, um cultor da Memória (no sentido religioso e no da eficiência prática) e em parte no imenso poder que os povos ágrafos sentem na força da palavra e que a adoção do alfabeto solapou até quase destruir. Esse poder da força da palavra se instaura por uma relação quase mágica entre o nome e a coisa nomeada, pela qual o nome traz consigo, uma vez pronunciado, a presença da própria coisa. (TORRANO, 2011: 16-7)*

Assim como Deuses da antiga Grécia teriam deixado aos humanos palavras sagradas na forma de versos, em diferentes civilizações este mesmo artifício da repetição versificada se torna essencial para a construção do conhecimento humano e sua compreensão da natureza e da vida em civilização.

Podemos observar, em outro exemplo, a transmissão dos Vedas na Índia; elaborados por volta de 2000 a.C. ou 1000 a.C., segundo atual estimativa, desde muito antes do seu surgimento de qualquer forma de escrita. Os Vedas pertencem à camada mais antiga da literatura sânscrita e do hinduísmo e são transmitidos oralmente até os dias atuais.

São divididos em quatro partes; o *Rigveda*, ou *Livro dos Hinos*, mais antigo de todos, que narra, inclusive, a da guerra épica entre os arias e seu povo inimigo, os dasa. Este mesmo livro situa a segregação do povo em castas sociais - que ainda hoje vigoram no país -, as castas se originaram do sacrifício e da divisão do corpo do Deus Purusha. O livro apresenta Deuses importantes, como Agni, o fogo sacrificial, Soma, poção sagrada feita com plantas, Indra, deus heroico que mata Vrtra, seu inimigo. Outros relatos históricos fazem referência a fenômenos como o dilúvio mundial ao o rei vidente Manu e sua família, sobreviveram para recolonização da Terra. Neste livro estão alguns dos conceitos principais que permitem compreender a origem do pensamento védico.

Do Rig Veda derivam os outros três livros, o Yajurveda, Samaveda e Atarvaveda, que assim como o primeiro são compostos por hinos, rituais, oferendas e sacrifícios, dedicados especialmente a louvar os Deuses. Os poemas também apresentam rituais executados em ocasiões de funeral, casamento, comunhão sexual, nascimento, etc., Ainda contem descrições de práticas médicas e conhecimentos fitoterápicos, fisiológicos, anatômicos e cirúrgicos. Contem também táticas de guerra como descrição de tipos de armas e venenos.

Os Vedas eram, e ainda são, aprendidos de cor, especialmente dentre os *brāhmaṇa*, que tem como dever religioso repetir os cantos durante a vida toda (GRAHAM, 1993: 73). Por se tratar de revelação sagrada, a preservação exata era de máxima importância. Para tanto, a recitação cantada em verso, com padrões fixos, impede a modificação do tempo, ou perda de partes. Em 2003, a tradição de recita do canto védico foi inscrita oficialmente como obra-prima do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela UNESCO:

O valor desta tradição está não apenas no rico conteúdo de sua literatura oral, mas também nas engenhosas técnicas empregadas pelos sacerdotes brâmanes para preservarem os textos intactos durante milhares de anos. Para garantir que o som de cada palavra permanece inalterado, os praticantes são ensinados, desde a infância, certas técnicas de recitação complexas, que se baseiam em acentos tonais, em um modo único de pronunciar cada letra, e em combinações específicas de recitação. (UNESCO, 2009)

Há mais de três milênios, os recitadores brâmanes dos Vedas preservam estes versos na forma original de seus antepassados sem a ajuda da escrita ou outros meios. Para garantir a memorização perfeita, foram desenvolvidas técnicas especiais de recitação aprendidas nas escolas védicas. As crianças aprendem a recitar os hinos sob métodos artificiais que já existiam muito antes da era comum. O ensino começa aos cinco ou seis anos, quando são admitidos nas escolas de recitação e passam a ter aulas durante todos os dias, ao longo de anos. Durante a récita, professor indica a acentuação musical por movimentos da mão direita para cima, para baixo e para o lado, enquanto os estudantes correspondem com movimento da cabeça, ao mesmo tempo em que contam as sílabas com os dedos da mão esquerda, e os versos com os dedos da direita. Assim, a memorização dos sons é associada aos movimentos corporais, o que facilita a retenção dos hinos.



Esta longa tradição exemplifica a relação entre ritmos poéticos do verbo e ritmos do corpo performático, mostrando a conexão entre poesia e performance que existia muito antes do desenvolvimento da escrita. Muitas tradições culturais e religiosas preservaram códigos sagrados, de ritmo, gestualidade e movimentação do corpo ritualisticamente.

Dentre os sutras recitados pelos brâmanes está o Natya Shastra, mais antigo tratado sânscrito sobre as artes performáticas na Índia. O texto guarda fundamentos da performance clássica, incluindo teorias a respeito da prosódia na recitação e também sobre ritmo e medidores musicais. No Natya Shastra a importância das performances corporais como a “dança” é equipada à da própria recitação dos hinos védicos, lembrando a qualidade sagrada da manifestação e teorizando a respeito de sua forma de expressão e linguagem.

Nessas exposições teóricas estão fundamentados os paradigmas das linguagens clássicas de performance na Índia, que incluem estilos como o já mencionado *bharatanatyam*, mas também expressões muito distintas, como o *kathakali*. O *kathakali* é um tipo de representação, tradicional da região sudoeste do país, que envolve além de dança, teatro, música, etc., – tal como é a subdivisão das artes performáticas ocidentais –, mas também atletismo e artes marciais indianas. *Performers* com adereços e pinturas faciais narram histórias épicas sobre Deuses e Demônios, em códigos executados ritmadamente com mãos, em forma de mudra, mas também pés e olhos em uma combinação complexa de signos fechados. A dança obedece uma sequência ritual e é executada por *performers* que possuem algum tipo de vínculo com o nume representado.

Culturas distintas do mundo não ocidental preservaram, durante séculos, linguagens performáticas muito distintas entre si, mas cujas semelhanças não se dão unicamente por sua origem mitológica. Ainda que muito diferentes entre si, ao observá-las é possível detectar paradigmas semelhantes, como a presença de um conjunto de códigos por meio dos quais atuação acontece.

Ainda na Ásia, é possível observar outros exemplos como a já discutida dança de Bali, além de outros exemplos na própria Indonésia, como a performance de *reog ponorogo*, uma performance mágica, inseparável do misticismo javanês, que tem origem na região de Ponorogo. A narrativa performática conta a história do orgulhoso rei Kelono Sewandono, a caminho de propor casamento à princesa de Kediri. Segundo a narrativa, no meio do caminho, porém, o rei é interceptado por Singo Barong, rei de Kediri, uma criatura mágica com cabeça de leão. A performance constitui na encenação da batalha mítica entre os dois reinos:



O rei de Ponorogo, usa uma máscara vermelha e veste um pomposo traje de realeza, sua interpretação inclui movimentos acrobáticos e transe. Singo Barong, por sua vez é interpretado pelo bailarino principal, que dança enquanto sustenta com seus dentes uma grande máscara de leão, adornada por penas de pavão. Essa máscara é chamada de *dadak merak*, em javanês, mede cerca de 2,25 metros de comprimento, tem 2,30 metros de largura e pesa quase 50 quilos e acredita-se que a façanha de carregá-la não seja simplesmente física, mas também espiritual. A atuação dos bailarinos principais, inclui transe e a preparação para sustentar a pesada máscara de Singo Barong se dá, não apenas por meio de um treinamento físico intenso, mas também com práticas ritualísticas ligadas a espiritualidade local, que incluem jejum e ascetismo.

Ambos os exemplos estão intimamente conectados a sacralidade da performance em suas respectivas tradições. Por esta razão, preservaram, ao longo dos séculos, códigos sacros por meio dos quais o corpo compõe a narrativa, como, por exemplo, os mudras no *kathakali* e a sustentação da *dadak merak* no reog. Estes códigos compõe uma rede

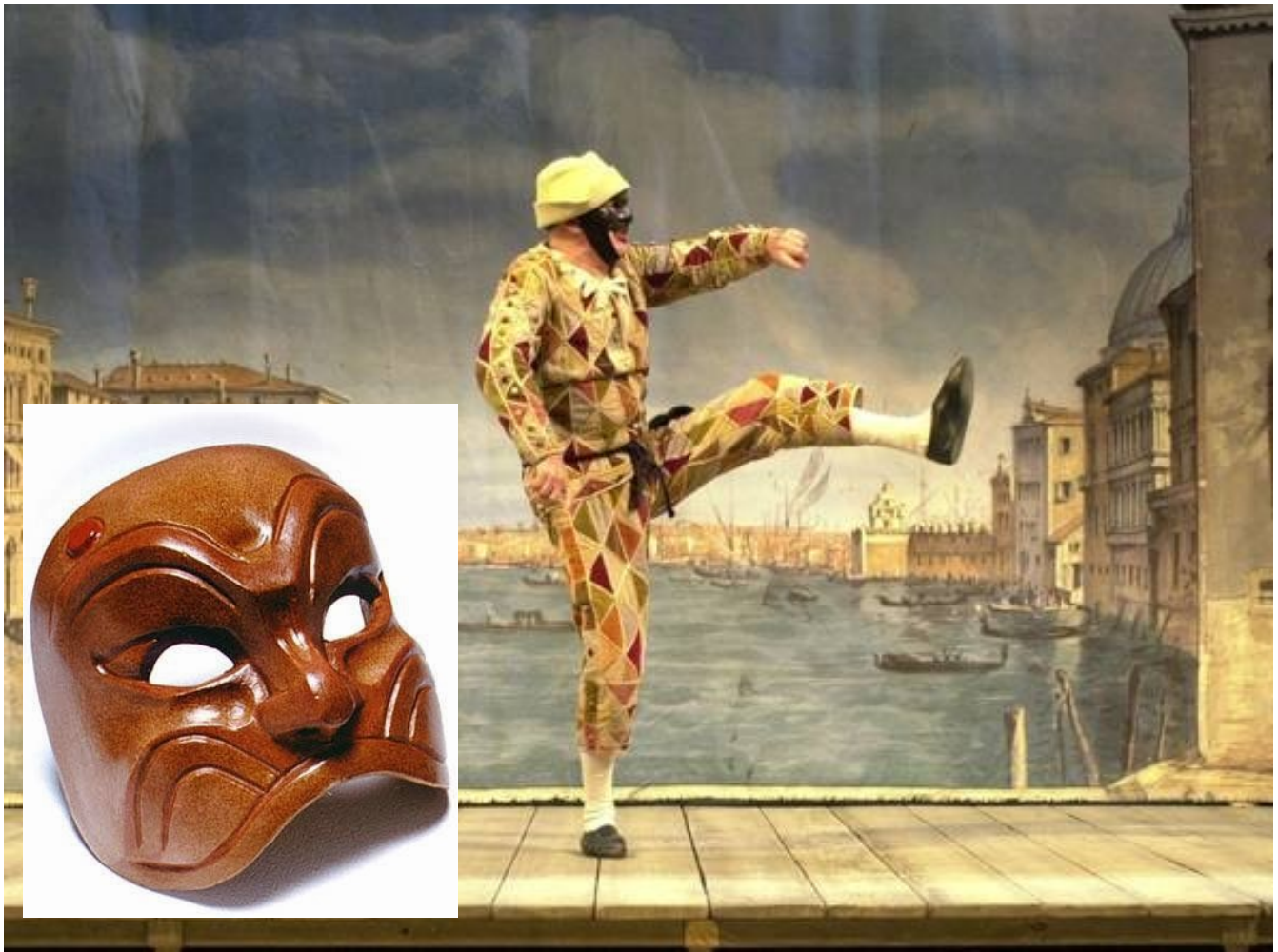


harmônica de signos fechados, que se diferenciam uns dos outros em seu próprio sistema. Esta rede e suas inter-relações particulares, capazes de permanecer inalteráveis ao longo dos séculos, é o que nos interessa neste capítulo.

A criação do corpo cênico em grande parte das tradições orientais segue rigidamente um sistema de regras absolutas, que guiam o performer em um processo preconcebido. Do outro lado, o ator do Ocidente, com apenas algumas indicações do texto e diretor, está preso a arbitrariedade dos referentes colhidos em seu próprio mundo provável, sob uma pretensa “liberdade” da linguagem, como se referem Barba e Savarese (cf. 2012). Esta linguagem porém, predefinida pelo referente, é coagida pela verossimilhança. Apenas no Ocidente é que as artes cênicas se dividiram em linguagens distintas, e criaram ramos de especialização, surgiu uma categoria discursiva referencialista para a atuação. Ainda assim, porém, a existência de princípios codificados não está exclusivamente atrelado a uma origem sagrada, tampouco é exclusividade do mundo não-ocidental.

Linguagens performáticas do Ocidente como o balé clássico têm, também signos fechados e leis estritas e imutáveis. A partir do momento em que códigos fundamentais da expressão são alterados, esta linguagem se transformará em sua subversão. A dança, no Ocidente, não foi a única expressão em códigos pré-definidos. Na já mencionada *commedia dell'arte* italiana encontramos também um sistema próprio de articulação do corpo, em que acrobacias, gestos, expressões, voz e texto são coagidos aos desígnios de um complexo conceitual que inclui, por exemplo, a tipificação de seus personagens, segundo sistema predeterminado.

A construção corporal do Arlequim, por exemplo, um rústico representante masculino da classe camponesa, incorpora qualidades zoomórficas de tal modo que o corpo do performer que o interpreta sofre uma série de alterações de apoio. A partir dos pés, o eixo do quadril e cintura escapular são modificados, e ao mesmo tempo em que as modificações dão a forma mítica desta figura, preconcebem seus movimentos, e provocam um dispêndio de energia incomum que o ator regula em sua nova forma animal.



A construção do corpo do personagem é influenciada pelos traços símios e felinos percebidos em sua máscara. A máscara suprime rosto e expressividade orgânicos, em troca de uma face ficta, sem possibilidade de variação sobre ela. À primeira vista, a esteticidade da máscara é uma nova restrição, já que o rosto provisório reduzirá às variações do rosto orgânico a uma única expressão. Pela perspectiva semiótica, porém, o que faz a face provisória é delimitar a lógica de funcionamento de um universo provisório, ao qual toda a linguagem corporal convergirá. A presença da máscara inaugura um conjunto coercitivo, ao qual tudo o que é relativo à linguagem corporal fica submetido. Na medida em que máscara e corpo conciliam, a linguagem corporal será concebida por parâmetros muito semelhantes àqueles que desenham o rosto da máscara. A máscara dará ao corpo suas próprias nuances, que incluem fortes características alegóricas e hiperbólicas, pois parte das

informações que seriam expressas em expressões faciais são manifestas em gestos e movimentos corporais.

A designação “mítica” utilizada em referência a esta categoria não tem qualquer relação com contexto histórico ou antropológico, mas sim com a expressão semiótica da linguagem. Denominamos mítica a linguagem discursiva expressa por meio de um sistema de códigos próprios, constituídos em seu universo particular. Não precisa haver um referente de base no mundo, mas um sistema artificial concebe a forma expressiva na qual o corpo se manifesta codificado.

O corpo percorre uma rede de regras absolutas que, mesmo se por qualquer razão forem alteradas – como acontece, por exemplo, com algumas performances do Oriente que são adaptadas para turismo ocidental – ainda assim será mantido um paradigma fixo, um sistema prévio que ditará parâmetros por meio dos quais a linguagem deste universo artificial se constitui.

Os parâmetros de cada performance correspondem a sua determinada rede de signos fechados, que podem ser rearticulados para composição da narrativa, mas não deixam espaço para a estilização. Códigos, como mudras, não podem ser estilizados nas performances clássicas; tal como não se pode dançar *reog* sem a *dadak merak*, e do mesmo modo que a máscara, na *commedia dell’arte* determinará um discurso fundamental sob o qual cada personagem varia. A alteração de qualquer um destes princípios fundamentais implicará imediatamente em subversão.

Na performance de *reog*, por exemplo, os artistas seguem um roteiro preciso que os guia através na narrativa. Na *commedia dell’arte*, por sua vez, não há roteiro, mas apenas o *canovaccio* para a improvisação. Este improviso, contudo, acontece dentro do sistema pronto que dá forma e narrativa performática a cada corpo. Ainda que se proponha a variação, esta variação acontece dentro de seu próprio sistema.

Explicados, portanto, os conceitos que definem a categoria mítica do discurso, passaremos a análise de uma manifestação particular do fenômeno, que, junto de outras tradições como a *commedia dell’arte* e a dança balinesa, foram particularmente importantes para o surgimento das “revoluções” modernas no século XX. Junto destas, a Ópera de Pequim é mais um exemplo de linguagem em que o discurso da atuação tem origem em um código pré-fixado que segue regras de seu próprio sistema.



## 2.2. O corpo na Ópera de Pequim

Como um exemplo de linguagem mítica analisaremos a serguir, uma peça de Ópera de Pequim. Uma arte performática que surgiu no interior da China, também conhecida como *Jingju*, ou ópera da capital da China continental, com origem no império feudal chinês, como um produto muito popular na corte da Dinastia Qing (1644-1912), última dinastia imperial sucedida pela República da China (1912 – 1949). Esta arte preservou, ao longo do tempo, seus sistema de signos fixos por meio dos quais a linguagem do corpo se manifesta.

Para além da história das artes performáticas na China, sua importância histórica se dá devido a sua influencia na artes da cena europeias do inicio do século XX. Quando trupes chinesas, incluindo o grupo do ator Mei Lanfang, conhecido por suas interpretações de papéis femininos, circulavam pelos Estados Unidos, União Soviética e Europa, surpreendendo artistas ocidentais cujo trabalho foi impactado por sua linguagem. Dentre os quais estavam Serguei Eisenstein, Constantin Stanislavski, Charles Chaplin e Bertolt Brecht, que aplicou técnicas da ópera de Pequim a sua linguagem – o que será melhor discutido no capítulo seguinte –. A imagem a seguir mostra Mei Lafang vestido com o figurino tradicional.



É um dos mais de trezentos tipos de ópera tradicionais no país e é conhecida por sua atuação que combina recitação poética, canto, acrobacia, dança e artes marciais. Foi reconhecida no século XIX, resistindo com apoio governamental durante a Revolução Cultural na China. Comunidades que saíram do país levaram consigo tradições operísticas para Estados Unidos e Japão, promovendo forma difusão e preservação do estilo. Dentre as centenas de tradições operísticas da China, a Ópera de Pequim, é a mais famosa.

Embora seu surgimento na China, há duzentos anos, seja relativamente recente, é provável que esta tradição seja, na verdade, um amálgama de outras óperas locais que há muito tempo já compunham a cena chinesa. É possível traçar sua origem a partir da ópera de Anhui e ainda encontrar influências da ópera Kunqu de Suzhou, dentre outras.

De modo semelhante ao que aconteceu ao teatro de feira na Europa, antes da ópera de Pequim chegar ao teatro, as companhias teatrais ganhavam a vida com apresentações nas feiras e templos. Durante séculos na China, peças de teatro e narrativas faladas com música atraíram público pelas vilas, aldeias e cidades. O público era composto por feirantes e a população pobre local. Grande parte destes espectadores eram analfabetos, tal como os próprios artistas que, além de socialmente estigmatizados, sofriam com treinamentos excruciantes e regimes de escravidão e punição física. Bem antes da ópera chegar aos teatros, era em feiras, mercados e templos que artistas pobres performavam em troca de uma contribuição do público. Os espectadores eram atraídos pela habilidade dos *performers* e se engajavam com histórias populares, que refletiam a vida de pessoas comuns ou narrativas que contavam intrigas dentro palácio. Era a partir destes espaços públicos que a ópera começava a entrar na vida das pessoas da cidade.

Ao final do século XVIII, porém, tudo muda quando tais manifestações atraíram grande interesse dos membros da família imperial. A ópera passou a ser apreciada pelos membros da corte da dinastia Qing e o imperador Qianlong (1736–1796), seguindo exemplo de sua mãe, passa a ordenar apresentações para a corte imperial. Qianlong, quinto imperador da Dinastia Qing, e quarto imperador da China, cultivava habilidades artísticas, como a pintura e escrita de poemas. Teve papel fundamental para trazer a ópera de Pequim à corte imperial.

Em 1790, várias trupes de ópera vieram da província de Anhui para se apresentar em Pequim, na comemoração do octagésimo aniversário do imperador Qianlong. O sucesso das

performances atraiu a atenção do público na capital e as trupes passaram a receber investimentos financeiros em esquema de mecenato. Foi em Pequim que a ópera desenvolveu os traços que cunharam a distinção entre a “ópera da capital” e outras formas operísticas. Com imensa popularidade ao longo do século XIX, muitos atores se tornaram célebres e linhagens de *performers* importantes passavam a arte de uma geração à outra na mesma família.

A imagem a seguir é uma famosa pintura de Shen Rongpu, que foi pintada durante a segunda metade do século XIX. Retrata treze famosos atores de ópera em trajes típicos dos personagens que interpretavam, incluindo trajes próprios à personagens femininas, que eram performadas por homens:



Na imagem é possível observar os trajes coloridos e elaborados que lembram aqueles usados durante a dinastia Ming (1368-1644). Apenas nas óperas modernas – criadas a partir de 1912, com o fim do governo imperial, aparecem figurinos modernos. A performance da ópera de Pequim foi um espaço reservado aos homens até a revolução comunista. Eles precisavam treinar seus corpos e vozes para representar papéis femininos.

Independentemente do papel, os *performers* precisam ser proficientes em diferentes áreas, desenvolvendo habilidades de fala, canto, dança e combate para compor as cenas dramáticas que faziam sucesso entre os espectadores. As peças costumam ter final feliz ou satisfatório, depois de apresentar conflitos sérios envolvendo lealdade, dramas familiares ou patrióticos, em que heróis tem seus valores postos à prova, à exceção de certos romances com tramas alegres e brincalhonas.

Homens que interpretam papéis femininos treinam desde cedo o estilo de canto particular e a tessitura vocal tradicional associada a mulheres na ópera de Pequim, o mesmo

se aplica ao corpo. Depois de 1949, quando os comunistas tomaram o poder, as mulheres passaram a ter direitos iguais aos homens. Assim, mulheres ocuparam os palcos da ópera de Pequim, gerando controvérsias dentre os atores homens que se especializaram na interpretação de papéis femininos e levantando discussões sobre a extinção da tradição de travestismo na ópera de Pequim. Ainda assim, as trupes passaram a empregar um número cada vez maior de atrizes em suas montagens. Uma prática contemporânea, adicionada com isso, é a interpretação de papéis masculinos por atrizes mulheres, mantendo a prática do travestismo.

A ópera de Pequim continuou a atrair a atenção até o fim do domínio imperial e ainda em meio a fundação da República Popular da China (outubro de 1949). Durante a revolução nacional na China, na década de sessenta, muitas tradições da cultura chinesa foram danificadas, incluindo aspectos filosóficos, como o confucionismo, além das artes, literatura e da própria Ópera de Pequim. Tradição à qual lideranças subsequentes voltariam sua atenção, a fim de reparar danos ao patrimônio cultural.

A revolução nacional havia irrompido no início do século XX, em meio a uma desordem civil em massa que inaugurou o conflito entre as forças chinesas nacionalistas e os revolucionários comunistas. Após a revolução nacional e o surgimento da Nova China, Mao e seus aliados lançaram a Revolução Cultural em 1966, que levou a sociedade chinesa a uma grande guinada quanto às formas tradicionais artísticas e filosóficas. Motivada por uma revolta contra tudo aquilo que, de algum modo, se ligava à elite, inclusive à tradição artística da corte imperial, a revolução promoveu o apagamento da cultura chinesa com tamanha veemência que muitas obras só foram capazes de resistir preservadas em Taiwan, um estado insular para onde recuaram nacionalistas e simpatizantes, permanecendo como regime oponente ao da China continental, que após a revolução havia se transformado na República Popular da China, liderada pelo Partido Comunista Chinês. Neste ponto, a Ópera de Pequim se tornou foco de identidade para ambas as "Chinas", e passou a ser entusiasticamente financiada pela república de Taiwan, atingindo status de símbolo político e de preservação da cultura chinesa, o que contribuiu para sua resistência após a Guerra Civil.

Durante a Revolução cultural na China, a ópera de Pequim foi denunciada como "feudal" e "burguesa" e substituída pelas oito óperas revolucionárias cujos fins eram exclusivamente doutrinários, como forma de promoção do partido. Quando chegou ao poder

em 1949, o Partido Comunista da China propunha o alinhamento da arte chinesa à ideologia comunista. A arte deveria servir aos interesses dos trabalhadores, camponeses e soldados em conformidade com a ideologia proletária. A partir destas perspectivas foram traçadas as políticas da Revolução Cultural (cerca de 1966–1976) que incluíram a transformação da ópera de Pequim em um número estritamente limitado de “Peças Modelo” que transmitiam conteúdo político apropriado e devidamente aprovado. Para além destas, outras performances só eram permitidas após serem fortemente modificadas segundo valores impostos pelo Partido. Muitas peças tiveram final alterado, além de modificações técnicas – como a eliminação de assistentes de palco –. Qualquer obra dramática sem temas comunistas era considerada subversiva e proibida durante os anos da Revolução Cultural.

Finalmente, durante o período de abertura (desde cerca de 1978 até o presente) estas transformações foram desfeitas em sua grande maioria, e a ópera de Pequim passou a ser executada novamente, recuperando brilho e representação de uma variedade de peças, tanto obras tradicionais quanto modernas, além do apoio governamental às escolas de treinamento.

Entre os espectadores contemporâneos, o gosto pelos espetáculos de ópera de Pequim é tradicional aos mais velhos, provavelmente porque jovens contemporâneos sentem dificuldade em engajar com ritmo próprio da ópera de Pequim. Independentemente do público, trata-se de uma relíquia história altamente valorizada como forma de arte representativa na China. Em 2017, a *rapper* VAVA, uma popular representante do rap feminino e da cultura pop na China, lança a canção *My New Swag (Wode Xinyi)*, um rap patriótico, com referências à cultura tradicional chinesa, em que mostra seu “novo estilo”, composto, na verdade, por referências chinesas antigas e tradicionais, dentre as quais a ópera de Pequim. O acompanhamento melódico do rap é composto por uma série de instrumentos tradicionais chineses como *pipa*, *erhu*, *suona*, flauta chinesa e gongos. Um trecho da ópera *Selling Water*, performado pela cantora Wang Qianqian/Nina Wang, foi incorporado à canção. No clipe, dois personagens aparecem ao lado da rapper que canta e dança vestindo adereços da tradição operística:





Uma observação mais detalhada da postura e gestualidade da rapper e sua relação com o corpo dos personagens nos permitiria discutir significado da corporalidade ao longo do clipe, observando aspectos como, a utilização da linguagem tradicional como afirmativa de poder. Colocar lado a lado linguagens distintas, como o corpo mítico da ópera de Pequim e as estilizações ritmadas da rapper, porém, nos permite comparar seus princípios e discutir a forma como a transição de uma a outra pode constituir sentido em um imaginário cultural. Esta discussão, porém, só se torna possível se, primeiramente, se reconhece quais princípios norteiam cada uma destas linguagens. Este e outros espaços abertos para relembrar relações entre linguagens distintas em épocas distintas não tem como objetivo apenas informar a respeito das respectivas manifestações, mas adiantar um assunto a ser tratado mais adiante: a transição entre linguagens nas mídias contemporâneas.

A ópera de Pequim é fruto de um contexto muito específico da China feudal e a linguagem corporal dos personagens é fruto de relações específicas entre ator e público no processo de enunciação. A maior parte das óperas data dos tempos imperiais, com personagens da história da China, mitos e lendas chinesas. Com narrativas tão populares, o público chinês aprecia a performance já familiarizado com seu conteúdo e consegue, inclusive, identificar os personagens.

Os personagens também podem ser identificados por trajes e maquiagens associados às categorias que dividem personagens em grupos e subgrupos de acordo com certos aspectos. Adereços, trajes e maquiagem são estilizados em vez de realistas. Os papéis na ópera de Pequim são tipificados em quatro grupos: masculino (*sheng*), masculino com rosto pintado (*jing*), feminino (*dan*) e palhaço (*chou*). Cada um desses tipos tem uma série de subconjuntos, que dividem-se entre si, de acordo com idade e personalidade. Dentre os *dan* – papéis femininos –, por exemplo, estão subgrupos como *comoqingyi* (jovem), *wudan* (guerreira) e *laodan* (velha). Personagens *chou* (palhaços), são identificados por uma mancha branca no centro do rosto. Guerreiros marciais, por sua vez, tem características que permitem sua identificação nos próprios figurinos, como flâmulas e bandeiras afixadas na parte de trás. Adereços como barbas postiças e maquiagem facial carregada comunicam status. Personagens *sheng* (masculino), por exemplo, geralmente tem caracterização facial - barba e etc. - que se aproxima do naturalismo, enquanto personagens *jing* (masculino com rosto pintado) são figuras poderosas, como generais e heróis lendários, às vezes até

sobrenaturais, como fantasmas e sua caracterização exige desenhos faciais com cores vivas e brilhantes, cada qual com sua conotação específica. A seguir, ilustrações de um *jing*, *sheng* e *dan*.



Pode-se dizer que a performance dos atores tem início no desempenho de uma maquiagem complexa que pode levar horas. Estas cores e formas presentes na maquiagem assinalam traços de personalidade e atributos de cada personagem. A presença da cor vermelha, por exemplo, representa lealdade e bravura; a cor preta indica que é um personagem áspero e franco. Cores como o amarelo e o branco por sua vez, indicam os perigosos e astutos, manchas e formas podem assinalar um bajulador e outros traços de caráter. Assim como os guerreiros, que tem bandeiras e flâmulas, os *jing* tem mantos elaborados e mangas extremamente longas, conhecidas como “mangas d’água”, e cuja manipulação já demanda performance complexa em si. Além a maquiagem a complexidade dos figurinos com seus enfeites e adereços pesados tem sua própria exigência performática.

Em oposição à complexidade dos figurinos adereços, e à ação dramática altamente enérgica, a cenografia minimalista apenas sugere ao público os elementos da cena. Os palcos tradicionais são plataformas quadradas nas quais a ação pode ser visível por pelo menos três lados, com os músicos visíveis à frente do palco. Com o público sentado ao sul do palco, todas as entradas são pelo leste, bem como as saídas são ao oeste. Ao contrário da ópera no ocidente que constrói cenários elaborados, com os quais pouca interação é exigida dos cantores em termo de ação física, na ópera de Pequim, o minimalismo cenográfico dá espaço ao corpo dos atores que, por meio de ações físicas, sugere ao público



aquilo a ser imaginado enquanto cenário. Desse modo, uma mesa pode se tornar a encosta de uma montanha, uma muralha ou uma cama. Há também alguns poucos adereços, que geralmente significam a presença de algo muito maior. Um chicote, por exemplo, indica que há, na verdade, um cavalo. Do mesmo modo, um remo, indica que há um barco.

Com o minimalismo cenográfico, os performers, com trajes elaborados e coloridos, são os únicos pontos focais em um grande palco. Estes artistas executam acrobacias, danças e sequências marciais ao longo do curso da ópera. Estas ações envolvem saltos, giros, cambalhotas, manipulação de adereços, desafios de equilíbrio em alta performance, executados por atores/cantores/bailarinos/acrobatas com treinamento marcial e atlético. Ao contrário do modo como se aprecia peças naturalistas, utilizar adereço ou cenário na ópera de Pequim é visto como solução óbvia e desajeitada. O que se valoriza é a habilidade do ator em evocar determinada ação sem qualquer procedimento literal.

Assim como cenários, figurino, música e narrativa, os aspectos da performance na ópera de Pequim também são determinados por convenções de longa data. Isso inclui convenções de movimento, que são usadas para sinalizar ações específicas para o público. Em vez de executar a ação diante do público, é criada uma partitura corporal que evoca ações como costurar, servir chá, abrir e fechar portas, subir e descer escadas etc.. Estas ações são expressas por meio de convenções estilísticas que ajudam o público a navegar pela narrativa. Signos fechados e códigos próprios indicam eventos específicos, como por exemplo, torcer os dedos significa lidar com uma forte emoção, caminhadas circulares indicam viajar longas distâncias, um personagem importante arruma roupa e adereços antes de uma fala importante.

Grande parte da atuação lida com comportamentos da vida cotidiana. Na ópera de Pequim porém, o corpo cotidiano é reformulado sob regras próprias de funcionamento. Este novo universo é guiado por princípios particulares, diferentes daqueles por meio dos quais pode ser descrita a construção do corpo naturalista ou realista. Em vez de organicidade e verossimilhança, como no realismo, os critérios essenciais à performance da ópera de Pequim são descritos como “beleza” e “harmonia” nas ações dramáticas -. Do mesmo modo que artistas de cinema realista podem ser criticados por não serem capazes de “convencer”, artistas da ópera de Pequim podem ser severamente criticados pela falta de “beleza” na

atuação. Qualquer gesto ou expressão, para que sejam apreciáveis devem ser, sobretudo, agradável ao olhar, uma versão bela e harmônica da ação evocada.

As coerções de cada gênero ou linguagem artística frequentemente são dadas por seus métodos. Na ópera Pequim, o mais comum é o arredondamento. Gestos e expressões são manipulados para evitar ângulos e linhas retas. Se o personagem olha para cima, o performer varrerá seus olhos em movimento circular, de baixo para cima, desenhando um arco, antes de pousar os olhos no objeto; se o personagem olha para a direita, o performer desenha com os olhos, um arco da esquerda para a direita. O mesmo vale para cada parte do corpo: antes de apontar para a direita, o performer, circula a mão como um arco da esquerda para a direita; antes de se levantar, primeiro se abaixará para em seguida projetar seu corpo com um arco.

Princípios estéticos chave como arredondamento nortearão outros elementos da performance. Tal como acontece à gestualidade, o deslocamento passa a ser coagido pelo mesmo princípio, de modo que o caminho entre dois pontos frequentemente tome forma de uma curva ou um suave S.

Naquilo que tange a vocalização, a ópera de Pequim também procede em seu próprio sistema. A ópera está mais próxima de um concerto de música do que um espetáculo teatral, mas como todo concerto de música, trata-se uma categoria sincrética de artes. Na ópera chinesa, aspectos fonológicos do idioma em que é enunciada, o mandarim, são explorados e estilizados com o objetivo de participarem na construção narrativa das personagens. Na construção de personagens femininos, por exemplo, palavras pronunciadas no primeiro e no quarto tons do mandarim, o alto e o descendente, de natureza aguda, são significativamente exagerados para encaminhar a figurativização estilizada destes papéis.

A divisão dos papéis entre os *performers* da ópera de Pequim pode até levar em conta tanto aspectos físicos dos artistas quanto sua inclinação para canto ou combate e ainda sua tessitura vocal, mas acontece de forma diferente da tradição de ópera ocidental. O sistema de canto no Ocidente é dividido em tenor, barítono, baixo, soprano, mezzo soprano e alto de acordo com o alcance dos cantores e métodos de canto. Essa divisão comumente é decidida pelo compositor como o traço musical de uma ópera. Assim, personagem jovem pode ser interpretado por um contrabaixo, barítono ou tenor e o mesmo vale para um idoso. Tudo

depende do que será decidido pelos criadores. O que se procura salientar é que o estilo de canto de cada papel é determinado pelo compositor e pelo cantor.

Na ópera de Pequim acontece de modo diferente. Assim como a corporalidade, figurino e maquiagem, cada papel tem um estilo de canto particular, que pode ser diferenciado de acordo com suas categorias (*sheng, jing, dan, chou*) e também subgrupos; o papel de *lao dan* (mulher idosa), por exemplo, tem por base a voz de fala da atriz ou do ator, mas o papel de *qing yi* (mulher jovem), leva a voz ao falsete na maior parte do tempo. Jogando dentro das categorias preconizadas pela tradição da ópera, porém, um intérprete pode desempenhar qualquer papel, desde que domine o estilo de canto desse papel específico. Assim, uma atriz pode interpretar um papel masculino e um ator pode interpretar uma personagem feminina se dominar precisamente sua expressão corporal e vocal.

*Performers* da ópera de Pequim aprendem a trabalhar dentro dos critérios que dão base à voz e ao corpo cênico da ópera, que além do método de estilização inclui uma síntese entre as quatro principais habilidades, combinadas na mesma apresentação. A primeira habilidade é a música; a segunda é a fala; a terceira é a atuação e dança, o que inclui também tipos de dança pura, além de pantomima e imitação. Estas são as habilidades básicas para um performer. Ainda há uma quarta habilidade: o combate, que consiste na execução precisa de coreografias marciais. Cada golpe ou salto está sob rígidos critérios de harmonia e precisão.

O treinamento de um intérprete da ópera de Pequim é um caminho longo e árduo que começa ainda na primeira infância. Antes do século XX, os professores escolhiam a dedo crianças e as treinavam e sustentavam durante sete anos sob contrato com os pais. Ao finalizar o treinamento, o jovem teria acumulado uma dívida com seu mestre e passaria a trabalhar para reembolsá-lo. Os artistas também eram de baixa classe e frequentemente estigmatizados. Muitos começaram seu treinamento rigoroso na infância, às vezes sendo rejeitados ou órfãos de suas famílias, suportavam anos de adversidades e punições nas mãos de seus treinadores. Ainda existem companhias de teatro que atuam em áreas rurais e remotas da China. Mesmo com a solenidade em torno de certos estilos teatrais, não há grupos que não tenham passado por graves crises financeiras, com artistas descontentes e estafados. Antes da década de cinquenta, estas companhias eram compostas por membros

de um clã que passavam seus conhecimentos de uma geração a outra em uma relação de mestre e aprendiz, mas há também artistas que não permitem que os filhos tomem a mesma rota de dificuldades que eles tomaram para si.

No início do século XX, foram organizadas escolas de treinamento. Estas instituições também tinham um ritmo severo de trabalho que iniciava antes do nascer do sol com a prática de corrida e estendia-se ao longo do dia com uma série de atividades como prática de atuação e combate. Castigos corporais como o açoite com bambu faziam parte do treinamento e comumente o todo o grupo era castigado diante do equívoco de um membro. Na década de 1930 surgem escolas com métodos menos duros, mas que logo foram fechadas pela invasão japonesa.

Em comparação com o ensino de relação mestre e aprendiz, o aprendizado em uma escola de ópera é mais regularizado. Há sempre uma programação de ensino e aprendizagem sistematizados, e os estudantes recebem um treinamento básico em todas as habilidades necessárias à performance da ópera. A imagem a seguir mostra Shang Xiaoyun, ator de dan, ensinando seus alunos. Ele fundou a Rongchun Opera School em 1936, em Pequim, recebendo um total de 570 aprendizes.



Após a fundação da Nova China em 1949, a educação teatral recebeu apoio governamental. Em Pequim foi fundada a primeira instituição nacional para o ensino da ópera, a Escola Experimental de Ópera, mais tarde foi renomeada Escola de Ópera da China. Em 1978, a escola foi transformada em Instituto de Ópera da China para se tornar a única instituição de ensino superior dedicada ao ensino de ópera no país. Além desta, muitas escolas de ópera foram criadas em Xangai, Tianjin, Shanxi, Hebei, Shandong e Jiangsu, que ensinam a chineses e estrangeiros habilidades da ópera de Pequim.

Após esta breve introdução a respeito dos processos históricos e dados técnicos da ópera de Pequim, passaremos à análise de uma peça, a fim de observar características precisas referentes ao processo de atuação. Assim será analisado, a seguir, um trecho da ópera *Yandang Mountain (Yandang Shan)*, a partir de um registro em vídeo da apresentação em Shangai no ano de 1984, com direção de Li Yuru.

### **2.3. Análise de *Yandang Shan***

A peça narra a guerra entre os camponeses e o exército imperial em 589 DC.. Trata-se de uma trama de ação e combate, em meio a uma paisagem natural desafiadora, toda trajetória dos personagens é narrada por meio de movimentos vívidos, sequências marciais, acrobáticas e mímicas. A ópera, adaptada da obra de Xu Juhua, compõe parte do acervo de parte das peças novas, ou seja, escritas após o fim do período imperial. A peça narra a derrota do general He Tianlong, comandante da guarnição do imperador Sui nas montanhas Yandang, e a vitória astuta dos revolucionários.

O nome “Yandang Shan” se refere à cordilheira de montanhas Yandang, no leste da China, celebrada como “berço da revolução”. As Montanhas Yandang ou Yandang Shan, que em chinês quer dizer “Montanha (s) do Lago do Ganso Selvagem”. Trata-se de uma vasta cordilheira montanhosa, com sua paisagem característica, repleta de picos e encostas rochosas, com florestas e bosques de bambus, riachos, fontes termais, cavernas cársticas e cachoeiras. A cordilheira é dividida em duas, Yandang do Norte e o Yandang do Sul, pelo rio Oujiang. O nome “yandang” seria uma referência à bela paisagem outonal, quando gansos selvagens vem viver entre os juncos. As Montanhas Yandang também são apontadas como a paisagem que abrigou o nascimento do Exército Vermelho Chinês e atualmente guardam

uma centena de locais revolucionários e seus vestígios históricos. A história da ópera Yandang Shan celebra a revolução na China, lembrando a cordilheira como importante marco revolucionário.

Nos últimos anos da Dinastia Sui, a classe dominante foi extremamente extravagante, anexando terras e invadindo territórios ao redor. O povo trabalhava em regime de servidão e sofria com a crueldade dos impostos. O líder do Exército da Insurreição do Povo, Meng Haigong, liderou seus soldados para perseguir o nobre general da Dinastia Sui, guarda das Montanhas Yandang, com seu exército armado.

O general nobre, chamado He Tianlong, queria aproveitar o ambiente geográfico da montanha para evitar a perseguição de Meng Haigong e seu exército revolucionário composto por rebeldes e camponeses guerrilheiros, sob sua liderança. Perseguidos pelo exército da insurreição, He Tianlong e seu exército tentam recuar por um atalho na montanha. O general acreditava poder acampar numa encosta e descansar na tentativa de tomar fôlego.

O líder revolucionário Meng Haigong, porém, decide mandar espiões pela montanha e descobre a situação do inimigo. Sob seu comando, espiões de Meng Haigong escalam a montanha íngreme e encontram vestígios da fuga dos soldados imperiais. Assim, o líder revolucionário ordena aos soldados que se preparem para atacar o inimigo durante a noite.

He Tianlong e seus soldados, que não esperavam o ataque, tiveram de travar uma batalha violenta contra os rebeldes. Durante a batalha, He Tianlong e os remanescentes fogem para o rio, profundamente envergonhados pela humilhante derrota. Meng Haigong os persegue, incisivo em seu ataque. No rio, os revolucionários lutam ferozmente contra seus inimigos, derrotando-os também na batalha na água. Em pânico, He Tianlong se retira para o forte na tentativa de se proteger da morte.

O líder rebelde, que segue lutando bravamente, comanda os soldados camponeses para um ataque por dentro e por fora dos muros ao mesmo tempo, sitiando os poucos inimigos remanescentes. O líder imperial luta até a morte, mas ao fim da peça, são os camponeses que obtêm a vitória.

O real Meng Haigong (?-621) foi um líder do levante camponês no final da Dinastia Sui. Depois da derrota do imperador Yang, da dinastia Sui, Meng Haigong se autoproclamou rei de Song Yi. Seu reinado, porém, durou apenas nove anos, ao final dos quais foi capturado em uma batalha contra o exército Tang. Embora fossem numerosas, as tropas de Meng

Haigong estariam exaustas em seus últimos combates, após repetidas batalhas sem descanso. Como resultado, o líder foi capturado e mais tarde executado sob ordem do rei da dinastia Tang. O general He Tianlong, contra quem Meng Haigong luta na peça de ópera é, na verdade, um personagem ficcional e sua única menção é na própria ópera Montanha Yandang. Mesmo com a mistura de eventos e personagens reais, a história da peça é completamente fictícia.

A peça não tem grandes números de canto. Todo o espetáculo é um jogo de apresentações marciais majestosas com posturas tradicionais do *kung fu* do noroeste da China. A música é usada para as criar sequências marciais de lutas ferozes e disputas de poder entre os personagens. Toda a perseguição montanha acima, ataque noturno, batalha na água, cerco, etc.. é representada com uma profusão de saltos acrobáticos e golpes marciais. Ao longo do combate, os exércitos usam facas, lanças, bastões e luta corporal.

Quando a cortina amarela se abre, o nobre He Tianlong, general do exército imperial, aparece no palco. Ao fundo, a pintura cenográfica mostra a paisagem montanhosa e o chão é um tapete verde jade. He Tianlong tem uma longa barba negra postiça, suspensa à frente de seu rosto e veste um traje de ornamentos pesados, com flâmulas em bastões presos às costas. Sua cabeça está coroada por um adereço prata com pompons vermelhos. Sua pintura facial de cor branca com preto indica que ele não é um homem injusto, mas severo e áspero.

A barba postiça, sem interferir na pintura facial, “flutua” a alguns centímetros do rosto, ampliando-o em três dimensões. A pintura facial, funcionando como uma máscara móvel, dá ao performer o rosto provisório de He Tianlong. Na pintura facial, cada contorno é significativo para compor a face a partir da qual todas as expressões do líder militar irão se desenvolver; este novo rosto tem contornos marcantes que são visíveis a longas distâncias, e ainda mantêm maleáveis as expressões do performer ao longo da peça.

Na ópera de Pequim, os performers não usam máscara para representar, mas personagens de rosto pintado tem suas expressões e traços faciais delimitados por uma grossa camada de pintura facial. Este novo rosto é alegórico e suas formas e linhas, ao mesmo tempo em que tem relação com os eventos ao longo da narrativa, indicam traços da personalidade do personagem. A imagem a seguir mostra como a pintura facial de He Tianlong dá contornos severos ao rosto do general:



Figurino, adereços e pintura facial contribuem para ampliar tanto o rosto quanto o corpo. Do mesmo modo que são capazes de gerar efeito óptico de dilatação, tanto figurino quanto pintura facial da ópera de Pequim, limitam as possibilidades de escolhas gestuais e expressivas do corpo. Adereços grandes e pesados exigem do performer uma nova qualidade de equilíbrio e controle do corpo, de tal modo que só o ato de vesti-los já é em si uma performance.

No centro do palco, o líder imperial se apresenta aos espectadores, com sua recitação/canto acompanhada pela música. Em sua mão, ele tem uma haste decorada, que manipula enquanto se apresenta ao público. Ela indica que ele está montado no dorso de seu cavalo.

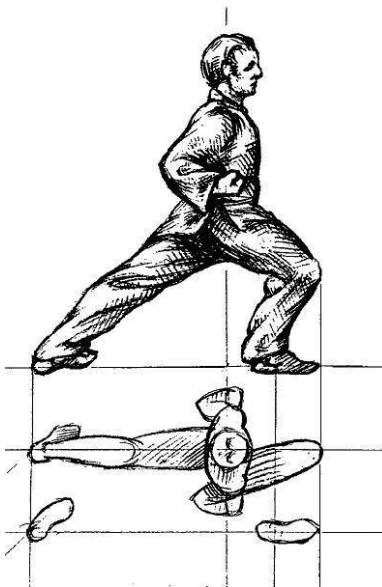
Ao comando do general, os soldados imperiais entram em cena. Eles agem em coro e saltam antes de flexionarem os joelhos, parando em fila. A sequência de gestos que executam é literalmente baseada em uma coreografia marcial. Os soldados param em uma base tradicional de *wushu* ou, como as artes marciais chinesas são conhecidas no ocidente, *kung fu*.





A palavra chinesa *kung fu* compreende uma série de conceitos que podem ser complementares. É popularmente uma forma de referir-se à competência na luta corporal, mas na China é usada para designar atividades físicas de modo generalizado. Também é uma referência a capacidade de resistir e a uma habilidade adquirida por meio de esforço contínuo e trabalho duro. No Ocidente o termo foi popularizado como referência a qualquer um dos mais de quatrocentos diferentes estilos marciais catalogados na China.

A postura das pernas dos soldados é uma base conhecida como *Gong Jian Bu*, a “postura do arco e flecha”, em português. A pose pode variar e inclusive receber outras denominações sob estilos diversos – especialmente naquilo que tange a diferenciação entre estilos do norte e do sul da China –. O mais importante é que as variações e estilizações da base sejam coerentes com princípios de harmonia e saúde do corpo: joelho direito é flexionado a noventa graus, enquanto a perna esquerda fica estendida; o pé direito aponta diretamente para frente e o de trás aponta quarenta e cinco graus para fora; a coluna fica alinhada e os ombros paralelos, tal como o quadril:



A postura é comumente aplicada a ataques, já que sua estrutura, ao mesmo tempo em que protege a virilha, potencializa movimentos de soco. No caso de um chute, a perna traseira pode ser rapidamente puxada para frente. Todas as bases do *kung fu*, se bem executadas, conferem estabilidade e agilidade ao corpo do lutador em combate.

Por toda Ásia há uma relação de proximidade entre artes cênicas e artes marciais. Muitas formas evoluíram do treinamento militar à cena. Em grande parte destas performances não há demarcação de um estilo marcial, mas um senso de organização do corpo por meio de premissas do combate. Aqui, mais do que função de combate, o *kung fu* dá ao corpo um modo de atuar, de proceder, em cena. Em *Yandag Shan* há um claro exemplo de como as bases de pernas do *kung fu* conduzem a linguagem corporal dos soldados, tornando-se ponto fundamental para análise que virá a seguir.

A categoria discursiva aqui descrita como mítica é a linguagem do corpo que reconstrói ficcionalmente processos fisiológicos e padrões culturais presos ao corpo. Assim como é possível traduzir uma longa viagem em uma corrida pelo palco, é possível reconstruir sentimentos abstratos como medo, nervoso, vergonha e cansaço por meio códigos preestabelecidos. Se o corpo cênico é construído segundo os mesmos princípios biomecânicos do *kung fu*, toda a sua expressividade será coagida pelo mesmo parâmetro.

Desde a entrada em cena, até pausa na base do arco e flecha, o corpo dos atores é percebido em um estado prontidão e “vitalidade” exacerbados. O corpo se expressa sob os

mesmos parâmetros da luta, não apenas porque tem o mesmo tônus, dispêndio e controle de energia da performance marcial, mas também porque está fragmentado em estruturas sequenciadas e, ainda, porque recorre aos mesmos apoios de base.

Cada ação do coro de soldados em cena é guiada pelos parâmetros que o corpo de um lutador em sua sequência de *jjazi*. O *jjazi*, é uma simulação solo de combate, em que o praticante executa a mesma sequência de posturas e movimentos como se estivesse em uma luta imaginária. Sua prática e aperfeiçoamento tem por finalidade desenvolver habilidade motora, concentração mental e controle de energia ao repetir a mesma rotina de movimentos. Beleza e harmonia são critérios essenciais, mas a função da série de repetições não é exatamente sua apresentação, mas sim o desenvolvimento de força, equilíbrio, flexibilidade, ritmo, concentração, memorização, etc..

Ao entrar em cena, os soldados enfileirados saltam antes de se abaixar, flexionando os joelhos, levando o pé esquerdo à frente do corpo, enquanto o pé de trás fica virado para fora ampliando a abertura do tronco na direção da plateia. É verdade que os movimentos se encadeiam uns nos outros como *jjazi*, mas também é possível perceber que nenhum movimento vai direto ao ponto em que pretende parar: a mão, por exemplo fica estendida a frente do quadril, ligeiramente arredondada, com a palma para cima, mas antes de parar aí, ela sobe até a altura do rosto e desce em um arco arredondado que termina próximo do quadril.

Esta abertura das pernas promove a abertura no quadril, dilatando o corpo visualmente. O tronco dos *performers* se volta ao mesmo tempo ao comandante e à plateia, promovendo um efeito ótico de dilatação. Assim, os soldados estão alinhados e mostram prontidão, enquanto esperam o comando do general.

Um batalhão que se apresenta ao comandante, executa uma série de deslocamentos, posturas e gestos – como o alinhamento do tronco e passo em marcha –, que seguem regras e procedimentos de etiqueta militar; o batalhão militar ficcional, porém, segue regras de uma etiqueta militar ficcional, que por sua vez, são impelidas a um corpo ficcional.

Assim como o corpo dilata e se faz maior por meio de recursos técnicos, acontece algo semelhante com a vocalização; o texto passa a ser mais bem articulado, as palavras são pronunciadas com precisão e a voz “encorpa”, ou seja, mesmo a “voz de cabeça” (mais aguda) começa a reverberar também em cavidades amplas do corpo e se torna mais nítida.

Ainda que a voz não seja o foco principal dessa performance, é importante notar que a ausência de voz é sempre tão significativa quanto sua presença. A vocalização ausente aqui, dá espaço a competência do corpo, que representa a habilidade marcial dos exércitos e engenho tático do líder revolucionário.

Na ópera de Pequim, formas complexas desafiam habilidades do corpo cotidiano. Ao mesmo tempo, estas formas devem se mostrar “belas” e “harmônicas”, segundo critérios próprios, ou seja, mesmo em cenas de batalha, como as que virão em breve, a linguagem corporal está condicionada a evitar a criação de arestas, quinas, ou deixar “sobrar” gestos e movimentos imprecisos. Os movimentos são predefinidos por sua linguagem, estilo ou escola, e são encadeados um no outro como dança, ou melhor, neste caso, como *jjazi*.

As mesmas qualidades de tônus e gasto de energia percebidos nos atletas podem ser encontradas na atuação do coro de *performers*, mas este estado próprio não é exclusivo do corpo, pois tal como os praticantes de *kung fu*, envolve também estados internos de concentração e controle da mente. Movimentos, deslocamentos, gestos e expressões, são controlados conscientemente. O ator tem plena percepção de músculos, tendões e ossos que o levam de um movimento a outro.

Parado no meio do palco, o general He Tianlong então dirige a palavra a seu grupo de soldados, explicando que estão encurralados e precisam recuar. Assim que o escutam, o grupo de começa a correr em círculos pelo palco, seguindo seu general. A ação de correr em círculos indica que uma estão viajando uma longa distância. Até que param, em fila, erguendo bastões para o alto.

O general faz um gesto indicando que monta seu cavalo, enquanto os soldados escalam a montanha. É possível compreender que se trata de uma escala dada a sequências de gestos e deslocamentos: é executado um salto coletivo que pousa com o pé direito para fora, flexionando o joelho e segurando no ar com uma das mãos; a mão que segura é imediatamente levada para trás trocando de lado, executando a mesma postura sequencialmente. Os braços rodam de trás para frente e coro todo avança uniformemente. A cada passo, o joelho da perna da frente flexiona enquanto o de trás estica. Um malabarismo com hastes compõe a troca de braços, alternando de um lado do corpo para o outro. Essa sequência de movimentos concebe a escalada do exército imperial montanha acima.

Quando o exército para, o general, então, solta o bastão indicando que desceu de seu cavalo. Os coro de soldados se organiza em uma “fotografia” estilizada ao lado de seu general; o corpo tem níveis de altura diferentes, alguns soldados se abaixam, enquanto outros param em pé atrás do general, mas todos estão olhando ao mesmo tempo na direção do chão, cabeça ligeiramente inclinada para baixo. É porque estão no alto da montanha e veem que o inimigo está se aproximando de baixo. Ao perceber o inimigo He Tianlong dá um comando para que seu exército recue e os soldados se retiram da cena.

Quando os soldados amarelos saem do palco, surgem novos personagens. Um coro de *performers* vestidos com uniforme semelhante aos imperiais, mas na cor verde jade entra no palco. Este é o exército dos camponeses, o grupo revolucionário liderado por Meng Haigong. Eles entram em cena, antes de seu líder, e tal como o primeiro grupo, param em uma pose de kung fu – perna direita flexiona, enquanto esquerda mantém o joelho estendido – no mesmo lugar onde antes estava enfileirado o coro imperial. Em vez do tronco na diagonal como o coro anterior, eles mantêm o corpo voltado para a frente do palco, a mão esquerda está armada com espadas enquanto a direita vem para a frente, mas da palma virada para cima, ela se volta na direção do chão. Este exército tem sequências de movimentos menos complexas e elaboradas, em vez disso, os gestos são mais diretos e intensos.

Neste tipo de arte, qualquer elemento da cena tem significado, assim, nada é por acaso. Nem mesmo as cores que vestem os dois exércitos inimigos: de um lado, o exército imperial e seu uniforme amarelo dourado, uma das cores mais prestigiadas da cultura chinesa, é a cor simbólica associada aos imperadores mais importantes da China, está em suas vestes e também em seus palácios. Além disso, decora também altares e templos, é tradicionalmente uma cor eufórica e com significados auspiciosos na mitologia chinesa. Do outro lado, está o exército camponês, com seu uniforme verde-jade, mais uma cor à qual são atribuídos significados importantes relacionados à cultura e história chinesas.

O exército camponês começa a se deslocar pelo espaço até que entra em cena o comandante Meng Haigong, montado em seu cavalo. Sua pintura facial não cobre totalmente seu rosto, ela parece funcionar como um tipo maquiagem de palco acentuando formas e dilatando expressão. Este tipo de pintura indica que se trata de um homem bom e honesto. Ao contrário de He Tianlong, comandante do exército imperial, a composição de visagismo

do líder camponês é muito mais naturalista quanto a maquiagem, aproximando-o de um homem comum. Em sua cabeça ele veste um toucado com pingentes redondos de seda que balançam enquanto o performer se movimenta ou fala. Seu figurino é extremamente elaborado, colorido com cores branco, verde, azul e amarelo, e traz estampas de dragão em bandeiras que flamulam presas por longas hastes em suas costas.







Os soldados formam uma fila diagonal que corta o palco em duas partes. Dessa vez, os performers estão virados de lado para o público, enquanto a espada está apoiada no chão, segurada pela mão direita. Vale observar, porém que a espada não está de fato apoiada; simula-se que esteja, mas enquanto está sutilmente pousada no chão, o real apoio da postura está, na verdade, distribuído entre as duas pernas, culminando em uma variação da base descrita anteriormente.



Como já observado diversas vezes, uma característica deste tipo de atuação é o dispêndio excessivo de energia. A observação de um pequeno fragmento da performance permite identificar o fenômeno na medida em que é possível perceber a quantidade de músculos ativos para domínio da postura e a distribuição uniforme do peso em apoios distintos. Em uma atuação realista, o corpo se sustenta em apoios cotidianos, cujos mais típicos podem ser pés, glúteos ou partes da coxa – quando sentado –, por vezes costas ou braços para recostar e sustentar o tronco. Se um destes apoios se cansa, outras partes entram em ação, revezando o peso.

No caso de apoiar uma espada no chão, o ator realista precisa ajustar seus apoios distribuindo-os de forma desigual entre as pernas e por consequência disso, a coluna desalinhará naturalmente. Comumente isso acontece em cena de forma inconsciente já que o performer está focado nas ações físicas e não na forma como seu corpo as executa. Os apoios, por exemplo, alternarão a medida em que o ator gesticula, se move ou mesmo quando se cansa dos apoios em uso e, ao contrário dos performers de ópera de Pequim, nem a coluna ficará tracionada e nem os ombros ficarão paralelos. Isso acontece porque o corpo está poupando energia e evitando fadiga. Na ópera de Pequim, por sua vez, o corpo do performer está articulado dentro de seu próprio sistema de regras harmoniosas, de modo que os soldados assumem postura de prontidão, mas seu corpo não ancora em um referente “do mundo”, mas em princípios da própria ópera de Pequim, que inclui, muitas vezes, posturas e movimentos de ataque e defesa encontrados em artes marciais chinesas.

Ao entrar no palco, os camponeses enfileirados, em prontidão, esperam o comando do líder revolucionário. Meng Haigong, que neste momento está a falar diretamente com o público. Ele se apresenta como líder do exército camponês e conta quais são seus planos para a revolução. Em seguida, dá indicações aos soldados que se preparam para segui-lo e passa a caminhar aceleradamente em círculos pelo palco, seguido pelo grupo de guerrilheiros camponeses. Esse deslocamento indica que ele cavalga longas distâncias junto de seu exército.

Meng Haigong então ordena que espiões subam a montanha para examinar a situação do exército imperial de He Tianlong. Dois performer indicados então passa a executar uma coreografia de subida da montanha. A pantomima de escalada envolve uma série de acrobacias e saltos, mostrando que os espiões não vão a cavalo, mas escalam



usando suas mãos e pés. Por meio de saltos acrobáticos e gestos ágeis, os dois se deslocam até a frente do palco, quando um último gesto mimético indica que eles descobriram seus inimigos sobre um ponto mais alto, e desceram a montanha rapidamente com saltos acrobáticos de costas até retornaram ao ponto do palco de onde havia saído. Subir e descer a montanha são indicados pelo deslocamento ao se destacar do todo, seguir até outro ponto e voltar para junto do grupo. Não é necessário subir uma montanha de fato, tampouco, trazer a montanha ao palco, mas apenas convencionar que para cima é para frente e para baixo é para trás.



Os espiões retornam com notícias favoráveis e Meng Haigong desce de seu cavalo, juntando-se aos soldados na subida da montanha. Ele passa a executar uma coreografia similar a do restante do grupo, que segue na direção da saída. Estão se preparando para atacar o exército imperial, mas assim que o grupo deixa a cena, um guarda da armada imperial adentra o palco pelo outro lado, executando uma série de saltos, piruetas, saltos e cambalhotas. O guarda também realiza um trajeto pela montanha quando avista o exército inimigo. Ele toca sua corneta para avisar que o inimigo está se aproximando rapidamente. O exército imperial então adentra a cena e se prepara para o ataque.



Logo os dois exércitos ficam frente a frente e o combate acontece em uma coreografia de espadas sincronizada, com giros, saltos e piruetas acrobáticas. Cada exército está em sincronia com seus pares e executam coreografias complementares à medida em que atacam e se defendem um do outro. O general está na frente, ele enfrenta o exército sozinho primeiro, como uma forma de indicar sua competência, mostrando que se trata de um guerreiro íntegro.

O exército imperial está no alto da montanha e os camponeses vem de baixo. Pouco a pouco os saltos e piruetas tornam-se mais complexos e os *performers* saltam para fora da coxia dando espaço ao solo de um par de soldados que vão sendo substituídos por outros *performers* ao longo de uma coreografia intensa.





A cena se desenvolve até o ponto de tensão em que a “dança” congela por cerca de um segundo. Em um determinado momento, o guerrilheiro revolucionário segura o braço do soldado imperial antes de ser atingido por sua espada. Nesse movimento, sua mão armada é levada para trás, apontando a espada na direção da barriga de seu inimigo. Afastando o braço, ombro puxado para trás, abrindo o peito, enquanto a perna oposta está elevada com o joelho dobrado, apontado na direção do teto e pé para o chão; o pé de base está a 45° em relação ao quadril e o joelho aponta em direção a ponta do pé, mais um apoio que aproveita bases das artes marciais. A pose então é desmontada, retomando a coreografia de movimentos enérgicos e velozes por meio dos quais os dois *performers* encenam a luta entre os dois exércitos inimigos. Esta cena funciona cria uma espécie de “close” entre dois soldados, como uma metonímia da grande batalha em que dois exércitos valorosos se enfrentam. Os movimentos são complexos e elaborados, a batalha está acirrada e todos lutam bravamente.

Quando o soldado imperial é derrotado, o general imperial assume seu lugar contra o grupo dos camponeses. Os camponeses no palco são maioria e estão unidos contra o general imperial. Após uma coreografia detalhada em que o centro do palco é revezado entre soldados e generais que se enfrentam mutuamente, a cena termina com acrobacias, saltos e quedas, em um combate coreográfico. Logo os líderes se enfrentam. Depois que a competência de ambos foi provada. Os líderes lutam bravamente que o general imperial sai da cena.



O palco é dominado por He Tianlong, líder dos fazendeiros que, enquanto He Tianlong, o chefe do exército imperial, sai de cena, executa sozinho uma coreografia de combate com giros e movimentos amplos.

A cortina se fecha com aplausos do público. O exército imperial perdeu e agora precisa fugir para o rio e o atravessar. Na água, o exército imperial sofrerá uma última humilhação ao topar com os camponeses que adiantaram sua fuga e ao ser derrotado e os derrotam em uma batalha desarmada. Com sucessivas derrotas, o exército do imperador é totalmente desmoralizado. Os declives da montanha criam oposições entre “para cima” e “para baixo”. Subir é eufórico, como demonstram movimentos ativos do exército camponês, enquanto a descida acompanha a queda do exército imperial, que desce a montanha em fuga com movimentos atabalhoados.

Um soldado imperial salta do alto de um grande bloco que parece figurar como a margem do rio e passa a executar uma série de acrobacias bufas e movimentos parvos de desequilíbrio e desordenação, indicando que nada em fuga para cruzar o rio. Flexões de kung fu complexas são usadas para construir movimentos parvos e cômicos indicando a fuga

vexaminosa do exército imperial. A fuga, que é humilhante para a personagem, é dignificante para o ator, que exhibe sua aptidão de modo nobre e entusiasmador. Ele exhibe expressões de medo e movimentos erráticos que acompanham a percussão, demonstrando que está assustado e nervoso. Os soldados do exército camponês entram em cena e passam a persegui-lo em sua fuga. Há, agora, dois ou três soldados imperiais no palco, contra um grupo de camponeses. Por mais que o antisujeito seja valoroso e competente, o sujeito sempre tem um poder maior porque representa o povo, configurando um rebaixamento do indivíduo em pró do coletivo.

Ao final da batalha, os camponeses capturaram um soldado imperial que tentava fugir e o forçam a mostrar o caminho para o forte do exército imperial. A captura do inimigo remove seus quatro membros do chão, indicando a perda de sua competência. O grupo de camponeses carrega o soldado acima de suas cabeças enquanto ele se agita. A cortina se fecha e quando abre novamente o cenário da fortaleza imperial surge no palco.

A última batalha acontece com a invasão do forte imperial. O general He Tianlong é derrotado, perdendo seu cocar, seu cavalo e o estandarte do imperador. Três signos de poder, que indicam sua autoridade e a legitimidade do império. Nesta cena final, os generais se enfrentam em uma luta difícil. Há vários guerreiros imperiais contra o líder dos camponeses. Alguns soldados fogem para a fortaleza que é fechada, mas os camponeses saltam por cima da muralha e a invadem. O exército camponês então toma a frente do palco em formação de combate, ao lado de seu líder e erguem a bandeira dos camponeses.

A história narra como o estado imperial se tornou o estado dos trabalhadores. Ainda que ao final o inimigo sofra derrotas humilhantes, a ópera se esforça para mostrar que ele é competente e que o povo, um herói valoroso, derrota um inimigo também valoroso. Em conciliação com os valores políticos do Estado, a peça celebra e demarca o poder do partido comunista chinês, lembrando o constante embate da luta de classes e a derrota do império pelo proletariado na China.

Diferentemente do que ocorre em discursos performáticos orientados pelo regime referencial, a derrota do exército imperial em *Yandang Shan* e o triunfo dos trabalhadores não tem compromisso com o “realismo”. A performance inaugura uma nova forma de representar os conflitos e atos humanos e coage seu espectador a participar de seu novo sistema semiótico, ou seja, penetrar o mundo simbólico que manifesta. Este é um exemplo



do que acontece na categoria mítica do discurso. Isto, portanto, vale para todos os outros sistemas organizados pelo mesmo regime semântico, uma vez que pressupõem, para sua completa fruição, um entendimento completo da relação estabelecida entre o significado – o conteúdo narrativo do discurso – e o significante – o corpo em cena coagido pelos respectivos sistemas –.

Considerando o desenvolvimento dos sistemas de atuação na época contemporânea e guiando-se pelos axiomas do quadrado semiótico introduzido anteriormente, pode-se dizer que a elaboração da atuação referencialista não foi a única oposição possível aos sistemas míticos predominantes na cultura humana até o advento da modernidade. Como outrora dito, muitos dos sistemas míticos do Oriente, por exemplo, foram incorporados ao discurso das vanguardas modernas em seu discurso de oposição ao *status quo* das artes. Essa incorporação, por sua vez, não levou os modernos a praticarem exatamente os mesmos tipos de arte performática que os de seus inspiradores, mas à criação de novos sistemas híbridos que relativizaram suas fontes originais. Semioticamente, as resistências históricas da modernidade à hegemonia das formas clássicas e da atuação realista podem ser descritas como *negações* a seus discursos. Cada uma destas negações, tanto a do sistema referencial como a do sistema mítico, implica necessariamente dois outros regimes semióticos distintos. De acordo com a metodologia empregada até então, a negação do sistema referencial, chamada por Floch de *obliquidade*, é marcada pelo *estranhamento* do referente, ou seja, pelos desvios estilísticos que realiza em relação à materialidade do “corpo natural”. A negação do discurso mítico, por sua vez, implica o reconhecimento da pluralidade e da artificialidade dos sistemas de atuação, inclusive o do “corpo natural”, e, conseqüentemente, sua subversão (muitas vezes irônica ou satírica, mas não se restringindo a elas). Por ser a negação do sistema mítico resultante deste reconhecimento da materialidade que dá forma aos discursos, o qual, no caso em tela, refere-se ao corpo humano, chamou-a Floch de *regime substancial*.

Identificada a presença de mais duas possibilidades de encaminhamento dos discursos do corpo, faz-se necessária a investigação de exemplos que corroborem sua pertinência. Os capítulos seguintes, portanto, dedicam-se a investigação de sistemas de atuação surgidos nas épocas moderna e contemporânea, tanto em aspecto histórico quanto semiótico, considerando as relações que estabelecem com os demais sistemas. Nesse

sentido, metodologicamente, as reflexões encaminhadas pelas vanguardas modernas do início do século XX, tal como se pretende demonstrá-las, podem ser um bom ponto de partida para uma releitura semiótica do fenômeno da performance cênica.

### **3. O corpo nos regimes substancial e oblíquo**

#### **3.1. O teatro épico de Brecht**

Até agora os desenvolvimentos desta pesquisa permitiram a sistematização do discurso performático a partir de dois modos distintos operação. Chamamos de referencial o corpo cuja atuação tem seu referente nos dados do mundo. Tanto parâmetros culturais, ou seja, de determinado grupo e cultura representados, quanto a verossimilhança aos processos biológicos do corpo “real” são aspectos coercitivos do corpo referencialista. Não significa, porém, que o corpo seja necessariamente um dado do mundo, mas que a linguagem do mundo está lá como referente. Esta é uma forma de definir semioticamente o efeito de verossimilhança, quando o ator atua como se não atuasse de fato. No sentido oposto, porém, há outra categoria facilmente delimitada pela presença de um conjunto de signos fechados, com princípios “sacros” e inalteráveis, a esta categoria discursiva estamos chamando de mítica. Na atuação mítica há um conjunto de regras preestabelecidas segundo as quais o corpo deve proceder em cena.

Nos dois casos, o corpo está sujeito às coerções discursivas de cada regime, com a diferença de que no âmbito da atuação mítica há um sistema que reconhecidamente artificial, de regras harmônicas, que exige do corpo certas aptidões para além das técnicas cotidianas. Na categoria mítica do discurso o corpo funda um novo universo que reorganiza características culturais e biológicas segundo regras próprias, em oposição à categoria referencialista, que deve verossimilhança aos dados do mundo. O corpo cênico, contudo, é um corpo ficcional, quer articule no regime referencialista ou mítico, a diferença é saber se este corpo se assume enquanto ficção ou se objetiva passar por verídico.

Até agora estas duas categorias discursivas foram facilmente delimitadas, com a observação dos padrões presentes nos exemplos analisados. Compreender duas formas tão distintas no discurso do corpo cênico e as categorizar em dois grupos opostos contribui para



a possibilidade de discuti-las em termos mais abstratos. A facilidade para categorizá-las advém de suas claras diferenças, mas são as mesmas diferenças, bem como a possibilidade de categorizá-las em regimes opostos que animam uma importante indagação: o que aconteceria se estas duas categorias, de algum modo, fossem combinadas em uma mesma performance, ou melhor, em um mesmo corpo?

Um exemplo é que, ao voltar a atenção a grande parte das produções cênicas ao longo do século XX e XXI, é encontrado um tipo de atuação que não pode ser compreendida por nenhuma destas categorias, nem referencial e nem mítica. Sabe-se o quanto a atuação preconizada por teóricos do teatro como Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, além do experimentalismo soviético, com Vsevolod Meyerhold, foram responsáveis por mudar radicalmente a concepção de cena no início se século XX.

No início do século XX muitos pesquisadores de teatro se opuseram aos desenvolvimentos de Stanislavski, que buscou sistematizar princípios para uma linguagem de verossimilhança. Grande parte da força motriz desta mudança é advinha da abertura do Ocidente para a cultura e arte oriental. De modo que, para observar experimentos propostos por grandes teorias do teatro, é preciso observar não apenas a origem não-ocidental, mas o modo como a atuação do Ocidente impressionou artistas do início do século; quais inovações foram recebidas pela arte performática em relação àquilo que já era conhecido e como linguagem.

Ainda que seja possível reconhecer a forte influência de uma categoria “mítica” da linguagem na proposta vanguardista, não se trata da mesma linguagem e não poderia ser categorizada como tal. Tampouco se trata de linguagem referencialista, como no realismo. Seria possível, portanto, encontrar categorias que dessem conta da linguagem deste corpo experimental? Ou seria o experimentalismo no teatro uma mistura de preceitos de ambas linguagens? A fim de desenvolver uma reflexão sobre a linguagem do corpo, observaremos não apenas propostas modernistas, mas de modo um pouco mais abrangente, sistemas híbridos e as muitas possibilidades da linguagem corporal. Assim, este capítulo buscará desenvolver algumas análises dos diferentes processos de estilização na linguagem da atuação.

Antes de pressupor as possíveis categorizações daremos atenção especial a algumas das teorias mais importantes para a atuação no século XX. Primeiramente serão observados

traços que caracterizam formas de atuação experimentais, segundo suas respectivas teorias de estilização do corpo. Elencaremos princípios a partir dos quais se desenvolveu grande parte do teatro contemporâneo, para a seguir procurar uma perspectiva abstrata do corpo, que permitirá dar maior foco à performance em si, do que ao embasamento teórico que lhe deu forma. Mais adiante, nesse mesmo capítulo, voltaremos a atenção a algumas formas da dança no ocidente, também a publicidade, cinema, fotografia e alguns produtos da internet. O objetivo é expandir a análise para manifestações menos predeterminadas teoricamente e objetos provenientes da cultura *pop*, a fim de observar desenvolvimentos contemporâneos da atuação estilizada e seu impacto sociocultural, independente de teorias vanguardistas.

Começaremos, portanto, examinando alguns conceitos idealizados por Bertolt Brecht, no início do século XX, para a atuação em suas montagens, já que o teatro épico de Brecht tem sua própria linguagem para a atuação. Trata-se uma atuação definida pelo próprio teórico a partir de um critério funcional e social. Analisando desenvolvimentos de cenas ditas “brechtianas”, passaremos da análise à teoria, não porque se deseja analisá-la, mas apenas para compreender o contexto que envolve tais prescrições, o impacto provocado por elas e o modo como tal linguagem se relaciona com as demais formas de atuar.

Tomar algumas atuações em montagens de Brecht como exemplo contribuirá para elucidar alguns dos conceitos de seu teatro épico. A seguir, portanto, será analisada a abertura da primeira cena da comédia brechtiana *Galileu Galilei* (2016), dirigida por Cibele Forjaz, adaptada do texto *Leben des Galilei*, de Bertolt Brecht, com base na história do cientista florentino que teve de escolher entre a lucidez e a própria vida. Galileu se tornou uma ameaça à Igreja Católica na Idade Média, ao refutar a hipótese de que o planeta Terra estaria fixo no centro do universo e reafirmar a teoria de Nicolau Copérnico, de que a Terra e os demais planetas se movimentam em torno do Sol. Certamente há muito mais a ser analisado ao longo da peça, mas por hora, alguns registros da primeira cena contribuirão para um exame de características típicas da linguagem corporal em montagens teatrais dos textos de Brecht para o teatro.

Nessa cena inicial, Galileu, professor de matemática da Universidade de Pádua, está falando com Andrea, que é seu aluno e filho de sua governanta. Eles estão discutindo o sistema solar e como ele funciona. Galileu mostra a Andrea uma esfera armilar, um pequeno modelo, como uma espécie de “maquete”, que ilustra a compreensão atual do sistema solar.

A Terra está no meio do universo e é cercada por oito esferas de cristal, que representam a Lua, o Sol e todos os planetas. Galileu diz que as pessoas acreditam nesse modelo há dois mil anos, mas ele suspeita que a medida em que a humanidade progride em tecnologia e conhecimento científico, não acreditará por muito mais tempo.



Logo que são observados, os registros do vídeo trailer permitem a identificação de padrões na linguagem corporal, que nenhuma das duas categorias anteriores pôde compreender. O personagem Galileu, interpretado pela atriz Denise Fraga, está agachado à frente do palco e olha diretamente para o público, enquanto explica a teoria astronômica aceita no momento. Suas primeiras falas são: “Há dois mil anos, a humanidade acredita que o sol e as estrelas do céu giram em torno da Terra. Todos achando que estão imóveis dentro desta bola de cristal (...)”.

A atriz está agachada com as pernas e braços abertos, apontado o modelo entre seus joelhos. Seu personagem, o professor Galileu, explica ao público as ideias difundidas a respeito do sistema solar. Ao fundo do palco, o coro de atores escuta atentamente, ao

mesmo tempo em que participa da ação, representando uma escala maior do modelo apresentado.

Desde a formação em coro dos atores ao fundo, parados estaticamente, e suas escolhas corporais, como gesto e posição de braços, pernas, colunas, pescoços, etc.. até algumas de suas expressões faciais, podem ser descritas segundo a proposta brechtiana de estilização do corpo – cuja teoria será explicada mais adiante –. A própria ausência de movimento pode ser, neste caso, uma estilização, e de modo ainda mais óbvio, a presença de um coro, que participa da cena e a comenta, mesmo que indiretamente, já indica que estamos fora da zona referencial e, possivelmente, nos aproximando de formas míticas arcaicas, como o teatro grego. Apenas para esmiuçar um objeto de análise menos óbvio, trataremos de observar a postura da atriz que interpreta o personagem Galileu.

Muitas culturas têm o agachamento de cócoras como posição cotidiana para atividades do dia a dia, como conversar, comer, descansar, fumar, etc.. Deste modo, a postura por si não é um elemento de estilização suficientemente congruente a ponto de protagonizar uma análise sobre atuação estilizada, mas sim, o modo como esta postura é executada. Em vez da pose, portanto, comecemos à análise pelos olhos. Ainda que o texto de Galileu se refira ao personagem Andrea, é ao público que o olhar da atriz se dirige durante sua explicação. O público toma o ponto de vista do aluno para aprender com Galileu. Diferentemente do que acontece na atuação realista, em que a quarta parede é fechada, Brecht idealiza que o público passe a fazer parte da narrativa. É ao público que personagens, e também atores, do teatro épico expressam reflexões, conclusões, indagações e seus solilóquios extremamente didáticos.

Este ponto é extremamente significativo para afastar a linguagem do corpo do discurso referencialista. Quando a atriz olha para o público e lhe dirige a palavra, não é porque ela “olha para o vazio”, como em outros tipos de solilóquio. Ela olha diretamente para seus espectadores e mostra que sabe de sua presença, pois fala precisamente com eles. Nesse momento o espectador se percebe, obrigatoriamente, parte daquela narrativa. As figuras no palco não só lhe dirigem a palavra frequentemente, como também o tornam cúmplice de suas ações. No teatro brechtiano, o ator demonstra consciência não apenas de que está sendo observado, mas também de que ele e o personagem são dois seres distintos, como trataremos mais adiante.

Além de considerar o público, há características técnicas no desenvolvimento gestual e interpretação da atriz, que colaboram para construção de um corpo não realista para Galileu. Há uma distribuição controlada de energia entre braços e pernas, e há controle do esforço empenhado para cada gesto, mesmo na ação de estar parada. Esse esforço, controle e consciência constroem uma demarcação precisa para gestos, expressões e deslocamentos em cena, sem permitir “sobras” ou “micro-gestos” relacionados às emoções internas. Produzindo, portanto, um corpo não naturalista e correspondendo a prescrições técnicas de Brecht para o desenvolvimento do corpo cênico: precisão, economia e objetividade. O público deve saber que todo gesto feito em cena tem significados que merecem sua atenção.

Esse tipo de corporalidade pode ser desenvolvida por meio de treinamentos e exercícios de consciência corporal. É fato, já mencionado, que no palco as ações se tornam maiores e mais intensas. O corpo é expandido e por consequência, tudo o que dele advém é também expandido. Mesmo ações banais e cotidianas são ampliadas e teatralizadas aos olhos do espectador. No teatro épico, porém, o ator se mostra consciente desse processo na medida em que o executa. Por meio de sua consciência e cometário indireto a respeito do corpo que constrói, o processo de teatralização do corpo é posto em evidência.

O corpo, no teatro, é tradicionalmente um corpo estilizado por uma questão espacial. Desta estilização surgem efeitos cênicos, como efeitos de foco que direcionam a atenção do espectador. No teatro, tradicionalmente, não há enquadramento, foco ou zoom de câmera, mas efeitos semelhantes podem ser construídos por meio do corpo. Neste mesmo exemplo há um caso em que a linguagem corporal da atriz direciona a visão e atenção do espectador ao modelo astronômico à sua frente. Ao mesmo tempo em que o coro ao fundo amplia detalhes de uma versão mais precisa do pequeno modelo, a atriz, agachada à frente do palco, traz suas mãos e rosto para perto da maquete, de modo que tanto seus gestos quanto expressões ficam muito próximos do objeto. O sistema solar está entre seus joelhos, que estão afastados tal como os braços. Abrir braços e pernas, especialmente de cócoras, libera espaço para que o próprio corpo se amplie. Nessa posição todas as ações e escolhas expressivas, um tanto quanto dilatadas, circundam a esfera armilar à sua frente, criando, para ela, um quadro de destaque. Por maior que seja o palco, o objeto é posto no foco da cena.

No teatro épico, porém, a estilização do corpo se assume artificial. Gestos, expressões e deslocamentos cotidianos passam por um processo de distorção e ressurgem com significados próprios e nenhuma intenção de se passar por verídicos. Ao contrário, constantemente apontam a artificialidade da própria cena.

Brecht chama seu teatro de “épico”, termo que originalmente teria sido lançado por Erwin Piscator e que, na época, estava em uso para designar um “novo teatro” com ênfase no contexto sociopolítico do drama. O teatro de Brecht também resgata conceitos da tragédia clássica, como a atuação em coro. O termo “épico”, porém, não diz respeito às narrativas heróicas, mas, na verdade, é um teatro didático voltado à conscientização social de seu espectador. Para tanto, Brecht preconiza um estilo próprio de se atuar, em que o ator não se deixa mergulhar nas experiências do personagem, mas deve, constantemente, lembrar o público de que está representando.

Mesmo diante de eventos intensos e emocionantes, o ator não imerge completamente no personagem e, em vez disso, cria um distanciamento claro entre ele e o personagem. Não se trata de interpretar alguém, mas de demonstrar quem é aquela pessoa por meio de uma linguagem corporal trabalhada artisticamente. O corpo do ator brechtiano, mais do que uma ferramenta de interpretação, é uma espécie de “corpo narrador”, e o ator, ao mesmo tempo em que interpreta, se torna um observador, ou até um comentarista – pode-se dizer – de seu personagem.

Brecht concebeu o conceito de *verfremdungseffekt*, que pode ser traduzido por “efeito de estranhamento” ou de “distanciamento” pois pode significar tanto “tornar algo estranho” quanto “olhar à distância”. A proposição tem relação com a alienação do trabalho, um dos principais conceitos da teoria marxista – perceptível nas sociedades divididas em classes –: o trabalhador não tem acesso aos bens que ele mesmo produz, a mercadoria é fabricada por ele, mas ele próprio não a acessa e tampouco vê a riqueza que é fruto de seu trabalho; portanto, à quem pertence a riqueza? A alienação do trabalho, raiz de todas as alienações, é apontada por Marx como estado pelo qual o humano se aliena de si e dos outros.

O que Brecht gostaria era que seus espectadores despertassem com um senso crítico e ativo diante da peça. A forte influência marxista garantiu-lhe uma postura política ativa para apontar as contradições de seu tempo, aceitas pelas massas sem qualquer reflexão (cf.

PEIXOTO, 1968). Ele escreve sobre isso em suas notas teóricas e artísticas, como o poema “Nada é impossível de mudar”:

Desconfiai do mais trivial, na aparência singelo.  
E examinai, sobretudo, o que parece habitual.  
Suplicamos expressamente: não aceiteis o que é de hábito como coisa natural, pois em tempo de desordem sangrenta, de confusão organizada, de arbitrariedade consciente, de humanidade desumanizada, nada deve parecer natural nada deve parecer impossível de mudar.

Brecht identifica uma relação entre a ilusão da cena que se passa por realidade e a anestesia do espectador. A ilusão promovida pela presença de uma humanidade ficcional guia o espectador a um mergulho empático nos próprios sentimentos. O que Brecht deseja, porém, é que seu espectador desperte para uma compreensão crítica dos fenômenos sociais que o cercam, para que seja capaz de agir com tal sensibilidade sobre as injustiças de sua própria realidade. Ele propõe este teatro didático, explicitamente político, por meio do qual pretende munir intelectualmente o público para questionar contradições sociais de sua época. Para tanto, o espectador deve conservar-se ativo em nível intelectual, em vez de emocionalmente entorpecido. O público que assiste ao espetáculo deve ser capaz de tomar uma postura crítica diante daquilo que lhe é apresentado.

Segundo Brecht, “estranhar”, o que quer que seja, é primeiramente, distanciar este objeto da perspectiva de familiaridade, e retomá-lo sob uma ótica de espanto e curiosidade (BRECHT, 1967: 137). Brecht entendia que quanto mais imerso o espectador estivesse nas próprias emoções, menor seria sua capacidade de conscientização crítica. Para tanto, ele se afasta da tradição burguesa do século XIX em prol de uma forma revolucionária de se pensar o teatro como ferramenta de conscientização social. Seu teatro recusaria tudo aquilo que provoca êxtase hipnótico no espectador, opondo-se ao conceito wagneriano de obra de arte total.

Na ópera brechtiana, por sua vez, a música surge independente do texto e pode até mesmo interromper a ação dramática, como um tipo de comentário sobre os eventos narrativos. Diferente do musical tradicional em que a canção promove desenvolvimento expositivo da peça, na tradição brechtiana, a música toma posição dentro da obra e a comenta, em vez de aparecer apenas como realce emocional ou ilustração psicológica da cena.



Até a tradicional cenografia brechtiana contribuiu para desfazer a ilusão do espetáculo. No palco, a maquinaria é mantida à vista para que o público perceba como tudo funciona. Madeiras, lonas e cartazes surgem frequentemente nos palcos brechtianos. Os espaços construídos têm aspecto provisório e não são recriados realisticamente, mas apenas sugeridos de modo muito minimalista. Não há mágica ou ilusão, tudo está à mostra, e os truques são revelados. Trocas de cenário ao longo da peça são comumente executadas pelos próprios atores às vistas do público.

A imagem a seguir é um registro do espetáculo *Les Naufragés du Fol Espoir*, criação coletiva da trupe francesa Théâtre du Soleil, em 2010. A peça é inspirada no romance *En Magellanie* de Julio Verne e traz algumas proposições brechtianas que impactam tanto na cenografia, quanto no trabalho em grupo. A narrativa acompanha uma equipe socialista de filmagem, liderada por Jean LaPalette, sua irmã Gabrielle e seu assistente Tommaso, em 1914, na gravação de um filme mudo, que se passa entre 1889 e 1895. O filme narra a história do navio que naufraga na passagem do Cabo de Hornos, encalhando na Terra do Fogo durante um rigoroso inverno. Os atores interpretam personagens, que por sua vez interpretam outros personagens. Na imagem a seguir é possível observar a troca de cenário da peça, que se mistura à organização do “set de filmagem” ficcional, protagonizada pelos próprios atores, que atuam enquanto limpam e reorganizam o palco nas trocas de cena.



Como na imagem, é comum que atores brechtianos alterem entre a linguagem corporal de seus personagens e sua própria técnica cotidiana, rompendo constantemente a ilusão da cena.

Brecht nasceu no Império Alemão em 1898 e viu a ascensão de Hitler ao poder, e o intenso período das mobilizações entre a Primeira Guerra Mundial e o Nazismo, durante o período da república Weimar. O marxismo teve influência direta nas produções de Brecht. Tanto em seus trabalhos como dramaturgo quanto em sua pesquisa de encenação, o contexto político foi uma base importante para o desenvolvimento de proposições importantes às artes da cena desde então.

Em *Über die Theatralik des Faschismus* (1939/1940), Brecht propõe estudar a técnica cotidiana dos “opressores de seu tempo” e passa a observar a forma como a classe dominante representa em seus espaços de convívio. Ele aponta que o próprio Hitler se valeu de uma pantomima para fundamentar seus discursos e aparições em público e quer que o público perceba essa representação. O corpo cotidiano se constrói e se transforma pela forja

cultural que lhe atribui significado semiótico. A linguagem do corpo cotidiano consiste, em grande parte, na representação destes significados. Sabendo que a linguagem do corpo é construída socialmente, é preciso constatar, portanto, a possibilidade de aprender a manejá-la em benefício próprio. Assim, surgiu uma arte retórica, que formaliza, de modo técnico, o manejo desta linguagem em benefício de algo. Podemos observar nas imagens a baixo, a forma imponente como são retratados no ocidente a imagem de heróis e grandes líderes. Isso é, há gestos e posturas que, culturalmente relacionamos a heróis, circulam no imaginário popular desde nossos ancestrais:



De fato, Hitler chegou a contratar um ator para lhe dar aulas de atuação e aprendeu a caminhar ou cruzar braços de forma imponente e heroica. Este seu “talento” para agir diante do público foi uma das características que fizeram dele um líder tão atraente para grande parte dos alemães. Em *A resistível ascensão de Arturo Ui* (1941), (*Der aufhaltsame Aufstieg*

*des Arturo Ui*), com subtítulo "*Uma parábola*", Brecht faz parábola da ascensão de Adolf Hitler e do Partido Nazista na Alemanha.

A peça conta a história de Arturo Ui, um mafioso que se aproveita da fragilidade de uma crise econômica, para ascender ao poder político em Chicago. Não apenas Hitler é identificável na figura de Ui, como vários membros do partido nazista, como Hermann Göring e Joseph Goebbels tem representações alegóricas nos membros da rede de proteção corrupta de Ui. à medida que o líder mafioso ascende politicamente, sente a necessidade de aprimorar sua habilidade de falar e se portar em público, tal como Hitler praticava sua arte de oratória. Ui contrata um ator que lhe ensina como andar, sentar e falar em público em uma cena cômica que inclui a recitação do famoso discurso de Marco Antônio em *Júlio César*, de Shakespeare.

A cena representa alegoricamente o progresso de Hitler na construção de sua persona pública, teatralmente heroica e imponente. Uma discussão entre os personagens Givola e Ui a respeito de seu novo modo de andar não "parecer natural", em uma alusão aos gestos teatralmente marcantes de líderes fascistas. A discussão entre os personagens levanta o debate em que o próprio Ui responde "mas o que parece natural hoje em dia?".

Na cena, Ui tenta imitar o ator a andar de modo shakespeariano, mas nem mesmo sabe quem é Shakespeare. A cena expõe sua falta de referências culturais e apresenta uma faceta vulnerável do personagem enquanto tenta aprender a nova habilidade. Para Brecht o público deve ser capaz de se colocar no lugar de figuras como estas, e perceber que todos são passíveis de agir como elas.

Brecht foi responsável por apontar o potencial da arte como catalisador de transformação social e política. Seu teatro pode ser destacado por assumir, não apenas um posicionamento político – visto que em qualquer manifestação artística há posicionamento político – mas, mais propriamente, um posicionamento didático e educativo.

No teatro brechtiano, o cerne da criação cênica é político, embora este trabalho procure uma análise formal destes resultados, é preciso lembrar que seu processo de criação não se restringe às formas em si. Aqui, contudo, nos ateremos a elas, dado o recorte escolhido para a pesquisa. Outro ponto importante ainda é que, embora as pesquisas de Brecht passaram e ainda passam por desenvolvimentos históricos que incluem modificações

de seus próprios mecanismos, como o *gestus*, este importante detalhe, não modifica as possibilidades de análises pontuais em objetos também pontuais propostas aqui.

Como nas imagens de Júlio César esculpido em mármore e a representação do Capitão América, Brecht já havia percebido a forma como todas estas imagens preenchem nosso imaginário cultural e como, a partir delas, concebemos o mundo diário, ou seja, a chamada “realidade”. Fazer uma abordagem formal do corpo cênico em performance é também uma recuperação deste imaginário popular e do modo como as formas, na linguagem do corpo ganham significado culturalmente.

Para além da dramaturgia, a postura política de Brecht fundamentou grandes mudanças no modo de encenação teatral. Sua proposição para atuação, porém, é uma síntese de experimentos surgidos no teatro soviético, entre 1917 e 1926, encabeçado por Vsevolod Meyerhold e Erwin Piscator. Baseado em desenvolvimentos meyerholdianos e a pesquisa dos palcos russos, Brecht apropria-se do conceito de estranhamento (остранение), utilizado por Viktor Chklovski, em seu artigo na *Poetika* (1917), para definir parâmetros de uma performance cênica que seria capaz de não sucumbir à ilusão de “vida real”.

O “estranhamento” foi um conceito proposto pelos formalistas russos a partir dos escritos de Aleksandr Potebnia (1835–91) sobre mimésis e a função da arte na sociedade. O pesquisador ucraniano afirma que “As imagens não têm outra função senão permitir agrupar objetos e ações heterogêneas e explicar o desconhecido pelo conhecido”. O desconhecido, segundo ele, é apresentado como referência à natureza conhecida (in: TODOROV, 1999). O termo mais tarde seria debatido por outros pesquisadores, inclusive naquilo que tange sua tradução. Em Brecht, o “estranhamento” foi utilizado para descrever, além das proposições cênicas – como narração e cartazes – um processo artístico, tanto técnico quanto teórico, de se distanciar do personagem por meio da auto-observação.

Brecht desenvolve este conceito ao refletir sobre a atuação na ópera de Pequim. Ele percebe ator da ópera chinesa rejeita a completa conversão de si em personagem. Em vez de reproduzir uma ilusão de referencialidade, ele se mantém ainda consciente como ator e observador daquilo que é representado. Do mesmo modo que um amigo ao imitar o outro, ou uma criança brincando de adulto não se transformam completamente um no outro, o ator brechtiano não deve desaparecer para dar lugar ao personagem. O ator não “empresta” seu corpo ao personagem, em vez disso, seu próprio corpo é utilizado para mostrar quem é

aquele personagem. Enquanto atua, o ator se mantém atento à observação, e até mesmo crítico, daquele a quem interpreta.

Além das vanguardas russas, a Ópera de Pequim foi forte influência no desenvolvimento conceito brechtiano de estranhamento/distanciamento. Bertolt Brecht assistiu pela primeira vez a uma ópera de Pequim em Moscou, quando Mei Lanfang e sua companhia se apresentaram em 1935. Em 1936, Brecht escreveu o ensaio Efeitos de estranhamento na atuação chinesa em que discute características de uma performance cênica, que lhe era uma completa novidade, mas que o instigaria a desenvolver as proposições de um “novo” teatro.

Brecht contrasta o ator da ópera de Pequim ao ator realista ocidental. Ele fala que o ator chinês “rejeita a conversão completa” de si mesmo em personagem e expressa consciência de ser observado. Muito diferente da ilusão de “vida real” provocada pela atuação realista, o ator da ópera de Pequim também nunca age como se houvesse uma quarta parede. Mesmo ao retratar emoções intensas, o ator chinês tem consciência da presença da plateia que o observa e de que está representando para ela. Aqui, esta consciência não apenas existe, como o ator brechtiano faz questão de demonstrá-la.

Como mencionado no capítulo anterior, a atuação na ópera de Pequim figura em um universo próprio, no qual o discurso da atuação não tem referente nos dados do mundo, mas tem seu próprio mundo com códigos e símbolos próprios, ou seja, signos fechados ao longo de anos de desenvolvimento técnico e acordos silenciosos entre performers e espectadores produziram um sistema harmonioso dentro do qual o corpo se comunica.

Em uma visão muito particular de Brecht sobre a ópera chinesa, ele acredita que sua estilização da linguagem corporal provoque surpresa e estranhamento. Ainda que esta generalização deva ser olhada com cuidado – uma vez que, na China, a linguagem da ópera de Pequim é recebida de um modo completamente distinto deste seu primeiro contato – ela ajuda a compreender porque o desenvolvimento técnico da atuação preconizada por Brecht inclui uma abordagem estilizada da linguagem cotidiana. A estranheza de uma linguagem completamente “alienígena” faz com que se perceba que, ao olhar a distância certas situações familiares seja possível refletir sobre a artificialidade destas. Seguindo essa lógica, sua proposta foi que, ao estranhar sua própria “realidade”, o espectador seria capaz de percebê-la artificial e, portanto, passível de mudança.

A ópera de Pequim foi uma influência imensamente significativa, mas se suas técnicas fossem aplicadas às montagens brechtianas, teríamos Galileu ou Anna Fierling (Mãe Coragem) executando cambalhotas nas cenas de maior agitação e agonia. O entretenimento destas acrobacias seria, portanto, uma grande incongruência à abordagem crítica da cena. O que Brecht recomenda, diferentemente, é que o ator pesquise sua expressão corporal a partir de gestos corriqueiros que serão retrabalhados artisticamente. Não se trata, portanto, de imitar o corpo e a cena da ópera de Pequim, mas de utilizar seus princípios de artificialidade, para desenvolver linguagem suficientemente artificial para apontar esta qualidade.

Podemos dizer que o distanciamento do teatro épico é uma espécie de interpretação crítica do personagem. Como efeito discursivo, pode ser explicado por meio de mecanismos de debreagem enunciativa. Quando o ator se dirige diretamente ao espectador, e se mostra consciente de sua presença, ele estabelece uma relação direta com o público. É uma relação de primeira e segunda pessoa, em que ambos estão presentes no mesmo tempo e espaço: eu-aqui-agora. O público se torna consciente de que não está invisível e mais do que isso, de que é partícipe da narrativa, já que os atores se referem a ele diretamente. Tornar o espectador parte da narrativa o obriga a abandonar o estado de passividade.

Por outro lado, um fenômeno contrário cria o efeito de distanciamento entre espectador e personagem. Ao não se identificar completamente com o personagem, o ator impede que também o público se envolva emocionalmente com os dramas particulares destas figuras. O público acompanha os personagens por meio dos comentários dos atores, subentendidos na linguagem corporal.

O ator deixa claro que não enganará seu público: ele está lá para contar uma história e será o intermediário entre personagem e espectador. Este efeito discursivo é chamado de debreagem enunciativa, e podemos identificá-lo no uso da terceira pessoa, bem como a referência a um tempo e espaço alhures: ele-lá-então. Esse efeito contribui para que o espectador tome distância dos personagens e da narrativa, antes de se envolver emocionalmente com eles. Ao tomar distância, o ponto de vista se amplia e o público é capaz de observar a narrativa sob uma perspectiva mais ampla, antes de se deixar governar pelas próprias emoções e por suas familiares relações de empatia.



Brecht acredita que este tipo de atuação é mais saudável porque lembra constantemente o espectador de que se trata de uma interpretação. Por interpretação, lê-se tanto o próprio ato de atuar quanto um recorte específico dos eventos, por meio do qual o espectador será impulsionado a refletir sobre os fenômenos culturais que o cercam e constatar que o mundo é passível de mudança.

A quebra da quarta parede preconizada por Brecht, vai além da triangulação e contato visual e entre ator e público. Atores podem sair do personagem e expressar sua opinião sobre os acontecimentos da peça, em seguida, voltam a representar. Aqui, ocorre uma mudança brusca do corpo do personagem para a técnica cotidiana do ator. Durante a quebra, o ator se desfaz momentaneamente das construções corporais do personagem para dar lugar à sua própria persona “ator”.

Comumente, em peças brechtianas, coxias ficam expostas, atores trocam de figurino no palco e bebem água entre as cenas, tudo às vistas do espectador. Na peça *Galileu Galilei*, analisada anteriormente há um bom exemplo de transição entre atriz e personagem acontecendo diante do público.

Quando os atores entram no palco não estão interpretando nada além de si mesmos. É apenas um chamado de atenção do público à peça está começando. Aqui, os espectadores são informados sobre a premissa da peça por meio de cartazes, narração e uma canção. Não há estilização da linguagem corporal, mas quem está em cena são os próprios atores. Gestos, expressões e vocalizações podem até ser dilatados, mas tudo é desenvolvido com técnicas cotidianas dos próprios atores.





O grupo veste roupas uniformes, de tons pastéis, paleta que aparece repetidamente em montagens dos textos de Brecht, pensando adereços, cenografia e figurino para que não desviem a atenção dos temas a serem discutidos. Os atores se preparam para começar a peça, ao mesmo tempo em que adiantam ao público uma pequena contextualização do que será assistido a seguir. Isso também contribui para que o espectador, a par daquilo que se sucederá, deixe de ansiar pela novidade e foque em refletir sobre os eventos que verá.



Enquanto atravessam o palco e se organizam, os atores estão cantando uma canção sobre Galileu que também reforça a contextualização do tema: “Galileu Galilei Galileu Galilei (...) No ano de 1609 o cientista Galileu por A mais B calculou que o Sol não se mexe e que a Terra se move”. Um coro de atores segue para o fundo do palco, onde passam a interpretar um sistema solar segundo o modelo astronômico geocêntrico. A terra está parada no centro, enquanto todos os outros planetas e objetos circulam ao seu redor, carregados pelas mãos dos atores que correm em círculos, e dentre as esferas que representam planetas podemos identificar objetos como uma roda e bolas esportivas. O cenário minimalista e os figurinos uniformes, de tons pastéis, permitem que estes globos se destaquem no palco.



Na astronomia, a teoria geocêntrica afirma que a Terra estaria no centro do Universo e outros objetos a circundam. Do ínfimo ponto de vista humano, a Terra parece bem sólida e estável, e além disso, durante o dia e a noite, o sol e as estrelas parecem girar em torno de nós, já que todos os dias o sol nasce no Leste e se põe no Oeste. Este sistema foi adotado pela maioria dos filósofos gregos, como Aristóteles e Ptolomeu. Na idade média, foi aceito pela Igreja Católica como teoria oficial sob a premissa de que Deus teria colocado a Terra no centro do universo: um lugar especial para se observar o desenvolvimento da vida humana. Por tais razões, a teoria geocêntrica dominou o pensamento científico ao longo da Idade Média. No início da Era Moderna este antigo modelo foi gradualmente substituído pelo modelo heliocêntrico, em que o Sol, e não a Terra, seria o centro do sistema, proposta de Copérnico, Galileu e Kepler, a partir da qual começaram a surgir as teorias atuais.

Do mesmo modo que alunos de astronomia podem visualizar diferentes modelos e teorias astronômicas por meio imagens, desenhos, e animações, aqui são os próprios atores que interpretam os planetas do modelo, para que o público acompanhe a trajetória da teoria astronômica. A representação do sistema solar acontece ao mesmo tempo em que os atores se organizam para dar início à encenação. O espectador é apresentado a dados da história



da astronomia ao mesmo tempo em que observa os procedimentos técnicos para a peça começar.

À frente do palco, a atriz que interpretará Galileu começa a se arrumar. Ela sai do coro de atores, uniformizada tal como todos os outros. À medida em que veste o figurino completo de Galileu começa a assumir gestualidade, trejeitos e até mesmo feições do personagem. Somente quando abaixa o rosto para vestir a peruca é que sua face altera. Surgem rugas em sua testa, no ponto entre as sobrancelhas e seus olhos ficam apertados, como se sentisse dificuldade para enxergar. A boca fica semiaberta, com a língua solta, às vezes passando sobre o lábio inferior. Ela é auxiliada por outros atores, colegas de cena que contribuem em sua “transformação”, entregando-lhe os óculos e o livro de Copérnico. Não há, portanto, qualquer tentativa de “enganar” o espectador. A medida em que a atriz se transforma, seu corpo passa da técnica cotidiana à corporalidade estilizada do personagem, bem diante dos olhos do público. A platéia pode ver tudo acontecendo diante de si. Tal como é capaz de reconhecer os personagens como atores em cena, portanto tem consciência de que permanece no teatro e não é transportado com Galileu para uma época e espaço longínquos.





O público é constantemente lembrado de que ainda está no teatro e seu contato com aquelas figuras é intermediado por atores. Tanto é que, diferentemente do realismo, personagens brechtianos não são distribuídos aos atores segundo biótipo e, assim como no travestimento típico da ópera de Pequim, papéis masculinos podem ser interpretados por mulheres e vice-versa. O Galileu interpretado por Denise Fraga tem expressões muito particulares, como a língua solta dentro boca aberta, os ombros um pouco mais próximos das orelhas e a coluna que se arredonda ligeiramente para frente, fazendo com que a atriz perca, visualmente, alguns centímetros de altura e o figurino aliado à postura lhe dê um tanto de “largura”.

Há uma questão interessante a respeito do conceito de quebra da quarta parede em Brecht que, como veremos a seguir, a esta altura já havia também sido preconizada por Meyerhold, na Rússia, e aparece ainda em uma série de outras manifestações dramáticas, mas do modo como é feita no teatro didático suscita uma questão semiótica que vale ser pontuada.

O que Brecht propõe é a interrupção da ação dramática pela dita “realidade”; nesse momento, o ator se “desfaz” da corporalidade do personagem para retornar à da própria persona. Muito já foi discutido neste trabalho a respeito da pretensa realidade e do fato de que, como o próprio Brecht explica, trata-se de um sistema: uma linguagem artificial, passada de geração em geração, transformada ao longo da história, mas o ponto é que, o corpo dito “real”, na verdade é construído. Atuamos constantemente na frente uns dos outros, não porque somos “maus” e “enganadores” ou porque, tal como Arturo Ui, temos uma agenda secreta, mas porque esta atuação é uma linguagem por meio da qual nos entendemos, nos expressamos e estabelecemos os códigos de nossa comunicação. Nossa persona é fruto de uma série de eventos e fatores culturais que a moldaram tal como é, e que a mantém em processo de perpétua transformação. A questão é que não há, de fato, uma realidade para a qual a cena se quebra, mas a passagem do personagem à persona, e vice e versa. É uma passagem de um sistema a outro, ambos artificiais, com a diferença de que há um deles ao qual estamos tão habituados a ponto de chamá-lo “realidade”.

Em *Escritos sobre o Teatro*, Brecht delimita outro conceito chave de seu teatro: o *gestus*, termo latino para designar “atitude do corpo”. O *gestus* brechtiano não deve ser confundido com gesto ou gestualidade, pois não se trata apenas dos movimentos



expressivos, mas de uma atitude. O *gestus* é uma atitude do indivíduo, assumida diante de outros, que revela certos dados sobre este indivíduo. É um termo complexo que pode se referir à expressões mímicas, gestualidade ou até mesmo às palavras, já que nas palavras há também atitudes que nos permitem compreender relações sociais presentes na caracterização dos papéis. O *gestus* é uma ação estilizada de modo que seu significado social seja apontado pela mesma expressão. Será mais fácil compreender com um exemplo:

Uma das direções mais famosas de Brecht aparece na montagem de Mãe Coragem e Seus Filhos (*Mutter Courage und ihre Kinder*, 1941), encenada pela Berliner Ensemble, entre 1959 a 1961. A cena é frequentemente mencionada como exemplo claro de *gestus*. Aqui, trata-se de uma expressão física singular que procura sintetizar comportamento social, realidade econômica, estado emocional, familiar e intelectual de um personagem –. Estes momentos frequentemente se tornam uma definição da essência de um personagem no contexto social e político da peça.

Mãe Coragem e Seus Filhos é uma peça musical que mostra o horror da guerra. Espera-se, porém, que público seja capaz de analisá-lo sem se emocionar. A personagem Anna Fierling, também conhecida como Mãe Coragem, viaja pela Europa com uma carroça, cheia de mercadorias à venda, em meio à Guerra dos Trinta Anos (1618-1648). No reboque ela leva comida e bebida para os soldados, além de seus três filhos. Ela está determinada a ganhar dinheiro, com a guerra, o suficiente para manter os três fora de perigo. Ao longo da trajetória, porém, Anna Fierling perde todos os seus filhos, Eilif, Queijinho, e Kattrin, para a mesma guerra que, até então, a fazia lucrar. O filho mais velho Elif, morre lutando depois de ser recrutado como soldado. Queijinho, o filho mais novo, que é considerado pela mãe, ingênuo e honesto, também começa a trabalhar no exército e é morto por defender o cofre de seu regimento. Kattrin, a filha do meio, fica muda e desfigurada por traumas da guerra, bondosa e sensível, ela acompanha a mãe como testemunha da tragédia ao longo de toda narrativa, até se sacrificar ao tentar alertar a cidade de um ataque surpresa.

Ao final da terceira cena, Mãe Coragem, interpretada por Helene Wiegel, na primeira montagem, é chamada a reconhecer o corpo de Queijinho, capturado por soldados inimigos. Ela finge não saber de quem se trata pois sabe que se fizer qualquer som ou expressão de reconhecimento, colocará em perigo a vida dela e de sua filha. Assim que os soldados

deixam a cena com o corpo de Queijinho, ela olha para o público e grita silenciosamente por cerca de dois minutos:



Quando, este trabalho recorta seu objeto de análise no plano da expressão, não significava ignorar conteúdo, o que seria impossível. Por isso, não significa separar Brecht de seu discurso político, em pró de um recorte puramente formal, mas observar como este discurso político se manifesta também formalmente. Separar plano da expressão do plano do conteúdo em Brecht seria, não uma “descaracterização”, mas uma impossibilidade.

A obra se perde de seu sentido próprio, mas isto não se dá apenas com a linguagem de Brecht, e sim, com qualquer obra artística. Forma e conteúdo são semioticamente independentes, mas um critério pelo qual a arte parece se distinguir de outras linguagens é a insolubilidade destas categorias.

Na cena, é evidente que a disjunção com o objeto de valor provoca no sujeito actante um estado patêmico. No momento, porém, o que interessa aqui é observar como estado patêmico é manifesto no corpo –. E novamente, o recorte, embora formalista, ainda não implica discutir a expressão separada de seu cerne político. Isto porque, na linguagem de Brecht, manifestações patêmicas são políticas –. No caso, a paixão desencadeada é manifesta não somente por meio de um grito, mas da ausência de voz no grito. O grito de mãe coragem é uma manifestação íntima e autêntica da dor, mas tal como ela em sua própria tragédia, também é completamente ineficaz.

Anna Fierling ganhava dinheiro com a guerra. Ela lutava pela vida dos seus filhos às custas das vidas perdidas nos campos de batalha e cidades invadidas. Do começo ao fim de sua trajetória, ela aprende muito pouco ou nada sobre o horror daquilo que a faz lucrar. Ela simplesmente segue com seu negócio e até que a desdita lhe tome os filhos todos, um a um. Mesmo diante de sua própria tragédia, ela é completamente insensível à calamidade de seu contexto. Anna tem voz, mas emudece diante do filho morto, algumas cenas depois, sua filha muda, Kattrin, “fala” tocando tambor para alertar a cidade de um ataque surpresa. A menina é morta e sua mãe continua viva para terminar a peça sozinha e sem um tostão. É possível determinar a importância do *gestus* para a narrativa de *Mãe Coragem*. Por meio da análise do grito mudo é possível descrever muitos traços de seu caráter e compreender a relação da personagem com mundo em que vive.

Brecht acredita que a catarse provocada pela atuação atrapalharia o senso crítico já que manipula emoções do espectador por meio de uma ilusão da verossimilhança, fazendo-o “acreditar” na personagem e, portanto, empatizar emocionalmente com seu sofrimento. Por isso, a opção por “não enganar” o espectador é clássica à montagens de suas peças, mas crer que uma possível manipulação da sensibilidade seja exclusiva a “ilusão” das linguagens realistas pode soar um tanto quanto confusa diante de manifestações tão complexas quanto àquelas propostas por ele próprio.

A questão é que, exceto pela prescrição de Brecht, não há um fator semiótico capaz de garantir que uma manifestação tão complexa quanto o *gestus* de *Mãe Coragem*, por si só e unicamente pela via da estilização, seja capaz de cumprir com precisão a função de “não emocionar”. Isso porque, a recepção da obra pode até ser estudada e conjecturada pelo artista, mas com o passar do tempo, ou mesmo com uma mudança brusca de contexto

cultural – tal como aconteceu à ópera de Pequim ao chegar no Ocidente – este fator nem sempre estará sob controle.

Questões da ordem das paixões são tão relativas que mudam, não somente de uma sociedade à outra, mas entre dois indivíduos do mesmo grupo e em um mesmo indivíduo de uma hora para outra. Essa proposta de distanciamento emocional em prol de uma compreensão intelectual é parte da busca de Brecht por um teatro capaz de instruir intelectualmente. Ela está diretamente relacionada ao contexto no qual foi desenvolvida, mas nos teatros de hoje tal prescrição pode parecer um tanto confusa para nós, “pós-modernos”, perfeitamente capazes de nos emocionarmos com montagens clássicas dos textos de Brecht.

Os textos de Brecht, tal como suas indicações para a performance, estão repletos de discussões intensas a respeito da sociedade e das relações humanas e sabemos o quanto seus temas, desde a primeira metade do século XX até agora, ainda refletem discussões sempre atuais. A cada montagem, em cada contexto, grupo, país, é comum que temas e figuras de suas peças sejam atualizados e readequados para dialogar com novos contextos. É evidente que Brecht, e sua forma de fazer teatro, há muito tempo já deixaram de provocar qualquer estranheza para se tornar um modo clássico de atuar. Quando observamos montagens brechtianas por perspectivas “pós-modernas”<sup>1</sup>, removemos os fundamentos de Brecht de seu contexto político e histórico e lhes lançamos um olhar que advém de outro tempo, a partir de nova perspectiva do mundo.

Observando agora por uma perspectiva sincrônica, porém, não há mais garantia de que o estranhamento no grito silencioso de Mãe Coragem não possa fazer com que o público se emocione profundamente, tal como não há garantia de que a plateia não caia em gargalhada. Uma plateia com formação em artes cênicas, por exemplo, poderia muito bem se emocionar com a técnica da atuação, tal como um completo leigo poderia se incomodar com ela; do mesmo modo que um conservador paranoico poderia ser afetado pelas quebras dramáticas e irritar-se em vez de se atentar, um revolucionário poderia se comover imensamente com o senso crítico de um ator que rompe essa mesma ação dramática; talvez um grupo de cientistas seja emocionalmente afetado ao ver Galileu escolher entre a lucidez científica e sua vida e, do mesmo modo, uma mãe poderia se identificar na complexidade de

---

1 A utilização do termo “pós-modernas” aqui não é uma referência a tese filosófica da “pós-modernidade”, mas aos conceitos artísticos desenvolvidos após o período “moderno” e a partir daquilo que se designa arte “moderna”.

Anna Fierling, e ainda é possível, que uma jovem sensível sinta a angústia de Katrin ao vê-la tentando alertar a cidade de um ataque surpresa.

Não apenas na atuação do teatro épico, mas no discurso da arte moderna de modo geral, a linguagem é compreendida como anticatártica porque os próprios modernos, por meio de seus escritos e manifestos, desenharam o caminho por meio do qual deveríamos apreciá-los. Artistas do período moderno, como Brecht, travaram batalha contra a popularidade do Romantismo, uma das manifestações mais passionais e de cunho nacionalista tendencioso. Combateram-no apontando a necessidade e se voltar à coletividade, mas com questões igualmente da ordem do coração, uma vez que emoção e intelecto não são compartimentáveis em categorias estanques. A questão principal, portanto, não é qual tipo de atuação é mais ou menos própria para “emocionar”, pois se emocionar é uma questão muito subjetiva, mas sim, qual efeito de sentido é gerado por cada uma destas duas linguagens.

Agora, afastando ao máximo as questões da ordem da subjetividade e relativas ao contexto ou a recepção, tentaremos descrever semioticamente os efeitos de sentido da atuação brechtiana. Após a análise diacrônica, que ajudou a compreender melhor o fenômeno e sua origem dentro de paradigmas históricos, passaremos a análise sincrônica, isto é, ao exame da relação entre diferentes linguagens, procurando encontrar padrões por meio dos quais cada uma delas se delimita. A diferença entre a análise diacrônica e a sincrônica é que, na primeira, foi observado o surgimento do fenômeno e seu desenvolvimento ao longo da história, e agora, será feito um exame descritivo das características desta linguagem comparadas às demais formas de atuar.

Anteriormente foram definidas duas categorias semióticas perfeitamente opostas por meio das quais o corpo se manifesta em cena, *referencial x mítico*. Segundo a teoria semiótica, como dito anteriormente, a existência de dois polos perfeitamente opostos evidencia a existência de pontos intermediários entre eles. Isso acontece porque a passagem de uma categoria à outra exige, antes de mais nada, a negação da primeira. Ou seja, se *referencial* e *mítica* são categorias opostas, antes de passar da referencialidade ao âmbito mítico, é preciso negar o polo referencial e do mesmo modo, antes de passar do mítico ao referencial, é preciso encontrar uma categoria que negue a mítica. Assim, surgem as duas categorias subjacentes: substancial e oblíqua. A *obliquidade*, dentro do sistema proposto,

pode ser explicada como o movimento semiótico de negação da referencialidade por meio de seu *estranhamento*; já a *substancialidade*, por sua vez, consiste na negação dos sistemas míticos por meio da denúncia da *artificialidade* encaminhada no próprio discurso.

Observemos, portanto, o que acontece, primeiramente, na construção corporal de Galileu, em “*Galileu Galilei*”. Na transição entre o corpo da atriz e o do personagem, tanto as expressões quanto a gestualidade passam por um processo de hiperbolização, mas esta estilização hiperbólica, em vez de absorvida pela narrativa aponta para o metatexto. Em vez disso, a estilização se desenvolve em uma concepção quase parodística de um sistema, mostrando-o, ao mesmo tempo em que comenta sua artificialidade.

Embora o teatro épico trabalhe com princípios artificiais da ópera de Pequim, pode-se afirmar que a linguagem da atuação brechtiana se constrói em relação aos parâmetros pré-codificados da ópera de Pequim, não pela imitação ou pela aproximação, mas como uma espécie de negação dos princípios míticos, isto é, negando a existência de códigos fixos por meio dos quais construir o corpo, ao apresentar concomitantemente ator e personagem em um mesmo corpo. Não estabelece, diante de seu espectador, nenhuma realidade codificada, seja ela mítica ou referencialista e também não estiliza de modo a “enganar” o espectador, mas está constantemente lembrando o público de que a linguagem do corpo é construto.

Ao negar a categoria referencial do discurso, altera-se o corpo cotidiano a ponto de aproximá-lo do sistema mítico, mas ao se negar um sistema mítico, é exposta a artificialidade diante da possibilidade de alteração dos seus códigos. A estilização da referencialidade implicará uma negação dessa categoria que dá ao corpo parâmetros que o aproximam da fixação de um sistema mítico, mas mantêm-se ainda suficientemente autônomos para que se definam por si só. Ainda que estilizados, estes parâmetros não se fixam ao ponto de criar um sistema de signos fechados e permanecem no âmbito da estilização, e não da fundação de códigos, como acontece na categoria mítica. A negação do corpo mítico, por sua vez, implicará, do mesmo modo, em uma estilização, mas dessa vez são distorcidos códigos e princípios pré-fixados a ponto de reconstruí-los artificialmente em uma linguagem capaz de evidenciar o metatexto.

Há, portanto, duas possibilidades distintas para a estilização, que estabelecem o corpo é submetido a novas regras, com a diferença de que na estilização substancial o

processo por meio do qual se estiliza é deixado à mostra, provando a existência de um metatexto.

O que propõe a linguagem do teatro épico de Brecht, é que a atuação deixe à vista a “substância”, isto é, a materialidade por meio da qual é construída a narrativa do corpo. Ao negar a fixação dos padrões pré-definidos, presentes em uma possível codificação mítica, esta linguagem está em negação de padrões fixados. É como se, negando a categoria mítica, a linguagem apontasse constantemente para a existência da categoria referencial. Se esquematizado no quadrado semiótico, este exemplo de linguagem se enquadra na categoria que Floch define como substancial

A proposta de Brecht é que, por meio da auto-observação do ator, sejam criados mecanismos que possibilitam chamar a atenção do espectador, não para a peça, mas para os dados do mundo, por meio da artificialidade evidente da peça. Em outras palavras, é possível descrever o efeito semiótico dessa atuação como um tipo de estilização que aponta o metatexto porque deixa evidente os mecanismos por meio dos quais se atua. Isto é, sob narrativa e personagem com seus dramas e destinos está o ator, constantemente lembrando de sua presença enquanto artefício.

Se todas as propostas já elaboradas para o teatro brechtiano se enquadrariam nesta mesma categoria, seria necessária a verificação de uma a uma, tempo que não se deseja gastar no momento, visto que a utilidade desta sistematização abstrata não é provar certos ou errados, mas esclarecer alguns dilemas semióticos da contemporaneidade e facilitar a análise da linguagem da atuação diante da diversidade de suas manifestações.

Ainda é preciso ressaltar que, tanto no que diz respeito a criação do corpo fictício de Galileu Galilei quanto no caso do grito silencioso de Mãe Coragem, a correspondência à categoria substancial só é possível, porque a análise da linguagem corporal parte de uma observação do corpo em relação ao texto – no sentido da terminologia semiótica: da peça como um todo –. Seria muito possível, afinal, que estas mesmas formas fossem removidas desse contexto para outro, no qual passariam a figurar na categoria oblíqua. Isso se dá porque ambas as categorias englobam formas do corpo estilizado, e o resultado da estilização poderia ser materialmente o mesmo. O efeito de sentido, no entanto, vai variar entre obliquidade e substancialidade na medida em o corpo é absorvido pela narrativa (oblíquo) ou aponta para o metatexto (substancial).



### 3.2. Das influências de Artaud à Pós-Modernidade

Para compreender a diferença entre os dois sistemas, pode-se olhar agora, um caso de atuação oblíqua. Tomemos como exemplo, portanto, uma montagem de *4.48 Psychosis*, peça moderna escrita pela dramaturga britânica Sarah Kane, aqui atuada e dirigida pela atriz chinesa Bonni Chan. A peça é escrita como um poema e não tem personagens definidos, nem indicações cênicas, e pode ser interpretada como uma inquietação de uma mente deprimida ou uma conversa entre médico e paciente, etc., em uma composição de diálogos, confissões, monólogos contemplativos e momentos de contagem regressiva, de 100 a 0, teste utilizado por psiquiatras para identificar a perda da memória ou da concentração.

Com conteúdo íntimo e subjetivo, esta foi a última peça de Sarah Kane, escrita antes de sua morte por suicídio, por isso é interpretada como sua nota de despedida da mortalidade. O próprio nome “4.48”, segundo relato do amigo dramaturgo David Greig, era o horário em que ela costumava ser despertada pela insônia durante a madrugada. A narrativa recria um estado subjetivo de depressão clínica, distúrbio que levou Sarah Kane à morte em 1999, sem nunca ter visto a montagem do texto.

Ao longo da narrativa, o texto passa por indagações de um quadro depressivo. Embora não seja possível generalizar a depressão, que se manifesta de formas diferentes em diferentes indivíduos, pode-se dizer que reflete uma subjetividade, um quadro específico do transtorno, e um modo de operar mentalmente, com o qual muitos indivíduos com depressão podem se identificar: profunda angústia mental, contemplação do suicídio, desejos da mente deprimida, decidir se deve ou não tomar medicamentos, efeitos e questionamentos sobre a eficácia da medicação, questões e eventos identificados como possíveis causas da depressão e ainda percorre temas como isolamento, dependência emocional, relacionamentos amorosos, etc..

O vídeo registro é um trailer da peça que inclui pequenos cortes de cenas, majoritariamente interpretadas pela atriz como uma recitação poética. Alguns destes recortes podem ser úteis para exemplificar a linguagem que aqui está sendo tratada como oblíqua. Em grande parte das cenas, a atriz segura o microfone e “lê” teatralmente trechos poéticos dos escritos de Sarah Kane.

Corporalmente, podemos descrevê-la com os mesmos termos que foram utilizados para descrever a construção corporal do personagem Galileu no início do capítulo: princípios de dilatação do corpo cênico por meio de técnicas que consistem em manter a musculatura ativa e consciente, a partir do centro do corpo até as extremidades, mesmo parado, e ao longo de toda a performance.

Como já descrito, estas técnicas não são comumente utilizadas no corpo cotidiano porque exigem desperdício de energia ainda maior do que até mesmo aquele empregado em técnicas de presença de palco realistas. Ou seja, o esforço é muito maior do que seria necessário para realizar as ações. O desperdício de energia é o que gera esta qualidade “vivaz” mesmo quando se atua estaticamente. Na atuação realista, ainda que o corpo experimente as mesmas técnicas, elas não são manifestas às vistas do público, ou seja, o corpo atua como se não atuasse e gasta muita energia, como se não fizesse. Aqui com a exacerbação de técnicas muito semelhantes, o corpo estiliza a ponto de se aproximar da categoria mítica do discurso, sem, no entanto, compor uma partitura de códigos que deem origem a uma nova linguagem, mas experimenta entre uma categoria e outra.

Não há apresentações, nem personagens definidos e é possível identificar na performer a figura de uma enunciatária que descreve seu estado de angústia: *“I lost the interest in other people, I can’t eat, I can’t sleep, I can’t think, my brother is dying, my lover is dying, I’m killing them both”*. Com o antebraço esquerdo na parede, como se apoiasse sobre uma mesa ou chão para escrever, e o braço direito suspenso, sua mão se move no ar, com dedos ligeiramente fechados e polegar tocando o meio do indicador, como se segurasse uma caneta ou lápis entre os dedos. Sua mão faz movimentos firmes “simulando” uma escrita no ar. “Simular” nem é o melhor verbo para descrever a ação dramática; cada uma de suas mãos está para o lado e a cabeça para a frente – movimento que, ao que parece, possivelmente seja acompanhado pelos olhos –. A ação se trata de uma estilização do gesto de escrever. Estiliza-se como uma forma de emular no corpo o tormento mental da personagem que se expressa arrebatada por uma torrente de pensamentos delirantes.

Ela segue recitando os versos *“I’m charging toward my death. I’m terrified about medication. I cannot be alone, I cannot be with others”*. À medida que recita e segue repetindo o gesto com a mão direita, o antebraço oposto desce “escorrendo” na parede, enquanto seu corpo se abaixa até bem próximo do chão. A medida em que seu corpo

“escorre” até o chão, o movimento repetitivo chega a perder o sentido da ação “escrever” e parece uma tremulação da mão direita, enquanto a esquerda está muito fixa à parede.





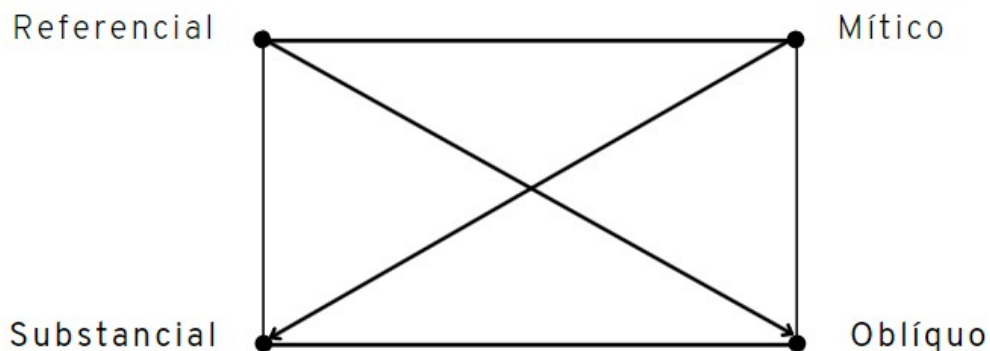
Assim que chega ao chão, o movimento de mão direita é suspenso. Com a mesma mão agora levantada e o gesto em pausa, os olhos da performer sobem para a direção dos dedos e ela conclui "*At 4.48 when depression visits I shall hang myself*". Assim que a frase é dita, segue um giro enérgico em torno de si mesma, enquanto recolhe a mão estendida junto ao corpo e corre em direção ao outro lado do palco:



O que surge como uma ação que poderia até mesmo ser descrita muito semelhantemente ao *gestus*, se transforma em uma expressão estilizada do estado, no caso, inconsciente, da personagem. Não há separação aparente entre atriz e personagem porque a atriz está imersa em uma repetição ritmada de versos e gestos muito próxima do transe. Ainda que sejam repetidos versos, como também acontece em Brecht – ao menos no original em alemão – não o faz de modo didático explicativo, isto é, não mostra o processo de intelecção destas falas porque o que importa é seu ritmo e reverberação, por meio do qual os estados “sensíveis” surgem à superfície como uma dança. Isso não significa que surjam ao acaso, pelo contrário, constroem uma partitura estilizada e ainda que o performer improvise, ele o fará por meio de uma rede de signos próprios.

Estes signos não tem autonomia suficiente para dar origem a uma linguagem exclusiva, como acontece no caso da categoria mítica. Isto é, não existe um gênero de linguagem cênica delimitado como “performances de *4.48 Psychosis*”, em que se performa exclusivamente por meio destes códigos, mas surge um efeito em que afasta o corpo de sua manifestação referencial, ao mesmo tempo em que cria uma linguagem “fantástica” de manifestação. Há casos até em que a estilização pode gerar um novo sistema fechado, cujo efeito poderá ser descrito como um sistema mítico, mas está é uma categoria discursiva em si.

Ao contrário da linguagem substancial, que aponta a substância sob a narrativa performática, este tipo de estilização é absorvido pela própria narrativa. Oposto à substancialização, este efeito semiótico é o que chamaremos aqui de obliquidade e que, segundo o quadrado semiótico pode ser esquematizado da seguinte maneira:





A categoria oblíqua, consiste em uma negação da referencialidade. A expressão que comumente é percebida de uma determinada maneira no corpo referencial sofre algum tipo de modificação que o afasta de seu referente aproximando-o do regime mítico e cria novos códigos, independentemente de ter ou não um referente ainda identificável.

Ainda que estilizado, o gesto é perfeitamente passível de ser compreendido como a ação de escrever, porém a ação sofre uma alteração e é deslocada do que seria papel, mesa, ou chão, para a parede e para o ar em duas extremidades diferentes do corpo ao mesmo tempo e sem que o rosto está voltado para frente e para baixo. O corpo perde estabilidade à medida que a escrita avança, e aos poucos, vai se recolhendo ao chão.

A estilização é o meio pelo qual é expressado o estado de perturbação da mente psicótica deprimida. Não se trata de representar um personagem em surto psicótico ou lutando contra a depressão clínica, mas da construção de uma narrativa corporal que represente estados patêmicos manifestos interiormente. Angústia, confusão e desespero são traduzidos no corpo por meio da estilização de gestos e expressões. Há inúmeros personagens do cinema e da televisão que podem ser identificados como exemplos referencialistas de uma experiência semelhante.

Na série *Six Feet Under*, a personagem Ruth Fisher (Frances Conroy), uma dona de casa infeliz, se surpreende ao ter seu próprio diagnóstico de depressão sugerido pelo psicólogo da filha. Durante toda a trajetória da personagem na série, ela se mostra como uma mãe preocupada e controladora, incapaz de lidar ou, sequer de perceber o próprio adoecimento. Ao longo da narrativa vê-se uma personagem que trabalha sem descanso, cuidando dos filhos e realizando atividades cotidianas em estado de apatia e permanente cansaço. Em poucos momentos de explosão emocional, diante de situações agudas de estresse, a personagem grita, chora e tem ações pontuais de violência, mas as escolhas corporais da atriz habitam o regime da referencialidade, se aproximando da criação verossímil de um corpo orgânico deprimido.





Manifestações como o permanente estado de cansaço e abatimento ou mesmo o choro, envolvem dimensões biológicas do corpo. O ator realista lida com a verossimilhança do corpo em níveis não apenas socioculturais, mas também fisiológicos. O objetivo é que os referentes daquela performance sejam plausíveis e identificados como aquilo que é “orgânico” dentro das coerções culturais em que se insere.

A série *Six Feet Under* conta a história da família Fisher, que administra uma casa funerária em Los Angeles e experiencia cotidianamente a morte, nos níveis pessoal, religioso, fisiológico, etc., desta experiência. A partir das relações de vida e morte, a trama explora o adoecimento da mente no âmbito familiar e nas relações de intimidade, tematizando questões relacionadas a psicologia, como transtornos e adoecimento da mente. Por isso, a série está repleta de personagens cujo desenvolvimento psicológico e performático é orientado a verossimilhança. Por verossimilhança, entende-se que na constituição destes personagens busca-se reproduzir códigos preexistentes no mundo.

Um caso mais grave do que o de Ruth, é o do personagem George Sibley (James Cromwell), professor de geologia com quem Ruth se casa pela segunda vez. George sofre de depressão psicótica, ainda se recuperando dos efeitos do suicídio de sua mãe em 1953, ele passa por internações psiquiátricas e terapia eletroconvulsiva. Após uma crise de estresse, o personagem entra em surto psicótico, delirando com temas relacionados à mudança climática e a eminente destruição da Terra pela ação humana e desequilíbrio ecológico. Ruth o presencia frequentemente debatendo temas científicos com um interlocutor invisível, até que George se muda para um abrigo antibomba, que crê ser sua nova residência. Ele deixa de reconhecer alguns dos familiares, confunde os filhos de Ruth com os seus e precisa de ajuda para realizar atividades comuns do dia a dia. O ápice da crise leva à sua internação em um hospital psiquiátrico.

George, em estado grave, é carregado para a ambulância, enquanto grita e se debate. Seus gestos e expressões são a forma como ele se relaciona com o mundo à sua volta em estado de confusão e delírio. Neste conjunto de gestos espasmódicos e abruptos é possível reconhecer o estado de confusão mental e agitação do qual o personagem está sofrendo. Mesmo no ápice de sua agonia, porém, as possibilidades performáticas do ator continuam ainda restritas ao regime referencial. Em seus gestos e expressões pode-se reconhecê-lo como um homem sofrendo com transtornos mentais e perturbações, e se há estilização dos gestos cotidianos, ela é percebida, pela lente da referencialidade, como consequência do estado psicótico ou deprimido.

Mesmo que o corpo do personagem sofra uma série de alterações entre o estado “saudável” e a crise psicótica, funcionando dentro de um regime referencialista esta alteração serve justamente para mostrar a transição entre um estado e outro. Se a obra propõe reproduzir com exatidão um determinado recorte do mundo, espera-se que seja coerente, não apenas no que tange psicologia humana, mas também nos códigos de comunicação por meio dos quais, não apenas a psicologia, mas a biologia como um todo é verossímil ao funcionamento orgânico do corpo.

Pelo critério da verossimilhança, os elementos da performance dramática não devem ser apenas verossímeis entre si, mas é preciso que representem possibilidades cabíveis a um código preexistente no mundo. Este seria o fator de coerência esperado – a não ser que o que se deseja é romper com a verossimilhança –.

É preciso lembrar, porém, que toda cena ou performance que se propõe a uma imitação precisa do mundo, ainda não é o mundo por si, mas uma enunciação produzida artificialmente por um enunciatário coletivo: roteiristas, diretores, atores, etc.. Ainda que esta verossimilhança esteja orientada a um recorte muito específico, grupo ou sociedades representadas, ele é construído através da perspectiva dos criadores; roteirista, diretores, figurinistas, cenógrafos, atores etc.. Os códigos por meio dos quais o enunciatário percebe a cena são recortados do mundo por lentes individuais. A “ilusão” de se observar um autêntico fenômeno do mundo é concebida a partir da perspectiva daquele que a constrói. É por isso que o referencial funciona como um ponto de vista colocado em um determinado ângulo da manifestação, mas ao mudar o referencial, o fenômeno também muda.

O que interessa aqui, ao mencionar dois exemplos totalmente distintos de atuação referencialista, não é discutir validação destes enquanto representações precisas de transtornos psiquiátricos, mas considerar que são duas possibilidades dentro do escopo realista para se expressar a mente adoecida. O fato principal, portanto, é considerar que estes dois exemplos são articulados no regime do corpo referencial. Isto posto, passaremos a uma comparação, não entre casos ou manifestações distintas, mas entre linguagens diversas por meio das quais o corpo constrói a expressão de um transtorno psiquiátrico.

A comparação com alguns exemplos da linguagem referencial permitem destacar diferenças essenciais entre a atuação realista ou naturalista e o efeito de sentido que estamos chamando aqui de “obliquidade”. O corpo em 4.48 Psychosis é diferente do corpo referencialista por motivos que envolvem desde a forma até o tônus. Cada movimento tem um desenho preciso no espaço e esta qualidade de tônus e precisão é muito diferente daquela aplicada aos gestos e expressões do corpo cotidiano. Cada gesto tem seu início e fim rigorosamente demarcados; cada fim dá origem a um novo começo, encadeando um movimento no outro, como na linguagem codificada de uma dança. Tal como se estiliza forma, tônus e plasticidade dos gestos e deslocamentos, se distancia da técnica cotidiana e se aproxima, por exemplo, do tônus e da plasticidade gestual percebidos em uma performance de dança.

Apesar da estilização, a ação analisada anteriormente ainda pode ser descrita como o ato de escrever. No vídeo registro há ainda recortes de momentos diversos em que a ação se altera de tal modo que não é possível identificá-la como ação referencial. Na cena que

será mostrada a seguir, a performer, parada no meio do palco, ergue o braço direito para o alto, com o a palma da mão voltada para cima e aos poucos, baixa novamente o braço, mas enquanto o faz, tomba a cabeça na direção do ombro, com o cotovelo dobrado:





A medida em que o cotovelo dobrado vai baixando e passa a altura do ombro, o corpo também começa a pender sobre ele em um movimento de lateroflexão, como se o próprio movimento do cotovelo levasse o corpo na direção do chão, até que a performer chega ao plano baixo, onde mantém somente a parte de cima do corpo acima do nível do chão. A partir deste momento é iniciada uma sessão de movimentos em plano baixo, que exploram principalmente o apoio da pelve no chão, enquanto pernas e cintura escapular pesquisam movimentos que reverberam da ponta dos dedos das mãos à ponta dos dedos dos pés e vice e versa:



As ações que se sucedem aqui não são passíveis de serem identificadas em uma origem na referencialidade. Ao negar a representação do corpo, segundo as características fisiológicas e socioculturais que lhe dão forma, tais gestos, expressões e deslocamentos criam um modo específico de expressar as dores e destinos relacionados ao transtorno da mente em um espaço não referencialista e, no qual o corpo tem sua própria forma de funcionamento. Estas ações fazem sentido dentro do universo estabelecido pela performance, no diálogo entre a narrativa de Sarah Kane e sua forma de interpretá-la por Bonni Chan. A melhor analogia para descrever tal evento, seria dizer que os gestos funcionam de um modo muito parecido com o que acontece na dança moderna, que não tem gestos codificados em uma partitura preexistente, mas uma partitura gestual é criada a partir de impulsos internos. A linguagem referencial para a expressão destes estados é negada, mas os novos códigos de expressão não se fixam em uma linguagem mítica.

Mesmo ações identificáveis e passíveis de serem descritas por meio de verbos referenciais, como “escrever”, a coordenação motora, o senso de direção e de espacialidade se afastam daquele que é próprio ao regime referencial. Quer repita uma coreografia rigorosamente ensaiada ou crie um sistema de improvisação, como em um jazz – o que é

comum em performances que envolvem poesia e processos de experimentação – o corpo desenvolve seu próprio sistema de estilização dentro do qual articulará. Tal como no regime referencial há uma conexão e coerência em tudo o que o corpo expressa, no processo de estilização essa mesma conexão está regida por critérios próprios. Diferentemente da atuação mítica, em que os códigos são pré-determinados e organizados em um sistema pronto, ao qual o performer pode recorrer para construir a narrativa, na performance oblíqua, os próprios códigos da referencialidade são estilizados de maneira autônoma.

O corpo participa ativamente de cada movimento e por menor que seja um gesto, sua reverberação corporal é perceptível por causa do esforço físico empregado neste tipo de atuação. Mesmo nesse aspecto, a obliquidade, ao mesmo tempo em que afasta o corpo do efeito referencial o aproxima do regime mítico. Muito diferente do que acontece nos exemplos de Brecht, quem assiste a este tipo de performance não é lembrado de sua artificialidade, mas, como se assistisse a um balé, estes gestos e movimentações são convencionados como um meio de contar a história e não uma lembrança de que a performance é uma narrativa inventada. O efeito chamado aqui de obliquidade pode incluir alterações da substância de modo muito semelhante à substancialização, mas não para evidenciar a artificialidade e sim recorrer a ela para consolidar a narrativa.

Esta demarcação dos efeitos de sentido, não deseja soar como uma definição categórica para performances em si, mas como uma forma de descrever certos processos da atuação, especialmente no que tange a cena contemporânea na qual, muitas vezes, dois ou mais destes efeitos podem aparecer juntos. Depois que os modernistas traçaram caminhos para se desvencilhar do realismo a partir do corpo, estes regimes passaram a transitar de um a outro constantemente, afinal, as proposições modernistas e suas evoluções raramente são seguidas à risca e, quando o fazem, são chamadas de exemplos clássicos. Na cena contemporânea, em vez de seguidos religiosamente os manifestos e prescrições dos modernistas se tornaram uma caixa de ferramentas à qual recorreremos desde então.

Por isso, esta análise buscou selecionar dois momentos específicos que ilustram o tema referido. Em uma análise da montagem como um todo, é bem possível que se encontre também efeitos de substancialização e até mesmo expressões no regime referencialista, mas as duas ações referidas neste exemplo tem o intuito de ilustrar o que está sendo chamado aqui de “efeito de obliquidade”. Às vezes, uma mesma performance pode conter momentos



de obliquidade e de substancialidade e ainda é possível que certos fatores possam proporcionar um efeito complexo, em que as duas categorias estão presentes na mesma ação.

Sarah Kane, junto de outros dramaturgos britânicos, foi parte do movimento teatral *In-Yer-Face*. Um teatro violento e confrontativo que surgiu na Inglaterra durante a década de noventa como nos lembra o artigo de Mayumi Denise S. Ilari (cf. 2016), o movimento partiu de uma geração de novos dramaturgos que cresceram durante a conservadora e opressiva era Thatcher. É um teatro incômodo, confrontador e propositalmente desagradável, que visa provocar na plateia, a sensação de exposição, de modo que seja impossível ignorá-lo. As produções são extremamente radicais tanto em respeito às temáticas, quanto no sentido das inovações técnicas.

Abordando explicitamente temas tabus, o movimento povoou os palcos londrinos com representações vívidas de violência física, moral e psicológica, cenas intensas de estupros, castrações, sodomia, pornografia, uso de drogas, assassinatos, etc.. Tal como o teatro de Brecht visa despertar o senso crítico do espectador por uma via didática, o teatro do movimento *In-Yer-Face* também visa despertar o público de seu estado de passividade e apatia, mas a reflexão só viria depois que o trauma da performance fosse digerido.

A estética de atuação nas peças *In-Yer-Face* trafega entre o hiper-realismo, às vezes próximo demais da plateia, invadindo espaço pessoal dos espectadores, até a construção corporal de imagens simbolistas. Ou seja, mesmas peças podem caminhar da atuação realista/naturalista em direção à obliquidade. Conforme Mayumi Ilari (2016: 7) descreve a cena em sua análise da peça *Blasted*, de Sarah Kane:

A estrutura da peça, por fim, se esfacela em cenas que, de um realismo e verossimilhança iniciais, caminham para segmentos cada vez mais curtos e caóticos – à medida em que a linguagem e o diálogo encolhem substancialmente, as imagens ganham força e o cenário de destruição se adensa.

Dentre as questões políticas e sociais às quais responde, o movimento britânico *In-Yer-Face* é também uma resposta às ideias do teórico francês Antonin Artaud (1896-1948) e seus desenvolvimentos para um teatro Sagrado, cunhando uma das estéticas experimentais mais importantes do século XX.

O desejo de Artaud era que seu teatro fosse capaz de perturbar os sentidos do espectador. Ele queria propor um teatro agressivo que pudesse arrancar o espectador de seu estado de inércia e o levasse à embriaguez de um transe ritualístico. Ele rejeita o uso do ato teatral com a finalidade de entreter e critica fortemente a perda do caráter cerimonialista inicial; para ele, o teatro é um ritual mágico, potente, capaz de “refazer a vida” de criar mitos, ou em suas palavras: de “traduzir a vida sob seu aspecto universal, imenso e extrair dessa vida imagens nas quais gostaríamos de nos reconhecer” (ARTAUD, 2006: 148). Para tanto, o teatro do Ocidente deveria recuperar o que perdera ao se desconectar de seu caráter sagrado e do sentido ritualístico de sua origem.

Artaud inicialmente, havia integrado o grupo do movimento surrealista, na França. Posteriormente, seria expulso por se recusar a aceitar a plataforma marxista proposta no segundo manifesto de André Breton. Enquanto Breton critica a linguagem idealizado por Artaud, este discorda de que a mudança de poder da burguesia para o proletariado pudesse sanar problemas sociais. Ele próprio respondera a Breton que se ocupava de uma revolução diversa da dele. Acreditava, pois, que a genuína revolução cultural residiria não na ação política, mas na transformação do espírito. (DUQUETTE, 2017: 16)

Ainda que deslocado do grupo surrealista, Artaud foi enormemente influenciado pelos jovens vanguardistas, cujo contato lhe causou profundas impressões que refletiriam em suas ideias. O dadaísmo, o cubismo, o simbolismo e especialmente o surrealismo marcaram o início da relação de Artaud com o teatro. O Movimento Surrealista nasceu influenciado pelas teses do psicanalista Sigmund Freud de que uma parte das paixões e perturbações humanas reside oculta no inconsciente, vindo a tona através de sonhos e lapsos. A partir destas concepções, o movimento propõe que a comunicação seja liberta do contato com a lógica padrão, permitindo que a razão trafegue pelo mundo dos sonhos, trazendo a superfície, imagens que se mantêm na obscuridade de cada ser e as reflita na criação artística.

O movimento dos surrealistas, não era apenas um movimento artístico, mas também um manifesto pela revisão de conceitos ligados saúde mental e uma investida contra os procedimentos psiquiátricos, como o encarceramento e exclusão dos considerados “loucos” da sociedade. A pauta surrealista e especialmente a figura de Artaud e sua relação controversa com os tratamentos psiquiátricos foram contribuições importantes na luta por

uma ética humanizada na psiquiatria, com movimentos que denunciaram danos causados aos pacientes pelos próprios tratamentos.

Em 1914, o ano em que se inicia a primeira Grande Guerra foi, para Artaud, também o ano de agravamento de suas condições de saúde mental, dando início ao tratamento que incluiria o eletrochoque, uma angústia marcante ao longo de toda sua vida. Como recomendação psiquiátrica, ele foi internado em uma casa de repouso e esta seria a primeira de muitas outras internações ao longo de toda sua vida. Por tal razão, ele teve muito pouco tempo para explorar o sentido prático de suas ideias. Seu legado teórico, porém, foi fundamental para transformação do modo de fazer e assistir teatro desde então.

Uma das razões pelas quais Artaud se posicionou contrário à pauta política de seus companheiros era porque suas concepções para arte não partiam de uma questão social política, mas de uma perspectiva muito íntima por meio da qual ele concebia a vida e a condição humana. Perspectiva essa que pode ser designada pela mesma palavra que dará nome e sentido a seu teatro: crueldade.

O termo crueldade, como Artaud explica, de nada tem a ver com sadismo nem derramamento de sangue, no sentido literal, ainda que seja associado a uma estética visceral e desconfortável. O uso deste termos para designação de seu *Teatro da Crueldade* é explorado em diversos aspectos por pesquisadores. Especialmente porque sua explicação provém de um fundamento metafísico por meio do qual Artaud concebe a “existência” no mundo, e sobre o qual ele discorre ao longo de seus livros.

Ainda que, em certos momentos, suas ideais nem sempre estejam coerentes e às vezes se tornem um pouco nebulosas, por meio deste sistema, que explica a vida mortal e sua relação com os princípios eternos, Artaud concebeu uma forma de teatro que transformou a arte performática no Ocidente desde então.

Ele denuncia o que identificará como processo de “encarceramento do corpo”, em decorrência da propagação do dualismo cartesiano. Como já explicado neste trabalho, nessa concepção o sujeito humano é descrito como uma substância pensante separada do corpo. O corpo, porém, é sujeito às leis e fatalidades e, sob juízo de Deus, está crivado de pecado e fraqueza moral. Pela leitura dualista se deduz que o corpo deve ser desprezado, enquanto a alma é cultivada: pura, imaculada e digna de habitar os céus. Para ele, este tipo de narrativa,

que descreve uma vida além do corpo é fruto da insuportabilidade do vazio existencial, mas é nela que o corpo é encarcerado pela ideia de que não é neste mundo que se vive.

Na concepção de Artaud, porém, o espírito é solidificado sob uma substância que quer ser eterna. A partir disso, a consciência surge como forma de apaziguar o ser diante da angústia da vida: angústia de habitar um corpo perecível, limitado, agarrando-se à ideia de uma vida pensante livre e ilimitada. Esta consciência não tem extensão territorial, mas aprisionada ao corpo, está sujeita às leis da natureza.

Do mesmo modo que “consciência” tem seu sentido explicado por uma concepção metafísica e própria de Artaud, acontece o mesmo com o termo “crueldade”. A crueldade em Artaud é como um apetite pulsante que sofre aprisionado à forma. Como explica em *O Teatro e seu Duplo*: a vida é crueldade, pois para o sujeito humano, ela é modelagem constante da força de estar “vivo”:

“uso crueldade no sentido de vida, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido da dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter”. A crueldade é a própria vida, outro nome para vida, na medida em que, toda força, a cada instante, distende a vida até o limite constituindo formas – “disse crueldade como teria dito vida” (ARTAUD, 1978, p. 137).

Por outro lado, não “não existe crueldade sem consciência.” A crueldade da vida é própria ao ser consciente. O instinto de um animal carnívoro e violento, como um tigre, não é em nada cruel. Apenas o ser consciente vive na e pela crueldade. Não há crueldade no processo de um tigre que devora um antílope. Foi a crueldade, no entanto, que lhe modelou na forma de tigre. Mesmo que pareçam confortáveis em suas formas, nos animais também há a potência de uma vida pulsante, daquilo que poderia dela poderia vir. A crueldade da vida para um cavalo é ficar preso na sua forma de cavalo, como para uma flor, é estar circunscrita a forma singular de seu processo germinativo. A consciência cruel, no entanto, é, segundo Artaud, responsabilidade do humano, que a carrega a para todo ser vivo.

Para Artaud, o princípio organizador do cosmo, como a “ruindade essencial” de um artesão divino, mantém todas as coisas em estado de divisão e provoca sofrimento a todos os seres. Somente a crueldade desse Deus pode despertar o público de seu estado apático para a natureza convulsiva da vida e da imaginação, portanto, esta crueldade deveria ser trazida ao teatro. Como ele próprio menciona em seu manifesto inaugural do Teatro Alfred

Jarry: “O espectador que vem ao nosso teatro deve ser avisado na entrada que somos capazes de fazê-lo se levantar e sair apavorado de sua cadeira. O espectador deve estar convencido de que nós somos capazes de fazê-lo gritar.”

Há um aspecto da crueldade em Artaud que a compreende como “rigor”, e tal como o rigor cósmico, há um elemento de rigor ritualístico que compreende a propriedade sagrada de seu teatro. O Teatro da Crueldade foi criado para apontar o rigor divino, por meio do qual poderia, segundo Artaud, devolver ao público a noção de uma vida “apaixonada e convulsa”:

“O teatro, como a peste, é feito à imagem dessa carnificina, dessa essencial separação. Desenrola conflitos, libera forças, aciona possibilidades, e se essas possibilidades e essas forças são regras, a culpa não é da peste ou do teatro, mas da vida” (ARTAUD, 2006: 44).

Uma das principais propulsões para o desenvolvimento do pensamento de Artaud, seria sua impressão marcante da dança/teatro de Bali. Em seu ensaio *Sobre o teatro balinês*, ele se surpreende ao identificar naquela forma performática uma fusão entre dança, canto, pantomima e música – tal como classifica a cisão das artes performáticas na Europa moderna -. Percebera ainda que na cena balinesa nenhum elemento – voz, movimento, iluminação, cenografia, som – tinha predominância sobre os outros.

Ele entende que a performance balinesa se diferencia do realismo europeu, dentre vários fatores, porque parecia haver muito pouco de drama psicológico nela, e que, em vez de se ancorar nas palavras, a linguagem é física e baseada nos signos produzidos pelos elementos da cena. O conflito narrativo surge como pretexto para um espetáculo maior. Estes signos espirituais, como ele descreve, podem não atingir o espectador conscientemente, mas são suficientemente violentos para que não precisem ser traduzidos pela lógica. Ele afirma ver aquela forma como uma possibilidade de restauração do teatro à sua sacralidade original.

Artaud descreve que na performance de balinesa, ele não percebe a evolução do drama por meio de sentimentos organizados sob os liames da mente da mente, mas entre estados de espírito ossificados e reduzidos a gestos – esquemas. Ele ficou impressionado com a estilização da gestualidade executada pelos performers balineses, e imaginou seus gestos como signos que simbolizam correspondências místicas. Ele se refere aos “símbolos”, signos “fechados”, descritos no capítulo anterior, mas Artaud descreveu o corpo do dançarino

como um tipo de “hieroglifo” vivo, impulsionado por meio de uma “ideia metafísica” extraída desta nova utilização do gesto e da voz:

A revelação do Teatro de Bali foi nos fornecer do teatro uma idéia física e não verbal, na qual o teatro está contido nos limites de tudo o que pode acontecer numa cena, independentemente do texto escrito, ao passo que o teatro tal como o concebemos no Ocidente está ligado ao texto e por ele limitado (ARTAUD, 2006: 75)

Não havia sentido, para Artaud em imitar a realidade, porque para ele, a imaginação era realidade: sonhos, pensamentos e visões não são menos reais do que o mundo "exterior". O que se entende por realidade é nada mais do que um consenso conveniente. Um consenso, semelhante ao que o público aceita no teatro. O que ele queria era um teatro que fosse capaz de recuperar a experiência do sagrado, da relação entre o estado de humanidade e um princípio organizador de todas as coisas. Para Artaud, o verdadeiro teatro é cruel porque ele demonstra que não somos livres: “O céu ainda pode cair sobre nossas cabeças. E o teatro foi criado para nos ensinar isso antes de tudo” (ARTAUD, 1958: 79). Por meio da experiência do sagrado o público seria desperto em sua própria humanidade.

Artaud faz metáfora marcante comparando entre o teatro e a peste. A peste é incontrolável e sua força reside no contágio. Ela invade o corpo e inutiliza os dois órgãos sobre os quais temos controle: o cérebro e os pulmões. Então, com a inutilização das potências intelectuais o corpo se torna puramente afetivo. O público deve ser exposto a um estado de descontrole e perigo que não reconhece barreiras linguísticas ou hierarquia social. O Teatro da Crueldade deveria gerar a iminência de um perigo contagiante do qual nenhum dos presentes pode escapar. Ao mesmo tempo em que ele fala da sacralidade da cena, fala que parte desta sacralidade é a aceitação do abjeto, de trazer à cena o grotesco e o horror.

O ator é percebido com um tipo de xamã que guia o público por uma experiência espiritual. Estímulos sensoriais, sonoros e olfativos podem contribuir na travessia. Bem como recursos e adereços cênicos, máscaras, maquiagem, figurino e atuação. Recursos como a música e a iluminação podem manipular o espectador “afetivamente” – termo utilizado por Artaud –, como se adentrasse ao mundo dos sonhos ou vivesse experiências cognitivas de outro universo. Nada na cena deveria ser decorativo, nem figurinos e nem o cenário. Assim como a atuação, toda a cena é parte de uma matemática precisa e de um cálculo dos símbolos.

No vídeo registro de “4.48 Psychosis” dirigida por Bonni Chan há um reflexo desta premissa na escolha da cenografia minimalista. Ao fundo da cena há uma parede branca de azulejos que faz alusão a um tipo de ala hospitalar ou à parede de um banheiro ao mesmo tempo. O palco está vazio, exceto pela escada e pelas folhas de papel que vão sendo distribuídas pelo espaço ao longo da performance. O extenso cenário branco é ocupado pela performatividade da atriz que se relaciona de modo muito pessoal com os elementos da cena: ela deita no chão, rola pelo espaço, atrita-se contra a parede, sobe e desce a escada com agilidade. O cenário branco, iluminado por uma luz branca, como a dos hospitais, aparenta ser clinicamente higiênico, mas aos poucos vai sendo poluído à medida que a peça avança: a parede dos fundos recebe anotações e uma taça de vidro com vinho é lançada contra ela, quebrando-se e espalhando cacos pelo palco. Até o momento em que a fala: “black snow falls” é recitada pela performer que assiste escorrer do alto da parede um tipo de “lodo” escuro:





Infelizmente por meio do registro da peça não é possível identificar a tecnologia utilizada para produzir o efeito, mas este conhecimento seria somente a título de curiosidade, pois esta análise visa descrever seu efeito de sentido. Ou seja, o objetivo não é identificar a maquinaria cenográfica, mas compreender que, diferente do que acontece na cenografia de Brecht, está maquinaria aqui não é revelada ao espectador. O que importa é seu efeito como parte da narrativa.

Um processo muito semelhante acontece com a atuação e a linguagem corporal. A performer, a frente do palco olha para o alto da parede e repete com o corpo o percurso do líquido viscoso, semelhante à textura do sangue, escorrendo pela parede. Ela “escorre” lentamente, descendo até o lano baixo, antes de deixar o palco.

Para Artaud o teatro deve reencontrar sua verdadeira linguagem, que não é na palavra; a palavra seria lançada “como uma luz mais preciosa e objetiva aparecendo na extremidade de uma ideia” (cf. ARTAUD, 2004: 80) e a verdadeira linguagem surgiria por meio “de gestos, de atitudes, de expressões e de mímica, linguagem de gritos e onomatopéias, linguagem sonora, mas que terá a mesma importância intelectual e significação sensível que a linguagem das palavras”. A atuação, em sua linguagem, desenvolveria um sistema não textual, construído por meio da experiência corporal compartilhada do performer com o espectador.

Dentre as críticas de Artaud ao teatro ocidental está a priorização do texto, que faz da cena uma ramificação falante da literatura, como uma forma de dar voz a palavra escrita. Para ele, o teatro europeu se fundamenta no texto escrito e ignora as possibilidades da comunicação que se dá “no ar do palco”, como ele se refere à espacialidade: tudo o que tem “densidade” e “possibilidade de medida”, é deixado de lado para dar lugar à palavra, à literatura falada, como menciona Artaud.

Ainda que influenciado por sua percepção da performance balinesa, a verdade é que, ao contrário da impressão de Artaud, a dança-teatro de Bali é narrada. Utiliza-se comumente recitação de versos, possivelmente em Kawi, uma linguagem arcaica utilizada para recitações antigas. Não se sabe se Artaud tinha conhecimento desse fato ou não, mas ele possivelmente não compreendia a língua falada. Esta língua, porém, é reservada às apresentações e grande parte dos balineses também não a compreendem fluentemente. Artaud, no entanto, sem qualquer referência do significado intelectual das palavras, se

concentrou no som. Assim, ele percebeu uma potência inexplorada que havia no encadeamento rítmico e na musicalidade e das partículas sonoras, que era diferente daquele que se percebe no roteiro teatral realista. Para Artaud, no ritmo e nos sons reside uma possibilidade de afastar o teatro da literatura, para permitir que se desenvolva-se com uma linguagem própria.

Artaud não propõe recitação poética para seu teatro, seus interesses não estão sequer relacionados às palavras, mas dizem respeito aos sons, cadências e ritmos destes. Sua proposta para fugir de uma linguagem realista que ele considera “rasa” é inventar uma linguagem própria baseada no ritmo e no encadeamento dos sons. Em seus escritos há registros de experimentos que incluem a criação de uma glossolalia, combinando sons ininteligíveis, para criar aspectos prosódicos parecidos com os da fala. Soa-se como outra língua, mas não tem significados idiomáticos. Ainda que não se tenha modelo visual das proposições performáticas em Artaud, há registros de experimentos fonológicos em que ele dispõe fonemas sequenciados como um arrebatamento mágico da fala:

Aqui estão alguns experimentos de linguagem aos quais a linguagem desse livro antigo devia assemelhar-se. Mas só podem ser lidos se escandidos num ritmo que o próprio leitor deverá achar para entender e para pensar:

ratara ratara ratara

atara tatara tana

otara otara katara

otara retara kana

ortura ortura konara

kokona okona koma

kurbura kurbura kurbura

kurbata kurbata keyna

pesti ant pestantum putara

pest anti pestantum putra

mas isto só é válido se tiver jorrado de uma vez só; buscando sílaba por sílaba, nada mais vale; escrito aqui, nada mais diz e não tem mais valor que a cinza; para que isso possa viver como escrita é preciso outro elemento que está naquele livro que se perdeu (ARTAUD, 1945/1986: 118-9).

Muitos dos princípios do teatro de Artaud não dependa de uma atuação exclusivamente experimental para serem postos em prática, afinal, como já mencionado, a produção de arte performática experimental, não implica necessariamente uma atuação experimental. Muitas vezes, em filmes, peças, etc, os princípios de Artaud são agregados a preceitos extremamente naturalistas em relação a criação do corpo cênico. Dentre as

prescrições de Artaud para atuar um teatro ritualístico, há certos desdobramentos que tangenciam princípios por meio dos quais é possível “refazer” a linguagem, e como linguagem, inclui-se também a comunicação do corpo.

A partir de Artaud, não apenas o teatro, como também o cinema, a música, a poesia, o videogame, a *performance art*, etc. referenciam aspectos de suas proposições, consideradas “radicalmente experimentais”. Estes princípios desencadearam grandes transformações artísticas, mas a execução modelar do projeto de Artaud é uma frequente fonte de debate entre pesquisadores do teatro. A dificuldade em compreender e executar o Teatro da Crueldade, é porque nem o próprio Artaud havia testado a factibilidade de suas ideias. Muitos teóricos afirmam da impossibilidade de realização desse teatro “místico”, colocando-o como uma utopia teórica, um sonho que vive apenas na imaginação de seu autor. Talvez seja um ideal utópico, mas sua força motora é a impossibilidade e a eterna tentativa de alcançá-lo.

Dentre suas proposições para performance cênica está o estabelecimento da relação de diálogo e “maravilhamento” com uma forma de performance tradicional da Indonésia. A performance de Bali permitiu que ele intelectualizasse seu incomodo com o realismo, confirmando a hipótese de que a linguagem referencialista está sujeita a princípios artificiais que a limitam. Em seus escritos sobre atuação, porém, Artaud não predetermina um sistema de signos por meio do qual uma nova linguagem é fundada – tal como é na performance tradicional de Bali –, mas ele propõe uma reconstrução da expressividade explorando as possibilidades do corpo e da voz.

Explorando o corpo e a forma como as pulsões podem reverberar nele, é desenvolvida uma performance na qual nenhuma expressão, gesto, deslocamento ou vocalização é casual, tudo tem seu devido sentido. Estas regras, porém, não correspondem à criação de um sistema, como no teatro balinês, mas parecem fazê-lo, na medida que se afastam da técnica cotidiana para se aproximar de um sistema de regras harmônicas e signos fechados. Um ponto importante em Artaud, porém, é que quem dita estas regras não é um processo psicológico intelectual, como no realismo, tampouco é um sistema de signos fechados, como na experiência mítica, mas sim, um sentido afetivo descoberto no próprio corpo, a partir da experiência do corpo.

O processo de estilização em Artaud parte de uma pesquisa sobre o que se pode fazer com o corpo e com a voz, explorando pontos e aspectos até então desconhecidos pela

técnica do corpo cotidiano. O que Artaud propõe é que corpo e voz sejam explorados em suas possibilidades até então desconhecidas pela técnica cotidiana. A partir do que Artaud identifica como “musculatura afetiva” (cf. AZEVEDO, 2012) o corpo explora formas possíveis de reverberar estados patêmicos. Isso não significa que se deva deixar governar pelas emoções, mas que desenvolva um domínio técnico delas no corpo, veiculando somente os impulsos significativos. Em vez da reprodução dos dramas psicológicos, a potência da voz e da paixão é explorada em seus sentidos de forma e intensidade, produzindo uma forma de estilização da referencialidade que não precisa necessariamente corresponder à fixação de um sistema de signos fechados, mas implica a necessidade de se desenvolver um sistema de regras por meio das quais a comunicação acontece no corpo. Diz-se que a linguagem artaudiana exige do ator um envolvimento visceral e ritualístico porque seu corpo precisa canalizar e transmitir todas as pulsões sensíveis descobertas no corpo.

Em termos materiais, uma descrição comparativa da expressão corporal segundo as propostas de Brecht ou Artaud, se escolhidas a esmo entre cenas sortidas, poderia até ser descrita visualmente semelhante, mas se distinguem radicalmente enquanto efeito de sentido. Diferente do que acontece em Brecht, em que a atuação aponta o próprio processo de atuar, no teatro de Artaud ela quer promover uma experiência vivida sob outros parâmetros de mundo.

Para Artaud a cena é tão de fato potência mágica quanto é ilusão. Ele próprio menciona: *“Todos os verdadeiros alquimistas sabem que o símbolo alquímico é uma miragem assim como o teatro é uma miragem.”* (ARTAUD, 2006: 44) A questão de sua linguagem não é ser identificada como miragem, como acontece em Brecht, mas investigar a potência desta miragem. O próprio traço de ritualização em sua linguagem relembra seu significado de “ritual” como procedimento mágico de encantamento, como lembra Octavio Paz: “aprisionar certas forças e exorcizar outras”.

Esta linguagem também tem seu ímpeto de transformação, mas ela utilizará uma via inconsciente, acessada por meio de estímulos da própria linguagem. A transformação provocada por ela até pode ser traduzida pela lógica intelectual, mas somente depois de digerir o trauma que é experienciar verdadeiramente a crueldade.

A linguagem proposta por Brecht e as propostas influenciadas por Artaud, configuram polos comumente opostos do teatro moderno. De volta ao modelo semiótico, é possível

compreender os princípios que organizam o corpo do ator sob estes dois discursos aparentemente opostos e porque a ideia de que há dois efeitos contrastantes a partir do teatro épico e do teatro da crueldade.

Nas análises anteriores em que foi observada a atuação nas cenas de teatro épico a linguagem do corpo foi descrita como um efeito de negação de um sistema mítico. Em outras palavras, o que ela nega é a hegemonia de um sistema discursivo. Caracteriza-se, portanto, por apontar a substância e sua maleabilidade sob os princípios “imutáveis” desta organização sistêmica.

Enquanto isso, segundo o modelo do quadrado semiótico, a categoria oposta se configura pelo fenômeno da obliquidade. De modo muito semelhante, a categoria oblíqua também opera em negação de um discurso hegemônico. Esta atuação, porém, se define pela negação das coerções narrativas próprias ao corpo referencialista. Produz-se um tipo de efeito de sentido que do mesmo modo subsiste pela maleabilidade da substância, mas a forma obtida desta estilização configurará seu próprio sistema coerções. Isso não significa que estas coerções formaram um sistema de códigos fixos a partir dos quais as demais performances se estruturarão, embora seja perfeitamente possível disso acontecer. O que diferencia este efeito de sentido da categoria mítica, sobretudo, é o fato de que, à exceção de citações e expressões que se tornam clássicas ou referências propriamente míticas, a estilização é uma coerção de sentido em si. Os padrões desenvolvidos pela estilização do corpo não estão pré-determinados por um sistema, tampouco a sua criação implica na necessária cristalização de suas expressões.

O caminho técnico para construção deste corpo consiste em identificar e permitir tomar forma fisiologicamente, as pulsões sensíveis ligadas à própria experiência do corpo. Este processo, especialmente se exacerbado, envolve estilização da linguagem corporal, por isso tal linguagem foi classificada aqui como “obliquidade”. Isso não significa, porém, que Artaud seja o responsável por inaugurar o efeito no teatro. Apenas que esta é uma das mais variadas propostas coercitivas para estilização da linguagem do corpo. Do mesmo modo que Brecht não é o precursor da quebra da quarta parede ou da substancialização da performance.

Pelo contrário, quando os vanguardistas se opuseram ao romantismo e à verossimilhança realista como padrão, buscaram “romper” com a tradição artística. Para

tanto, porém, resgataram justamente o que havia de mais antigo e tradicional nas artes do corpo, buscando princípios ancestrais como possibilidade para uma nova linguagem.

Os paralelos entre, por exemplo, o comportamento do coro como expressão popular nas peças de Brecht e o coro como representação da pólis no teatro grego, são uma evidência de que os modernistas olharam a história em retrospectiva para resgatar elementos de uma antiga tradição em oposição à hegemonia da performance realista. A dissolução entre as fronteiras de teatro e dança era uma pulsão de resgate de uma antiguidade mítica da Europa, inspirada pelas linguagens que vinham do Oriente.

Dar ritmo ao corpo e também ao verbo é um retorno a antigas formas como a tragédia clássica, mas também pode ser encontrada no texto de Shakespeare, tal como no de Brecht. Em Shakespeare a cadência dos versos aproxima as falas dos personagens da recitação poética ou da música, impedindo, conseqüentemente, a criação de um corpo naturalista. A performance corporal toma forma a partir de um ritmo poético ditado pela recitação. A partir de elementos como texto versificado, pode-se deduzir que na linguagem corporal também haverá certo grau de obliquidade ou substancialização. Este efeito, por si só, já contribui para deduzir que o corpo, recitando falas versificadas, não articulará no regime referencial do discurso. A partir deste advento podemos até deduzir que a corporalidade das tragédias shakespearianas originalmente era muito menos realista e talvez mais próxima das concepções de corpo que temos para a ópera ou o teatro musical. Os textos de Brecht, em seu original alemão, também são versificados e produzem um efeito muito semelhante, permitindo que o ritmo do corpo dos atores, seja ditado pela cadência da recitação. Além da fala versificada, Brecht e Shakespeare também podem ter algumas similaridades quanto à relação entre ator e público.

Com a eclosão da I e II Guerra Mundial, a desumanização e a redução da vida a números que se perdiam a cada dia, o mundo se debatia em um cenário de confusão que parecia presságio de uma nova era ou do fim dos tempos. Os vanguardistas tomaram a frente para ditar os novos parâmetros para a arte. O processo de fuga dos grandes teatros para pequenos estúdios caracterizou experimentos artísticos advindos da insatisfação de seus propositores que, irrealizados com a produção comercial do século anterior buscavam novas formas de expressão. A arte do Oriente forneceu-lhes um arcabouço semiótico para confrontar uma linguagem dominante.

Estupefatos com uma linguagem completamente estrangeira a seu mundo, os artistas modernos perceberam a arte oriental sob uma abordagem que seria, hoje, possivelmente acusada de colonialista. Na palavra “colonialista”, há a carga agregada à noção de dominação de um povo pelo outro, em defesa de uma falsa impressão de superação racial, moral ou tecnológica. Há, no entanto, também um sentido procedimental do termo, que implica abordar um aspecto da cultura estrangeira sob a perspectiva da própria cultura. Desta implicação parece que nenhum povo está livre quando presencia ou apreende para si elementos estrangeiros: tudo aquilo que não é compreendido é reformulado segundo parâmetros próprios.

A impossibilidade de cessar o fenômeno da apropriação cultural – no sentido de agregar elementos estrangeiros – está no fato de que a própria concepção contemporânea de cultura em sociedades cosmopolitas, implica a apropriação. Integrados uns aos outros, há sociedades e grupos em constante processo de aculturação. Nesse processo, porém, não há discurso isento, mesmo este trabalho que se vale de ferramentas e linguagem científica, está embasado por uma perspectiva cultural que construiu esta linguagem e ferramentas. Vide a terminologia utilizadas para descrever o fenômeno da atuação, que permite opor sob categorias denominadas “*referencial x mítica*” o modelo prevalecente, designado pela indústria cultural americana, aos sistemas preservados em culturas não ocidentais. O uso do termo mítico aqui, tem menos a ver com sua origem em um mito, como se o discurso científico do Ocidente moderno não fosse também uma convenção por meio do qual o mundo é recortável, e mais a ver com a propriedade ritualística da performance, que suspende as convenções designadas pelo corpo social e constitui sua própria rede de regras harmônicas relacionadas entre si.

Este sistema aqui foi desenvolvido inicialmente para analisar a linguagem da atuação construída no Ocidente, a partir do período moderno, porque o Ocidente desenvolveu um modo referencialista de atuar e porque os modernos se opuseram a ele, a partir das novas possibilidades apresentadas pela arte oriental. Esta discussão, porém, abre espaço para lembrar que os manifestos modernos e vanguardistas também estão coagidos pela subjetividade de seus autores, demasiadamente mergulhados em seu contexto e época.

Não há problema nisso, visto que somos perfeitamente capazes de contextualizar para compreendê-los e sabido que a condição humana nos manterá eternamente restritos



aos limites de nossa percepção mundana. O problema é que as indicações de Brecht, assim como muitas ideias de Artaud para seu teatro estavam dialogando com este recorte histórico específico e tal como o Mundo se transforma, transforma-se a linguagem. Experimentos revolucionários de outrora, são linguagens clássicas de hoje, tal como sucedeu a Shakespeare e a Brecht. Esta é uma das razões pela qual as prescrições da ordem da subjetividade por vezes se tornam um tanto confusas quando deslocadas de seus contextos originais. Para compreender os manifestos modernos e suas proposições é necessário primeiro, contextualizá-los, para a seguir observá-los em um quadro mais amplo, disposto em sincronia com sua própria evolução e suas sucessões.

Na virada do século XIX para o século, XX, o ganho artístico da abertura cultural do Ocidente para o Oriente foi o surgimento de uma nova perspectiva sobre a linguagem: a ideia de que não existe texto real, mas textos plurais segundo contextos culturais diversos. A imitação de uma pretensa “realidade” não fazia sentido aos vanguardistas que, por sua vez, também foram suficientemente sensíveis para observar as performances orientais para muito além de “curiosidade” estrangeira, e por meio delas traçaram as diretrizes de suas próprias linguagens. Enquanto pretendiam definir novos rumos para a arte, o que fizeram foi fornecer-nos uma gama de possibilidades por meio das quais seus sucessores produzem arte performática.

Há uma considerável lista de teóricos, diretores, atores, bailarinos, encenadores, pesquisadores, etc.. cuja menção seria importante se quiséssemos listar e analisar todos os desenvolvimentos importantes relacionados a estilização da atuação e ao experimentalismo nas artes do corpo (não apenas no teatro). Seria preciso ainda mencionar os desenvolvimentos de Meyerhold com o grotesco e igualmente discutir as pesquisas de Jerzy Grotowski que, por uma via diferente, chegará à conclusões muito semelhantes a Artaud.

O objeto de análise desta pesquisa, contudo, não é uma recapitulação da histórica da atuação, nem o desenvolvimento de um manual de semiótica para a atuação, mas o desenvolvimento de um sistema global que reflita e facilite a análise da linguagem do corpo em cena. Os sistemas mencionados até agora são apenas alguns exemplos das possibilidades, historicamente teorizadas, para desenvolvimento do corpo estilizado. Diante da delimitação do objeto e do curto espaço de tempo para desenvolver uma longa recapitulação dos primórdios da performance até a arte contemporânea, é bem provável que,

em vez de observar, caso a caso, todas as teorias e sistematizações históricas, seja mais produtivo analisar atentamente alguns estilos considerados historicamente “dísparos”, como foi feito até agora.

O fenômeno da obliquidade que foi ressaltado por grande parte dos artistas e teóricos modernos não está atrelado a nenhum novo desenvolvimento, se observarmos a história das artes performáticas é possível examinar que a linguagem da performance articula este efeito desde seus primórdios. Deste resgate intenso dos princípios míticos que caracteriza as artes do corpo no século XX, há outros campos por onde esta discussão poderia se estender a fim de verificar se os mesmos fenômenos ainda estão presentes. Dentre os objetos que poderiam ser mencionados a seguir, um importante desenvolvimento aconteceu na dança, com os movimentos que surgiram em reação aos princípios rígidos do balé clássico, dando origem à dança moderna e posteriormente sua sucessora, a dança contemporânea.

A dança moderna surgiu concomitantemente em lugares diferentes, como na América do Norte, e mais especialmente na Europa e Estados Unidos. Desponta no final do século XIX, integrada à efervescência das vanguardas modernistas. Inicialmente encabeçado por bailarinas como Isadora Duncan, Martha Graham e Loie Fuller, este movimento nasce de uma rebelião contra os princípios formais do balé clássico. Estudiosos como François Delsarte e Rudolf Laban desenvolveram teorias a respeito da expressão performática e métodos para instruir bailarinos que também foram de grande contribuição para o movimento.

Claro que a insurreição destes bailarinos contra o balé clássico tinha fundamentos artísticos, vista insatisfação dos artistas com a apresentação dos espetáculos clássicos que já lhes eram previsíveis. Também tinha, porém, motivações sociopolíticas, no sentido de rejeição de estruturas sociais impostas pelas gerações anteriores, como as tradições vitorianas na Inglaterra, além de questões de saúde e cuidado com o corpo, revisando certos aspectos do balé sob uma perspectiva de inclusão global e sadia.

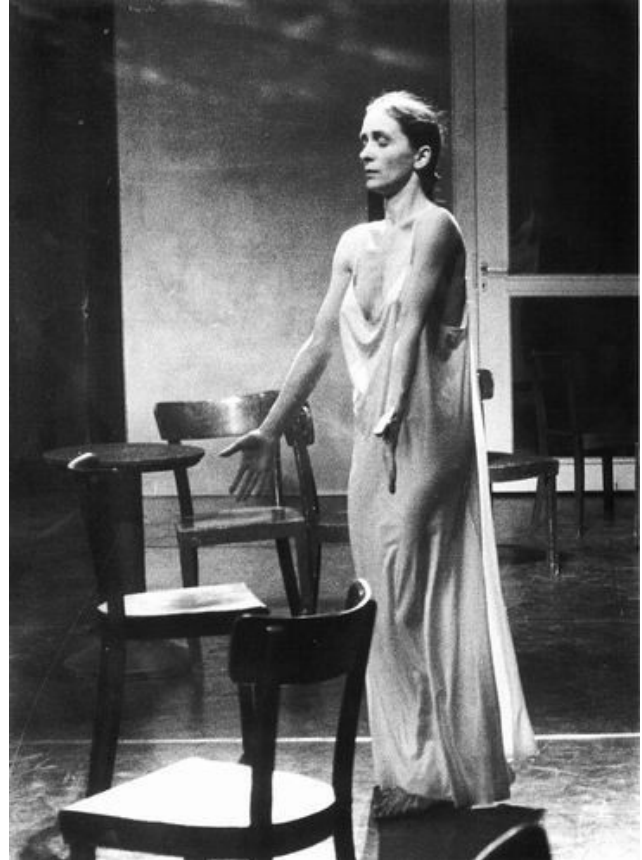
O termo “dança moderna” se refere às escolas surgidas na virada do século XIX para o século XX, com uma abordagem inclusiva da prática e expressão na dança, em oposição a rigidez dos princípios codificados do balé clássico. Os projetos modernistas, porém, criaram escolas com técnicas e estilos muito diferentes e a dança moderna seguiu em constante transformação até a segunda metade do século. Com questionamentos a respeito de certas

idealizações dos modernistas, a dança moderna deixa seu legado para a dança pós-moderna e contemporânea.

Estas linguagens de integração plural que surgiram na dança, a partir da segunda metade do século, não se definem por qualquer conjunto de regras, técnicas, códigos ou padrões estéticos, a não ser por este princípio global de seu conjunto. Ou seja, sua propriedade de transitar entre diferentes linguagens é o traço definidor de seu sistema. As formas tradicionais de dança tem regras rígidas nas quais o performer precisa se adequar. Diferente de seu antecessor, o balé clássico, que propõe um sistema fechado de regras e códigos, um dos princípios da dança contemporânea é que se trabalhe a partir das habilidades do performer e não ao contrário.

Muitos avanços técnicos da dança moderna foram importantes para o teatro e vice versa. Um grande ganho neste sentido foi descalçar os bailarinos, permitindo o contato direto do pé com o chão. A partir dos pés pode-se explorar a expressão por meio de fluxos do corpo criando jogos de equilíbrio, contrações, torções, etc. Antes de definir qualquer coreografia os dançarinos se ocupam de conectar fisicamente os estados internos hão de reverberar na superfície.

Esta pesquisa no corpo, em termos técnicos, é muito semelhante ao que acontece, no teatro descrito por Artaud e também nos desenvolvimentos técnicos de Grotowski. Estados patêmicos, estímulos internos e externos se manifestam no corpo e provocam o efeito semiótico que aqui está sendo chamado de obliquidade das categorias vocalização, deslocamento, expressão e gestualidade. Tomando como um exemplo, podemos observar a icônica cena coreografada pela bailarina alemã Pina Bausch em *Café Müller* (1978), em que a bailarina dança de olhos fechados por entre o palco repleto de cadeiras:



A montagem é descrita como metaforização da solidão, um lamento sobre amor e desamor a partir dos encontros e desencontros das relações humanas. Para a coreógrafa é também um trabalho pessoal, lembrando sua experiência ao crescer se esgueirando por baixo das mesas do restaurante de sua família. Lá, ela teria sido espectadora de todo tipo de narrativa e a performance reflete sobre o modo como aprendeu o afeto e desafeto nas relações humanas, baseando-se nas experiências dos clientes.

Ao longo de todo o balé, o palco está vazio, exceto pela grande quantidade de cadeiras e algumas mesas que se espalham na amplidão monocromática. Os bailarinos vestem trajes sociais, muito mais próximos das vestes cotidianas do que dos figurinos clássicos do balé. Além de ternos, camisolas de tecido fluido que contribuiu para o próprio fluir da expressão.

Em uma das cenas mais icônicas a bailarina dança com os olhos cerrados, como se sonambulasse, seu corpo é movido inicialmente pelos braços estendidos a frente. Aos

poucos, este movimentos dos braços que envolve toda cintura escapular se torna mais intenso e expressivo, ora aumentando e diminuído pontos de contato entre da pele, ora fluindo de uma extremidade a outra. Aos poucos, os movimentos expandem e seguem se ajustando um no outro com fluidez líquida, cujo ritmo se alterna. Aos poucos, os movimentos passam a mudar de dimensão abrangendo também pernas. Ao seu redor, outros cinco bailarinos dançam coreografias dramáticas que conotam, de brigas a encontros amorosos, seguindo a mesma proposição oblíqua implicada na atuação de Pina, no centro do palco, que sonâmbula como se trafegasse em sonho por todas aquelas narrativas, dançando a forma como lhe reverberam.



A vocalização está ausente porque se deseja criar uma comunicação baseada nos signos do corpo, mas não necessariamente por uma imposição da linguagem, como acontece no balé clássico. Em outras montagens do Tanztheater Wuppertal, grupo de Pina

Bausch, há presença ainda de texto falado, cantado ou recitado, como em “He takes her by the hand and leads her into the castle the others follow” (1978), que conta com a participação de atores, cantora, e dançarinos.

Esta montagem, cujo título é baseada em uma cena de *Macbeth*, marca o início do método que Pina Bausch utilizará até o fim de sua vida. Em vez de implantar etapas coreográficas, ela partiu de perguntas associativas feitas a seus performers a respeito dos temas da peça, tomando como ponto de partida, a subjetividade dos próprios performers a partir do qual criar material. O resultado desta investigação desenhou para a coreógrafa, um modelo de imagens oníricas pelas quais seu trabalho se tornou conhecido.



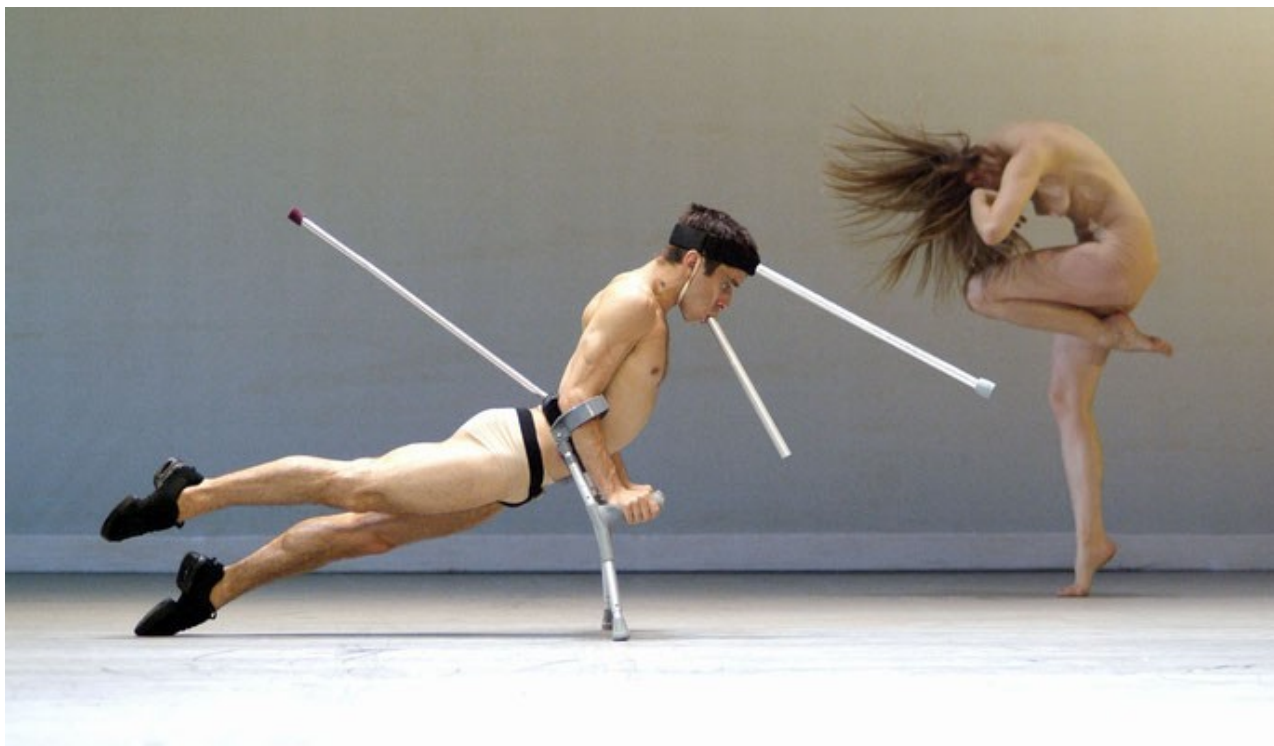
Pina Bausch é apontada como responsável pela criação de uma linguagem performática, que ao mesmo tempo envolve dança e teatro. Ao analisar suas obras, é fácil compreender a propriedade oblíqua em grande parte do tempo porque ainda estamos muito bem ancorados pelo conceito de narrativa próprio a linguagem do teatro.

Assim como é possível se aproximar da referencialidade, na tradição de dança-teatro de Pina Bausch, a dança pode incorporar elementos da linguagem mítica, como movimentos



do balé clássico, além de outras tradições não orientais, até mesmo elementos marciais e acrobáticos. Afinal, a pluralidade discursiva é um traço característico desta linguagem, em que não importa o sistema mas a expressão. É por isso que na dança, como também no teatro contemporâneos, é possível encontrar em um mesmo espetáculo elementos referencialistas, míticos, substanciais e oblíquos. Por essa mesma razão é que tanto na dança contemporânea como no teatro, por vezes surgem escolas autônomas com seu próprio sistema de regras míticas. É, inclusive, porque se permite reincluir aspectos de tradições míticas que produz efeitos complexos como expressões que são, ao mesmo tempo, substanciais e oblíquas ou oblíquas e míticas – como se verá no exemplo a seguir –.

Observemos agora o que acontece no caso de *Body Remix/Goldberg Variations*, da coreógrafa canadense Marie Chouinard. Na performance é possível identificar algumas referências do balé clássico tradicional, como os pés em ponta, porém, em um processo de pesquisa e experimentação que inclui uma nova regulamentação mecânica e fisiológica do movimento:





A performance é uma pesquisa de experimentação do corpo e suas possibilidades. Por vezes adereços cênicos como muletas, cordas e próteses são adicionados, criando modificações da forma. Como um ciborgue, o corpo é reestruturado a partir de novas regras sobre as quais se pode variar, por exemplo: se muletas são acrescentadas, os braços ganharão extensões que criam apoios “a mais”. Os “membros extras” desenharam um novo universo biomecânico cuja “fisiologia” artificial dará espaço a experimentação. O fato de não haver roteiro não implica ausência de narrativa semiótica. O que acontece aqui, é uma narrativa da forma, propondo o que diz o próprio nome do espetáculo, “remixar” o corpo.

Performances sem roteiro, muitas vezes, são tidas como ininteligíveis apenas por não apresentarem um percurso canônico por meio do qual se pode ler trajetórias dramáticas. O que não seria possível do ponto de vista da ciência da linguagem. Especialmente no contexto contemporâneo, porém, confusões como esta são passíveis de acontecer e, nesse sentido, a



semiótica traria uma contribuição elucidativa. Esse desentendimento se dá, um tanto, porque contexto técnico das artes do corpo usamos comumente termos como “desautomatização” de padrões, em relação a exercícios que propõe “romper” os usos automáticos do corpo pela técnica cotidiana para abrir possibilidade ao surgimento de uma nova linguagem. Aqui, porém, é preciso ter em mente a consequência semiótica de que todo estado de “desconstrução” é, na verdade, convenção, já que não há linguagem de significado nulo. A proposição de linguagem, pressupõe imediatamente significado, de modo que, não há corpo neutro de fato. Isto porque não há um “princípio zero” ao qual se espera alcançar. O que há, é um estado convencionalizado como neutro, em que a técnica cotidiana é “quebrada” enquanto dá lugar à outra coisa.

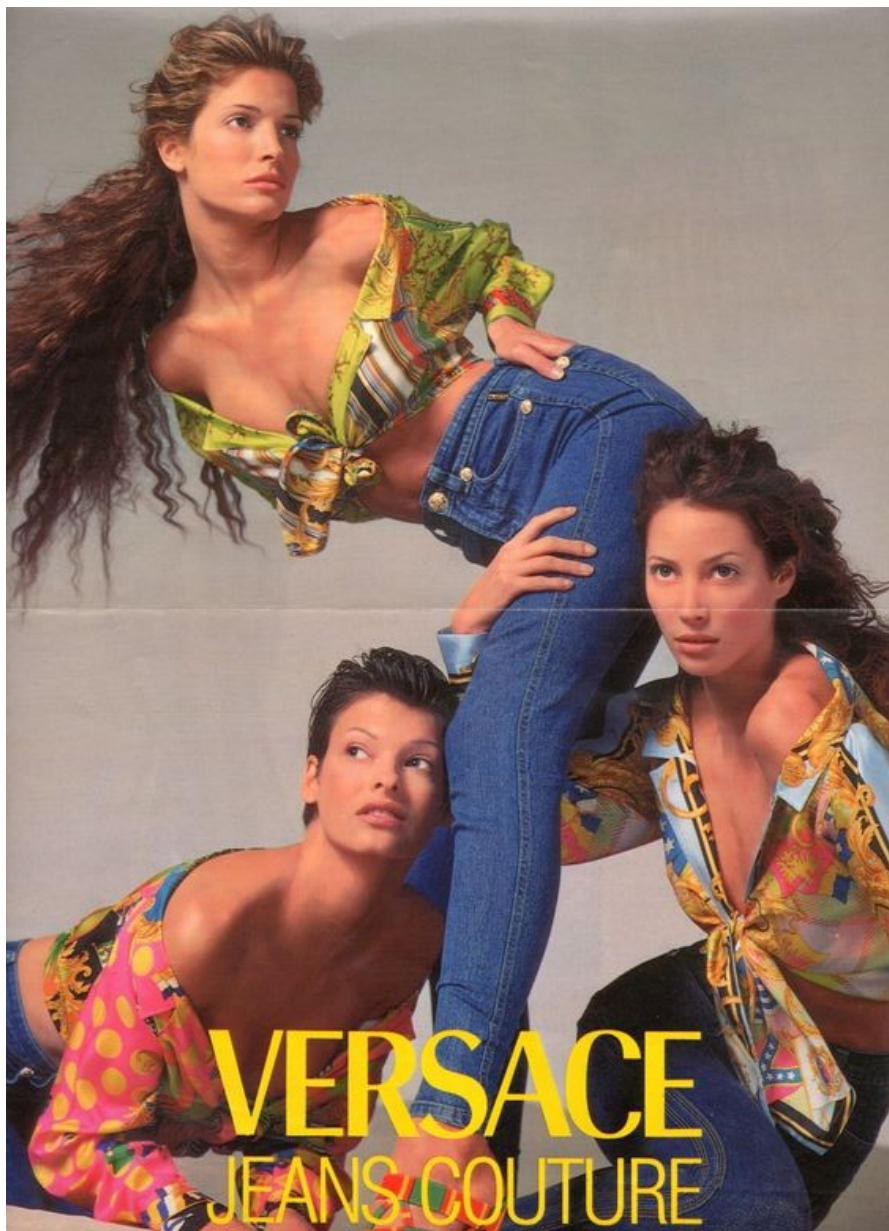
Este é, por exemplo, o estado de esgotamento que propõe Grotowski em seu treinamento de criação a partir da exaustão. É um estado de esgotamento interno em que se perde controle e consciência do sentido social e cultural de nossas expressões e padrões. A partir deste estado o corpo pode criar uma nova linguagem expressiva. A questão principal a respeito da confusão entre terminologia técnica e significação da linguagem é que os termos que costumamos utilizar para descrever certos estados em que o corpo é “livre” de uma rede de padrões socioculturais parecem descrever estados de liberdade da significação, mas a existência enquanto forma expressiva implica significação. Em termos de significado, portanto, o corpo não é nem livre e nem neutro, mas enquanto existe, está perpetuamente atrelado a redes de signos que atribuem significado. Do mesmo modo que esse estado “desautomatizado” não é vazio de significado, na nova linguagem, que dele surgirá, os referentes podem ser inidentificáveis, mas isso não quer dizer que suas formas sejam “não significáveis”.

Nem sempre a estilização do corpo está diretamente atrelada a um movimento das artes do corpo ou tem prospectos político – embora sempre tenha princípios políticos, como toda manifestação artística –. Diariamente estamos lidando com a estilização do corpo mais do que percebemos conscientemente e não necessariamente implica sua origem em um movimento experimental. Podemos observar princípios de estilização na própria publicidade ou em produtos ditos cultura de massa que não tem origem em movimentos vanguardistas ou experimentalismo artístico. Observamos agora algumas manifestações do fenômeno do corpo sem necessidade de atrelá-las a uma teoria do teatro, da dança ou das artes

performáticas de modo geral. É possível que uma descrição da linguagem do corpo, independente das teorias de base para as formas de se atuar, contribuiria não apenas como organização teórica, mas principalmente para examinar e levantar reflexões a respeito do modo como a sociedade, de modo generalizado, lida com os signos produzidos pela linguagem do corpo em performance.

Até agora foram mencionados exemplos de manifestação da performance no cinema, televisão, teatro e dança e nas performances dramáticas em que duas ou mais destas linguagens aparecem fundidas. Diariamente, no entanto, é possível se deparar com ela, por exemplo, em veículos publicitários, como comerciais e fotografia publicitária, fotografia de arte, concertos e clipes musicais, etc.. A possibilidade de que estas manifestações sejam passíveis de serem analisadas pelo mesmo sistema implica, ainda, um nível de abstração das técnicas de atuação experimentais que possam ter ficado atreladas a uma ou a outra categoria discursiva. Isso porque, em um exemplo, como a estilização na fotografia ou na narrativa publicitária implica uma atuação que não foi baseada em nenhuma uma técnica experimental de atuação, mas tem critérios próprios de desenvolvimento.

Podemos dar continuidade a própria delimitação da categoria oblíqua na atuação, observando um caso em que a atuação tem finalidade publicitária, como na fotografia de moda, em o corpo é estilizado em função da narrativa indumentária. A questão poderá ser melhor exemplificada se observados um exemplo, como esta campanha da Versace:



A fotografia segue estilo específico comumente destinado a publicidade e lançamento de coleção, próprio a catálogos e revistas de moda. Esta foto foi feita por Richard Avedon para uma coleção da Versace em 1992. Na imagem estão as modelos Stephanie Seymour, no plano mais baixo, a esquerda e no canto esquerdo, Christy Turlington, parece ter sido capturada durante a passagem do plano baixo para o plano médio, dada a distribuição de apoios no chão, e, entre as duas, está Linda Evangelista, de pé ocupando o plano médio e alto do quadro. Os três corpos se entrelaçam harmonicamente, como no quadro das três Graças, na versão de Peter Paul Rubens:



Tal como na imagem das Graças, a forma abaulada do corpo harmoniza com os demais elementos da cena, na fotografia da Versace o figurino das modelos harmoniza as peças entre si. Nesse sentido, o corpo, na medida em que dialoga com estas peças compõe sua pose harmonicamente em diálogo com o figurino. Ainda que, tal como na imagem das Graças, é possível dizer que a escolha desta pose, além de intimidade entre as três figuras alude conforto e descontração, na fotografia este estado passa por um processo de estilização que se manifesta na composição de uma narrativa oblíqua.

Essa comparação não significa que fotógrafo, figurinista, modelos ou direção de foto tenham tido o quadro em si como referência - ainda seja possível, já que o quadro é

referencia no imaginário popular ocidental, especialmente italiano -, mas que no quadro, assim como na foto, certas formas são enfatizados e acentuadas. Seja no figurino, como é o caso da publicidade da Versace ou nas formas rotundas do corpo das modelos nuas no quadro das Graças.

O princípio de modelar figurino é a ênfase nas peças do vestuário. O vestuário é critério coercitivo que da forma a performance corporal. Nas fotografias de moda, o corpo performa em função do figurino. Se estilizado, portanto, é comum que este processo seja absorvido pela narrativa indumentária. Nesta fotografia, a narrativa é construída por meio da forma e disposição dos corpos no espaço do quadro: projetados em diferentes direções e ocupando diferentes níveis de altura. Do mesmo modo que há uma narrativa no figurino, intercalando tecidos, cores e pele, o corpo, em função destes figurinos, também desenvolveu sua narrativa em diálogo.

Apesar da obliquidade evidente é possível organicidade. Cada uma das modelos tem um foco diferente do olhar. Focos de olhar diversificados em fotos em grupo são comumente utilizados para aumentar o efeito de “naturalidade”, sugerindo um movimento espontâneo, em que o performer aparenta ter desviado a atenção da própria pose ou da lente da câmera para algum outro ponto, isso não significa, porém, que se trata de uma linguagem referencialista, uma vez que este detalhe precisa ser observado em seu contexto. A criação de pequenos pontos de referencialidade em uma performance oblíqua contribui para contrabalancear o efeito de artificialidade presente em outros aspectos da linguagem, que inclui o próprio ato de posar. Manter o corpo estático até o clique da câmera, ou até que o pintor termine o retrato não implica que o corpo deixou de representar. O corpo que atua estático está representando muitas coisas, inclusive a própria não-ação.

Na fotografia de moda o performer comumente constrói assimetrias e angulações, torções e alterações de equilíbrio que ganham força para criar um conceito importante presente nestas performances: a “ilusão de movimento”. Este efeito é comumente produzido pelas assimetrias, distribuição de peso e angulações do corpo. Barba e Nicola Savarese (cf. 2012), em seus estudos sobre performance, definem o que chamam de “linha da beleza”: uma espécie de interrupção da simetria. É o caso do que acontece na distribuição desigual do peso sobre o um único pé, presentes nas estátuas gregas, e que adiciona a este corpo, um vigor físico que o diferencia, por exemplo, das ilustrações dos livros de biologia:





A assimetria sugere que aquela forma está se movendo ou tem possibilidade de se mover. Isto é, que aquela forma é “viva”, mas o que observação de Savarese e Barba significa é que a representação de beleza ou harmonia em estado de não-ação implica comumente na criação destas assimetrias. Claro que há exceções, obras cujo projeto criativo visa justamente refutar este padrão ou traçar alguma dada narrativa semissimbólica, mas estas exceções contribuem para confirmar que a produção da “beleza” nas imagens estáticas como pinturas, esculturas e fotografias, etc.. parecem seguir um certo procedimento em comum.

É por isso que a estilização neste tipo de fotografia comumente trabalha a partir de angulações, assimetrias e alteração de peso entre apoios. Modelos e fotógrafos comumente tem suas próprias técnicas para criar tais efeitos. Alguns modelos podem passar de uma pose a outra em seu próprio ritmo, como em uma dança, ensaiada ou improvisada, e há fotógrafos que optam por capturar momentos de transição entre as poses, acentuando a ilusão de movimento. O que importa aqui, afinal, não é a técnica, mas o efeito criado pela performance em função da narrativa indumentária.

Estes mesmos efeitos são buscados no desfile de moda, em que a cada captura de foto pelas câmeras locais, será criado um quadro harmônica de um corpo “vivo”, em movimento. Comumente, na passarela, os joelhos executaram apenas uma flexão muito sutil, de modo que as pernas permaneceram estendidas durante todo o processo de deslocamento, isso contribui para alongar visualmente a silhueta do modelo e aumenta a mobilidade ao caimento do figurino. A cada o passo, um pé cruza a frente do outro, criando, um desnível na altura do quadril, que faz com que as cristas ilíacas subam e desçam alternadamente. Braços seguem o movimento das pernas ou apoiam sutilmente na lateral da cintura, evidenciando certos formatos e caimentos das peças. Qualquer registro de qualquer desfile, em qualquer parte do mundo apresenta os mesmos códigos de performance, como mostra o registro fotográfico da modelo Katoucha Niane desfilando em 2002:





Fotografias e desfiles de moda podem ter funções pragmáticas semelhantes, mas linguagens de performance totalmente distintas. Quando modelos caminham na passarela há um procedimento de deslocamento específico por meio do qual o corpo deve operar. Trata-se de um código fechado, do qual a alterações dos princípios implica, automaticamente na subversão da linguagem. O desfile, portanto, é uma manifestação mítica da performance.

Voltando agora ao âmbito da fotografia, é possível observar mais linguagens em que os conceitos de estilização e pesquisa com as formas do corpo serão predominantes na fotografia artística. Ainda que se tenha utilizado uma narrativa de contexto publicitário para identificar certas ocorrências comuns neste tipo de fotografia, é possível observar que este fenômeno não surge somente quando o corpo está em função de um figurino ou de um produto, mas que é próprio, na verdade, à performance fotográfica não-realista tal como acontece nas demais mídias audiovisuais, como na dança ou no teatro, segundo os exemplos já analisados.

Os mesmos padrões percebidos nestas artes também são paradigmáticos à criação da performance na fotografia artística. A atuação é estilizada tanto pelo próprio processo de posar, quanto em diálogo com outros elementos da narrativa, independente de serem peças de vestuário, adereços, elementos cenográficos, a partir das possibilidades encontradas na própria forma do corpo ou em um diálogo entre todos estes elementos, como acontece a seguir, na fotografia de Robert Mapplethorpe a seguir. Esta fotografia é chamada de *Thomas* (1987), nome do modelo americano fotografado por Mapplethorpe em uma série de imagens neste mesmo set.



Na imagem anterior vê-se o corpo do modelo circunscrito à moldura redonda. No caso, há uma forma que coage seu corpo e dentro dela, performer e diretor exploram possibilidades criativas deste material, ou seja, do corpo coagido pelo cenário. Dentro da moldura, o modelo está agachado, com joelhos flexionados cerca de noventa graus, com um palmo de distância entre os pés, enquanto sua coluna se arredonda até que a cabeça fique escondida entre os joelhos. Seus braços estão estendidos em direções opostas, com as mãos apoiadas na lateral das paredes: mão direita, a frente, com dedos para cima e, no sentido contrário, mão esquerda atrás, acima de sua cabeça, com dedos para baixo.

Essa distribuição harmônica do corpo no espaço, equilibrando proporções, e assimetrias distribui também cores e iluminação. O diálogo com a arte grega, que pode ser reconhecido em diversas obras dirigidas por Mapplethorpe, aqui é estabelecido em referência às gravuras dos escudos gregos, em que figuras humanas são retratadas em posturas angulosas, distribuídas no espaço da moldura redonda.



Neste exemplo, o fenômeno da obliquidade é identificado claramente, mas nem sempre é passível de identificação imediata porque pode ocorrer, não na atuação como um todo, mas aspectos menores dela. Quando adentramos o reino da atuação publicitária, por

exemplo, é comum encontrar um efeito complexo, articulado entre a obliquidade e a linguagem referencial. O corpo ainda está no regime referencial, mas apresenta uma série de estilizações menores em função da narrativa publicitária.

Podemos observar a este exemplo, a performance publicitária substancializada que aparece no filme *The Truman Show* (1998). O filme conta a história do personagem Truman Burbank (Jim Carrey), um homem que, sem seu próprio consentimento, participa de um reality show que, 24 horas por dia, é filmado por câmeras ocultas, e transmitido a uma audiência mundial. Truman foi selecionado desde o nascimento e adotado pelo show televisivo, cujo o objetivo era transmitir a vida e os dramas de um homem comum. A comunidade onde o personagem vive é um set completo construído dentro de uma cúpula, habitada por atores e pela equipe do show em um grande conluio para evitar que Truman perceba sua falsa realidade. Por ser um show televisivo, o programa comumente tem anúncios de patrocinadores, que são estrelados pelos próprios atores do show e Truman vive acostumado a este contexto por quase trinta anos, até que começa a perceber algo incomum nestes eventos. Com um pouco de atenção e questionamento, ele descobre que a vida na cidade gira em torno dele. Sua esposa Meryl (Laura Linney), é uma atriz contratada pelo programa e está sobrecarregada com a responsabilidade de manter a farsa diante da crescente onda de questionamento e hostilidade de Truman. Na cena registrada a seguir a atriz é sujeitada a performar um anúncio de achocolatado durante uma briga com o marido:



Durante a discussão, a personagem pega a lata de achocolatado sobre o balcão e a exhibe com o rotulo para frente, como uma “postura de mostruário”, para que o produto fique

em evidência e passa a listar dados nutritivos a respeito do alimento. Da expressão referencialista, de consternação, ela passa imediatamente a uma alegria plástica. Esta nova expressão é ainda mais hiperbólica do que a de um anúncio comum, e se se fixa a seu rosto quase como o funcionamento da “máscara viva” no teatro grotesco. Neste instante, a discussão entre os dois personagens passa a girar em torno do fato de que, para Truman, em vez de conversar com ele, Meryl performa “para ninguém” um anúncio de chocolate em pó.

Claro que a imagem de regozijo em um contexto publicitário real é mais próxima da referencialidade do que certas estilizações, mas também não correspondam precisamente ao mesmo parâmetro de organicidade encontrado na linguagem referencialista. A linguagem do corpo é ligeiramente estilizada em função da narrativa publicitária. A performer olha direto na direção do público, rompendo a quarta a parede e inclui o espectador na narrativa, ao direcionar-lhe o anúncio diretamente e se o corpo estilização, é porque esta estilização tem uma finalidade manipulativa. O que não implica aqui que anúncios e propagandas tenham uma agenda desonesta e ardilosa necessariamente, mas é empregado em referência a etapa do percurso canônico que consiste em demover o sujeito actante por meio da sedução. Neste tipo de manipulação são apresentados valores positivos de um objeto para encorajar o sujeito actante ao movimento em sua direção. A performer aqui se torna o sujeito destinador que fala diretamente com o actante – expectador/consumidor – e o convence ao movimento de aquisição de determinada competência ou objeto de valor, no caso, nutrição e satisfação com sabor e qualidade do achocolatado. Isso não significa que está performance deva ser referencial, como se propõe, mas poderá passar sofrer pequenas alterações articuladas em função da narrativa publicitária.

A apresentação explicativa e didática, característica da performance de anúncio publicitário, se aproxima daquilo que é descrito como substancial, já que há, inclusive, ruptura da quarta parede. Contrariamente a este efeito, porém, não aponta para o metatexto. Isto é, não contribui para evidenciar a artificialidade desta linguagem, a não ser na narrativa do filme citado como exemplo.

Na cena publicitária, o performer assume expressão, gestualidade, deslocamento e vocalização representativa do produto. Isso significa que seu rosto, por exemplo, assumirá expressivamente valores associados àquele produto. Expressões como o regozijo plástico



em anúncios de produtos alimentícios, por exemplo, personificam a sensação de prazer e satisfação que, segundo a narrativa, advêm do consumo do produto anunciado. Isso pode acontecer mesmo independentemente do performer estar ou não consumindo e fazendo uso do produto, como no anúncio da Coca-cola a seguir:

**"Nothing is so Refreshing!"**



**Even the Bubbles Taste Better!**

AUTHORIZED BOTTLER **San Miguel Brewery**

O sorriso é tão associado ao objeto de valor quanto este objeto é associado ao estado de satisfação, indicado pela linguagem performática. Em fotografias, por exemplo, o objeto é comumente segurado pelo performer com o rótulo, ou informações importantes virados para frente, próximo do rosto ou do peito, mesmo que segurá-lo sempre nesta posição não seja tão verossímil durante seu consumo. Isso porque a linguagem neste tipo de performance de publicidade não está em função da verossimilhança, mas da narrativa de valor do objeto.



Assim sendo, é mais importante que rótulos e informações sejam claros e memorizáveis pelo espectador/consumidor do que atendam ao critério da verossimilhança.

A linguagem da atuação neste tipo de performance pode ser descrita como um objeto complexo que se articula entre as categorias referencial e oblíqua. Não se deseja, porém estabelecer, por enquanto, um nível de obliquidade ou referencialidade em qualquer exemplo, mas observar os efeitos de sentido que cada um destes fenômenos proporciona. Embora se procure, por meio das escolhas de exemplos facilitar a compreensão dos efeitos de sentidos, possivelmente, não há uma linguagem capaz de representar “puramente” qualquer uma destas categorias, pois até na linguagem mítica há organicidade, como também há elementos míticos na linguagem referencialista. Esta separação em categorias tem por finalidade estabelecer um referente para facilitar a análise da linguagem do corpo em performance, mas não vê possibilidade de categorização totalizante destas mesmas linguagens. Quando, portanto, este trabalho se refere a uma linguagem por seu efeito de sentido, significa que esta categoria foi identificada como predominante ou que desejamos chamar atenção para determinado efeito de sentido, mas não que ele é o único.

Tomando como exemplo os traços de obliquidade presentes na atuação publicitária, é possível observar como estes mesmos traços são utilizados em outros contextos, como acontece em *The Truman Show* ou, em outro exemplo do cinema americano, *Starship Troopers* (1997), dirigido por Paul Verhoeven. Adaptação polêmica do livro de Robert A. Heinlein, publicado em 1959, mas que subverte o sentido da história original com uma adaptação satírica da história, considerada por Verhoeven como “um livro de extrema direita”. Nesse sentido, a atuação publicitária, com seus traços característicos de obliquidade, se torna componente importante para a criação da narrativa satírica.

Refutando sua fonte original, o filme ironiza o imaginário americano em torno da guerra e aponta o livro original como propaganda fascista. A narrativa se passa no século XXIII, quando os humanos, colonizando novos planetas, topam com uma sociedade de “insetos” hostis que dizimam grupos humanos violentamente, embora o filme sugira que este morticínio é provocado pela intrusão dos humanos nos habitats desta espécie alienígena. O filme é protagonizado por jovens cuja ambição é não simplesmente lutar contra a “ameaça” da espécie estrangeira, mas se alistar no serviço militar para obter cidadania completa na Federação de Cidadãos Unidos, com direito ao voto e outras oportunidades proibidas para

civis básicos. O grupo de jovens protagonistas é interpretado por atores que, representando padrões da beleza americana, atuam com uma ligeira hiperbolização da plasticidade. Seus gestos expressões e deslocamentos, criam imagens de harmonia e beleza artificiais, que passam longe da performance orgânica em uma guerra. Esta obliquidade contribui para que o filme construa-se narrativamente como uma propaganda irônica do alistamento militar e do culto à guerra no imaginário americano.



O efeito de sentido definido como obliquidade na atuação é caracterizado por uma alteração na forma, que é absorvida pela narrativa. Para criar uma categorização realmente funcional e a partir da qual é possível pensar a linguagem do corpo em performance é preciso dar conta da atuação independente do objeto sem discriminação e livre de critérios axiológicos sobre seu valor cultural. Não importa, portanto, se a linguagem do corpo é desenvolvida diretamente no regime do corpo oblíquo, se aproximando da sistematização mítica, ou se é gerada por uma alteração singela da forma referencial. Seja qual for esta alteração em menor ou maior grau, seja qual for a mídia, corpo ou objeto analisado, qualquer efeito de alteração da forma, se absorvido pela narrativa, trata-se de uma obliquidade.

O efeito de obliquidade assim se define porque é assim que se diferencia da substancialidade. A categoria do discurso substancial trabalha a estilização da forma, mas o faz ao mesmo tempo em que aponta para o metatexto. Aqui, não se estiliza em função da narrativa, mas a partir dos procedimentos utilizados para compô-la, deixando a mostra o procedimento utilizado.

Este registro é comumente utilizado por contadores de história modernos no Ocidente, que são narradores ao mesmo tempo em que interpretam diferentes personagens. Na substancialidade, o performer não se transforma em outra coisa, ele deixa claro que confronta dois universos distintos. É muito diferente do que faz a atuação oblíqua enquanto efeito de sentido que, capaz de refazer as regras de um sistema a partir de outro, pode fazer com que um artifício performático se passe despercebido por “real”.

Diferentemente do regime referencial e oblíquo, na substancialidade elementos como o biotipo do performer, por exemplo, importam pouco. A cena pode ser delimitada por convenções deixando a mostra a substância sob a performance. Tal como o surgimento de inverossimilhanças pode contribuir apontando a ficção da linguagem. Todos os elementos que comumente ficaram “por trás” da cena são trazidos às vistas do público. Por expor a artificialidade dos processos, a substancialidade muitas vezes pode surgir como mecanismo desencadeador de humor, como na forma de atuação parodística ou interpretação irônica.

Para exemplificar, observaremos uma esquete de atuação parodística em que a substancialização gera o efeito cômico na narrativa. A trupe de video-esquetes Viva La Dirt League, do YouTube, produz esquetes cômicas em que discute a lógica de jogos de videogame. Tanto as narrativas, quanto a mecânica dos jogos é parodiada por atores, que

interpretam personagens segundo os mecanismos de mobilidade e expressão virtuais. Seus referentes são o corpo lúdico do jogador e outros personagens da narrativa.

No vídeo *Souls Logic*, atores parodiam a lógica de mobilidade do jogo *Dark Souls*, ironizando a demasiada dificuldade oferecida pelos desafios ao longo da trajetória do personagem. *Dark Souls* é um jogo conhecido por sua dificuldade, uma vez que recupera os padrões de jogabilidade de *video games* das décadas de oitenta e noventa, período em que a veiculação dos jogos eletrônicos se dava sobretudo no espaço dos *arcades*, onde a chance de poder jogar novamente após uma derrota significava ter de depositar mais uma moeda na máquina. No esquete, o ator Ben Van Lier interpreta um jogador iniciante em sua primeira experiência com *Dark Souls*. Motivado pelas críticas a respeito do grau de dificuldade do jogo, ele começa presunçoso e um tanto preguiçoso, optando por ignorar o tutorial e testar por si mesmo os movimentos de ataque de seu personagem. Ele é jogador e personagem ao mesmo tempo e joga enquanto observa e analisa seu modo de fazê-lo. Isso quer dizer que ele comenta as ações dramáticas ao mesmo tempo em que as executa.

Na cena inicial, ele está ainda explorando a mecânica de seu corpo lúdico, identificando os comandos de ataque e defesa antes que o jogo comece de fato. Ele testa o funcionamento de um corpo que ainda é completamente estranho e narra as ações enquanto as pesquisa. Ele diz “that’s attack”, antes de testar um movimento de avanço que golpearia com a espada um suposto inimigo e executa o golpe tal e qual no jogo:







A imagem anterior é um *screenshot* do mesmo golpe acontecendo no jogo, para que se verifique a similaridade, Em seguida, ele diz “block”, ele diz enquanto repete algumas vezes o movimento de fechar a guarda com o escudo:



Estes golpes e sua mecânica já lhe parecem conhecidos, não há nada aqui para surpreendê-lo. Passa de um movimento ao outro muito praticamente, até que encontra um balanço lateral do escudo lhe parece confuso: “swings your shield for some reason...”, ele diz indicando que não consegue ver a funcionalidade do golpe:



Não somente por meio da fala, mas também com sua expressão, o jogador comenta a mecânica do jogo enquanto participa dela e crendo que já compreende tudo o que precisa compreender, ele começa o jogo partindo para sucessivas derrotas, sem conseguir enfrentar os inimigos mais básicos e caindo repetidas vezes nas mesmas armadilhas, sem sequer poder diferenciá-las dos tutoriais e dicas reais. Quando finalmente acende sua primeira “fogueira”, inaugurando um novo ponto em que o progresso do jogo é salvo, ele comemora.

Sentado próximo ao fogo, porém, está um novo personagem do qual se aproxima temendo se tratar de novo inimigo. Para seu alívio trata-se de um NPC (non-playable character), com o qual o jogador pode interagir para finalmente obter algumas informações a respeito do jogo.

O jogador então, tal como no jogo original, tenta conversar com este novo personagem. Apesar da dificuldade em compreender a explanação misteriosa, o que incomoda o jogador é, primeiro, o fato de que, enquanto fala, os lábios do NPC não se movem. Exagerando a própria mecânica de programação dos personagens no jogo, o ator

que interpreta o NPC olha fixamente para o jogador. Sua expressão, por outro lado, é tão fixa quanto uma máscara e apesar de pequenas oscilações, esta expressividade não está tão conectada com a fala, gerando um efeito de estranhamento e incerteza.







Quando os atores constroem seus corpos simulando a mecânica original do jogo, é desencadeado um processo de estilização substancial. A substancialização lembra que, no

jogo original, estes seres são um aglomerado de *pixels* e códigos programados conceitualmente em formas identificadas como pessoas, monstros, demônios, etc..

O ator principal interpreta, ao mesmo tempo, o jogador, com suas conjecturas e pensamentos a respeito da mecânica de Dark Souls e seu personagem no jogo. Ao mesmo tempo em que descobre os mecanismos de seu corpo lúdico, ele comenta o funcionamento deste novo corpo, testando a execução das ações virtuais. Outros personagens também serão construídos segundo princípios da estilização substancial, hiperbolizando características particulares da programação em Dark Souls e gerando um efeito cômico que expõe e enfatiza a artificialidade da narrativa virtual.

No videogame o corpo dos personagens é programado em um sistema mítico por excelência. A atuação do corpo lúdico tem uma série fixa de gestos, expressões e deslocamentos cuja prática, para o jogador, implica, tal como um bailarino clássico, no aperfeiçoamento das “regras” desse sistema em sua própria experiência física e intelectual. Originalmente em Dark Souls o corpo lúdico é literalmente pré-codificado e o que a esquete faz é apontar a inverossimilhança da mobilidade artificial.

A linguagem da paródia pode fornecer exemplos a respeito de porque estas categorias substancial x oblíqua são efeitos de sentido e não linguagens pré-definidas, como a oposição referencial x mítico. A paródia não se dá unicamente pela hiperbolização, mas parodiar um personagem pode ocorrer ao deslocá-lo de sua categoria original a qualquer uma das outras, provando falso o primeiro sistema. Isso valeria tanto para o efeito cômico de um Arlequim ou um personagem *chou*, da ópera de Pequim, fazendo compras no mercado, quanto para as coreografias coletivas do grupo brasileiro Carreta Furacão, em que performers interpretando personagens da cultura pop infantil executam passos coreográficos e acrobacias para o público de um tour urbano:

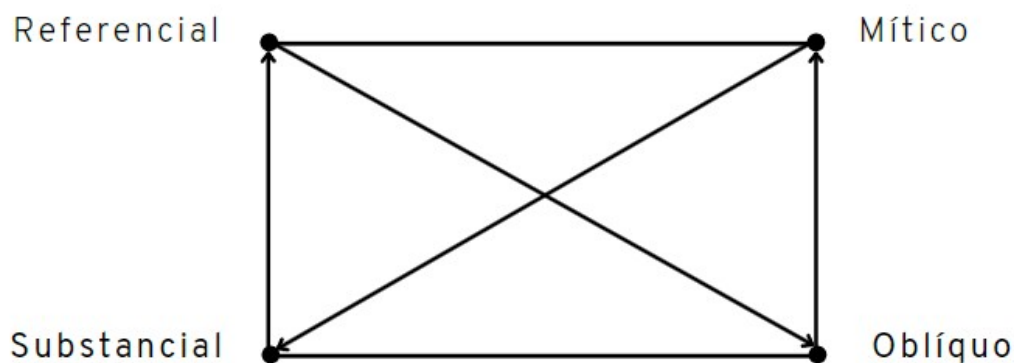


Como visto anteriormente, as categorias referencial e mítica são facilmente delimitáveis porque se tratam de linguagens distintas. Já na substancialidade e na obliquidade o que acontece é que, dois sistemas de linguagem se manifestam concomitantemente. Isso é, ambas as categorias são delimitadas pelo efeito que acontece na passagem entre os sistemas referencial e mítico. A diferença entre elas, porém, só pode ser percebida ao observar a relação entre a narrativa da atuação e da obra como um todo.

Isso porque, ambas as categorias se caracterizam pela alteração na forma, de modo que, uma mesma expressão muitas vezes pode ser tanto designada como oblíqua quanto substancial antes de observar a relação entre a linguagem deste corpo e a narrativa da performance como um todo. Como ambos os efeitos de sentido se caracterizam pela concomitância da linguagem referencial e mítica, basta observar se este efeito é absorvido pela narrativa ou se aponta para o metatexto.

Naquilo que tange as técnicas de atuação, inclusive, os regimes oblíquo e substancial podem ser desenvolvidos por meio dos mesmos processos. Do mesmo modo são os aspectos técnicos do desenvolvimento da performance, se observar o caso que acontece no teatro, muitos exercícios de biomecânica de Meyerhold, por exemplo, bem como as pesquisas de Grotowski, podem ser utilizados para desenvolver qualquer uma destas linguagens. Isso acontece especialmente na performance contemporânea que retoma técnicas de seus antecessores como ferramentas e não sistemas fixos.

As diferenças entre eles estão em sua manifestação semiótica. Na negação do regime mítico há o corpo que se mostra como substância, e ao negar o referencial, há um corpo que desvia de uma realidade para conceber outra. Em uma esquematização visual, é possível diferenciá-los segundo o percurso esquematizado no quadrado semiótico:



Do mesmo modo que a obliquidade nega o discurso referencial, a substancialidade nega o mítico. A obliquidade acontece quando elementos da linguagem mítica são introduzidos na referencialidade, sem qualquer distinção entre um sistema e outro. Por esta razão, tal categoria discursiva logo aponta a existência da categoria mítica. Do outro lado, a substancialidade faz o percurso oposto quando um sistema de linguagem confronta outro, provando a artificialidade do primeiro apontando assim, a categoria referencial do discurso.

O que os dois casos têm em comum é que o performer atua em dois sistemas ao mesmo tempo. Qualquer estilização como, por exemplo, a expressão facial que configura a

“máscara biológica” no teatro grotesco, dependendo da relação entre os signos da atuação e da narrativa geral, pode ser descrita como substancial ou oblíqua. Diferentemente do regime referencial ou mítico, o regime substancial e oblíquo de atuação não são compreendidos por um sistema único em si, mas pela concorrência de dois sistemas no mesmo corpo. Ou seja, são apresentadas em paralelo, duas linguagens concorrentes. Podemos dizer, que a substancialização é o efeito gerado pela contraposição de uma referencialidade do corpo no universo do gesto mítico. Do mesmo modo, a obliquidade é uma representação simbólica do corpo que, embora se aproxime do regime mítico, ainda está atrelada à referencialidade da linguagem corporal.

#### **4. Conclusão**

Podemos descrever a linguagem do corpo referencial e podemos descrever estes sistemas tradicionalistas, mas é um tanto mais complexo descrever a linguagem performática de um gesto, expressão ou vocalização que fica na passagem de um sistema ao outro. Ainda que o objetivo inicial fosse desenvolver uma possibilidade de análise da linguagem do corpo experimental, foi verificado que estes mesmos efeitos de sentido ainda podem aparecer em outras linguagens que vão desde a propaganda até a atuação do circo, da bufonaria, do music hall, do teatro de revista no Brasil ou no vaudeville dos Estados Unidos, e ainda inclui a interpretação de melodramas e musicais, além do cinema asiático, com os filmes de artes marciais e a televisão latino-americana, com novelas dramáticas e seriados, linguagens por vezes relegadas à críticas rudimentares de “falsidade” ou “má atuação”.

Nos desenvolvimentos “pós-modernos” da arte, é possível encontrar estes mesmos efeitos na comunicação performática das redes sociais, em que fluidez das fronteiras entre “realidade” e performance fica evidente, mas também na arte parodística, na fotografia, e no âmbito da música, tais efeitos podem criar padrões próprios para videoclipes e performances de palco. Neste trabalho, aliás, porque se desejava estudar algumas relações entre os aspectos técnicos da atuação e seus efeitos de sentido nas artes da cena, a análise foi reservada ao corpo em performance, mas possivelmente esta mesma categorização poderia ser estendida a certas formas de representação do corpo nas artes plásticas.



Ao articular estas categorias. o mais importante é se ter em mente a importância do contexto e ponto de vista. Estas não são categorias fixas não intercambiáveis tal como não são definidas por nenhuma forma pré-definida. A categorização sobretudo depende, porque uma mesma forma ou expressão corporal que pode ser descrita como substancial, em outro contexto narrativo aparece oblíqua, mítica ou referencialista. O mais importante na definição destas categorias é compreender a relação entre elas, já que o próprio referente pode alterar conforme ponto de vista.

Isso não quer dizer também que determinada linguagem seja puramente oblíqua ou substancial. Por esta razão, cada um dos exemplos aqui foi uma escolha específica da qual foi analisado um aspecto específico. Ainda que possa haver predomínio de um ou outro efeito de sentido, qualquer uma das linguagens analisadas aqui pode articular elementos em qualquer um dos quatro regimes e as vezes dois deles ao mesmo tempo. O ponto principal desta categorização é permitir nomear estes estados da linguagem no corpo do performer.

Este trabalho não pretende realizar completa definição da superfície do tema que tange: a semiótica do corpo em performance. Busca mapear, porém, diferenças fundamentais q caracterizam estas linguagens. A partir deste mapa inicial, cada linguagem, gesto ou expressão cênica deve ser analisado sob suas particularidades. A análise destas particularidades certamente tem correspondências antropológicas, sociopolíticas e culturais, que não nos cabe neste tipo de análise, embora sejam mais ou menos explicadas nos exemplos analisados. Como já mencionado, cada signo é único, com suas particularidades e esta categorização tem como função, apenas o mapeamento inicial das diferenças entre formas da expressão do corpo.

Este estudo buscou identificar padrões de sentido encontrados em performances distantes e linguagens distintas. Deve-se lembrar, contudo, que a identificação deles não implica limitação da performance ou obrigatória “pureza” de categorias. Esta terminologia é apenas uma proposta de descrição semiótica para diferentes fenômenos da linguagem do corpo na atuação.

## 5. Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica*. Cultrix: São Paulo, 2005

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e Seu Duplo*. Martins Fontes: São Paulo, 2006

\_\_\_\_\_. *The Theatre of Cruelty*. Penguin: Nova Iorque, 1968

ASLAN, Odette. *O ator no século XX*. Perspectiva: São Paulo, 2010

AZEVEDO, Sonia Machado. *O papel do corpo no corpo do ator*. Perspectiva: São Paulo, 2012

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*. Realizações: São Paulo, 2012

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria Semiótica do Texto*. Ática: São Paulo, 2007

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Edições 70: Lisboa, 2018

BERTRAND, Denis. *Précis de Sémiotique Littéraire*. Paris, Nathan, 2000

BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético*. Civilização Brasileira: São Paulo, 1967

CASSIRER, Ernst. *An Essay on Man*. Yale University Press: New Haven, 1944

CASTRO, Maria da Graça de; et al. Conceito Mente e Corpo Através da História. *Psicologia em Estudo*. Maringá. v.11. n. 1. p. 39-43. 2006

COHEN, Renato. *Work In Progress na Cena Contemporânea*. Perspectiva: São Paulo, 2013



CONRADO, Aldomar. *O Teatro de Meyerhold*. Civilização Brasileira: São Paulo, 1969

DUQUETTE, Patricia A. *Desmystifying Cruelty: Artaudian Intention in Art and Life*.  
Dissertação de Mestrado. Concordia University. Montreal. 79 p. 2017

ELIADE, Mircea. *Tratado de História das Religiões*. Martins Fontes: São Paulo, 2016

\_\_\_\_\_. *O Sagrado e o Profano*. Perspectiva: São Paulo, 2019

EASTERLING, Pat; HALL, Edith. *Atores Gregos e Romanos*. Odysseus: São Paulo, 2008

FIORIN, José Luiz. *Elementos de Análise do Discurso*. Cultrix: São Paulo, 1992

\_\_\_\_\_. *Figuras de retórica*. São Paulo: Contexto, 2014

FLOCH, Jean-Marie. *Semiotics, Marketing and Communication*. Palgrave Macmillan:  
Londres, 2001

\_\_\_\_\_. *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*. Hadès: Amsterdam, 1985

GRAHAM, William Albert. *Beyond the written word: oral aspects of scripture in the history of religion*. Cambridge University Press: Cambridge, 1993

GREIMAS, Julian Algirdas; COURTÉS, Joseph. *Dictionnaire Raisoné de la Théorie du Langage*. Hachette, Paris: 1986

GREIMAS, Algirdas Julien. *Dicionário de Semiótica*, Editora Contexto: São Paulo, 1988

GREVE, Sabrina Tozatti. *O ator do teatro ao cinema: um estudo sobre apropriações*.  
Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes – USP. São Paulo. 144p. 2017

- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Civilização Brasileira: São Paulo, 1976
- GUINSBURG, Jacó. *Stanislavski, Meierhold & Cia*. Perspectiva: São Paulo, 2008
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Perspectiva: São Paulo, 2003
- HUSSERL, Edmund. *A crise da humanidade europeia e a filosofia*. EDIPUCRS: Rio Grande do Sul, 1995
- ILARI, Mayumi Denise S. Um teatro da violência: In-Yer-Face, a dramaturgia gestada na era Thatcher. *Estudos Linguísticos*, São Paulo, n.45. p. 1266-1275. 2016
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Cultrix: São Paulo, 2010
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. Papyrus: São Paulo, 2013
- LEHMAN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. Cosac Naify: São Paulo, 2007
- LEWIS, Ioan M. *Êxtase Religioso*. Perspectiva: São Paulo, 1977
- PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea*. Perspectiva: São Paulo, 2010
- PAZ, Otávio. *Os Filhos do Barro*. Cosac Naify: São Paulo, 2014
- PEIXOTO, Fernando. *Brecht – Vida e Obra*. Paz e Terra: São Paulo, 1968
- PIETROFORTE, Antônio Vicente. *Análise do texto visual*. Contexto: São Paulo, 2007
- \_\_\_\_\_. *Semiótica visual: os percursos do olhar*, Contexto: São Paulo 2004
- \_\_\_\_\_. *Tópicos de Semiótica*, Annablume: São Paulo, 2008

\_\_\_\_\_. *A significação musical*, Annablume: São Paulo, 2015

RAMM-BONWITT, Ingrid. *Mudras. As mãos como símbolo do cosmos*. Pensamento: São Paulo, 1991

RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. Perspectiva: São Paulo, 2014

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Zahar: São Paulo, 1998

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o Teatro Contemporâneo*. Martins Fontes: São Paulo, 2013

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*. Cultrix: São Paulo, 2005

SILVA, João Carlos da; *Educação e Alienação em Marx: contribuições teorico-metodológicas para pensar a história da educação*. Revista HISTEDBR On-line, Campinas, n.19, p.101 – 110, set. 2005

SIVIERO, Maria Vitória Laurindo. *O Discurso da Performance Art: estudo semiótico dos regimes de manifestação da arte performática*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP. São Paulo. 131p. 2016

STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção do Personagem*. RCB: São Paulo, 1991

\_\_\_\_\_. *Minha Vida na Arte*. Civilização Brasileira: São Paulo, 1993

\_\_\_\_\_. *A preparação do ator*. Civilização Brasileira: São Paulo, 1994

\_\_\_\_\_. *A criação de um papel*. Civilização Brasileira: São Paulo, 1995

\_\_\_\_\_. *An actor prepares*. Routledge: Nova Iorque, 1989

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva; et al. *O Corpo Cênico – Entre a Dança e o Teatro*. Annablume: São Paulo, 2013

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. Martins Fontes: São Paulo, 1999

TORRANO, Jaa. *Teogonia – A Origem dos Deuses*. Iluminuras: São Paulo, 2011

VASSINA, Elena; LABAKI, Aimar. *Stanislavski: vida, obra e sistema*. Funarte: Rio de Janeiro, 2015

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Perspectiva: São Paulo, 2011

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o Teatro*. Perspectiva: São Paulo, 2009

WILDHAGEN, Joana Pinto. *Corpo, Gesto e Meditação: Práticas de Aperfeiçoamento na Formação do Artista Cênico*. Tese de Doutorado. Instituto de Artes – UNICAMP. Campinas. 209 p. 2016

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**  
**Termo de Anuência do (a) orientador (a)**

**Nome do (a) aluno (a):** Maria Vitória Laurindo Siviero

**Data da defesa:** 11/03/1992

**Nome do Prof. (a) orientador (a):** Antonio Vicente Seraphim Pietroforte

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 07/05/2022



---

***(Assinatura do (a) orientador (a))***