

O ATOR

Patrice Pavis

O ATOR

Patrice Pavis

A análise do espetáculo deveria começar pela descrição do ator, pois este está no centro da encenação e tende a reduzir a si o resto da representação. Trata-se, porém, do elemento mais difícil de apreender. Antes de pretender analisar o jogo, deve-se começar por propor uma teoria do ator.

1. O trabalho do ator

1.1. A abordagem por uma teoria das emoções

De que precisamos para descrever o trabalho do ator? Precisamos realmente partir de uma teoria das emoções, como tenderia a sugerir a história do jogo do ator moderno, de Diderot a Stanislavski e Strasberg? Tal teoria das emoções aplicada ao teatro só valeria, no máximo, para um tipo muito localizado de ator: o do teatro da mimese psicológica e da tradição da retórica das paixões. Em contrapartida, teríamos a maior necessidade de uma teoria da significação e da encenação global, onde a representação mimética dos sentimentos é apenas um aspecto entre muitos outros. Ao lado das emoções, aliás muito difíceis de decifrar e de anotar, o ator-dançarino se caracteriza por suas sensações cinestésicas, sua consciência do eixo e do peso do corpo, do esquema corporal, do lugar de seus companheiros no espaço- tempo: eis parâmetros que não têm a fragilidade das emoções e que poderíamos assinalar com maior facilidade.

No teatro, as emoções dos atores não têm que ser reais ou vividas. Antes de mais nada, devem ser visíveis, legíveis e conformes com convenções de representação dos sentimentos. Essas convenções são ora as da teoria da verossimilhança psicológica do momento, ora as de uma tradição de jogo que codificou os sentimentos e a representação deles. A experiência emocional do ser humano, que reúne os traços comportamentais por meio dos quais a emoção se revela (sorrisos, choros, mímicas, atitudes, posturas), encontra no teatro uma série de emoções padronizadas e codificadas, que figuram comportamentos identificáveis. Estes, por sua vez, geram situações psicológicas e dramáticas que formam o arcabouço da representação. No teatro, as emoções são sempre manifestadas graças a uma retórica do corpo e dos gestos onde a expressão emocional é sistematizada, e até mesmo codificada. Quanto mais as emoções são

traduzidas em atitudes ou em ações físicas, tanto mais elas se liberam das sutilezas psicológicas do indizível e da sugestão.

A teoria das emoções é por si só insuficiente para esperar descrever o trabalho do dançarino e do ator, e é necessário um quadro teórico totalmente diferente que ultrapasse em muito o da psicologia. Aliás, a partir do momento em que o estudo do ator se abriu para os espetáculos extra-europeus, logo se ultrapassou a teoria psicológica das emoções, que vale no máximo para as formas teatrais que imitam os comportamentos humanos, sobretudo verbais, de maneira mimética, como a encenação naturalista.

1.2. Uma teoria global do ator

Será possível uma teoria do ator? Nada é menos certo, pois se pensamos saber em que consiste a tarefa do ator, temos bastante dificuldade em descrever e perceber o que ele faz precisamente, em compreender não simplesmente com os olhos, mas, como pede Zeami, com o espírito. Mal podemos dizer que ele parece falar e agir não mais em seu próprio nome, mas em nome de uma personagem que ele faz de conta ser ou imitar. Mas como é que ele procede, como realiza todas essas ações, e que sentidos produzem elas para o espectador? Bem temerária e ambiciosa seria a teoria que pretendesse englobar todas essas atividades de jogo e de produção do sentido, pois a ação do ator é comparável à do ser humano em situação normal, mas tendo, além disso, o parâmetro da ficção, do "como se" da representação. O ator situa-se no âmago do acontecimento teatral: é o vínculo vivo entre o texto do autor (diálogos ou indicações cênicas), as diretivas do encenador e a escuta atenta do espectador; ele é o ponto de passagem de toda e qualquer descrição do espetáculo.

Paradoxalmente, seria mais fácil basear a teoria do ator não a limitando à do ator ocidental, mas incluindo nela a do ator-cantor-dançarino de tradições e culturas extra-europeias. Para essas tradições, a habilidade do ator é muito mais técnica, quer dizer mais facilmente descritível e estritamente limitada a formas codificadas e repetíveis que nada devem à improvisação ou à livre expressão. Nada comparável com o ator da tradição ocidental psicológica, o qual não adquiriu todas essas técnicas gestuais, vocais, musicais, coreográficas e se confinou a um gênero preciso: o teatro de texto falado. O ator ocidental parece sobretudo querer dar a ilusão de que encarna um indivíduo cujo papel lhe foi confiado numa história onde ele intervém como um dos protagonistas da ação. Daí a dificuldade em descrever o jogo ocidental, pois as convenções tentam negar-se a si mesmas; dificuldade também de esboçar uma teoria da sua prática, partindo do ponto de vista do observador (espectador e/ou teórico) e não do ponto de vista da experiência subjetiva do ator. Que faz o ator em cena? Como se prepara para a sua atividade artística? Como transmite ao espectador uma série

de orientações ou de impulsos para o sentido? Não faremos aqui uma história do ator através dos tempos - aliás, isso ainda está por ser feito -, mas nos limitaremos a algumas observações sobre a metodologia da análise do ator contemporâneo ocidental, que não se deve, porém, limitar ao ator naturalista ou ao do Método, inspirado por Stanislavski e Strasberg. De fato, o ator não imita necessariamente uma pessoa real: ele pode sugerir ações por algumas convenções ou por um relato verbal ou gestual.

Precisáramos primeiro estabelecer a partir de quando o ser humano está em situação de ator, em que consistem os traços característicos do seu jogo. O ator se constitui enquanto tal desde que um espectador, a saber um observador exterior, o olha e o considera como "extraído" da realidade ambiente e portador de uma situação, de um papel, de uma atividade fictícia ou pelo menos distintos da sua própria realidade de referência. Não basta, porém, que tal observador decida que tal pessoa representa uma cena e, portanto, que é um ator (estariamos então no que Boal chama de "teatro invisível"): é preciso também que o observado tenha consciência de representar um papel para o seu observador, e que a situação teatral fique, assim, claramente definida. Quando a convenção se estabelece, tudo o que o observado faz e diz já não é considerado como verdade indiscutível, mas como ação ficcional que só tem sentido e verdade no mundo possível onde o observado e o observador concordam em situar-se. Assim fazendo, definindo o jogo como uma convenção ficcional, estamos no caso do ator ocidental que brinca de ser um outro; ao contrário, o performer oriental (1) (o ator-cantor-dançarino) que canta, dança ou recita, realiza essas ações reais enquanto ele mesmo, enquanto performer, e não enquanto personagem que faz de conta que é um outro fazendo-se passar como tal para o espectador. Empregamos cada vez mais o termo performer para insistir na ação realizada pelo ator, em oposição à representação mimética de um papel. O performer é primeiramente aquele que está física e psicologicamente presente diante do espectador.

1.3. Os componentes e as etapas do trabalho do ator

O ator ocidental - e mais precisamente o ator da tradição psicológica - estabelece o papel sistematicamente: "compõe" uma partitura vocal e gestual em que se inscrevem todos os indícios comportamentais, verbais e extraverbais, o que dá ao espectador a ilusão de ser confrontado com uma pessoa de verdade. Não só ele empresta o seu corpo, a sua aparência, a sua voz, a sua afetividade, mas - pelo menos para o ator naturalista - ele se faz passar por uma pessoa de verdade, semelhante àquela de que nos aproximamos quotidianamente, com quem podemos identificar-nos, tanto encontramos nela impressões de semelhança com o que sabemos de nosso caráter, de nossa experiência do mundo, das emoções e dos valores morais e filosóficos. Logo esquecemos de que

estamos enganando a nós mesmos, construindo uma totalidade a partir de poucos indícios: esquecemos a técnica do ator, identificamo-nos com a personagem e mergulhamos no universo que ela representa. No entanto, o ator cumpre um trabalho bem preciso cuja complexidade nem sempre se imagina. Também não é fácil distinguir, como fazem Stanislavski e Strasberg, o trabalho sobre si mesmo e o trabalho sobre o papel. Enquanto o trabalho sobre si - a saber, essencialmente o trabalho sobre as emoções e sobre o aspecto exterior do ator - está no centro dos escritos de ambos, o trabalho sobre o papel, que determina toda uma reflexão dramatúrgica, fica bastante descuidado, vem sempre depois de uma preparação psicológica: o trabalho sobre o papel não deve começar antes de o ator ter adquirido os meios técnicos para realizar as suas intenções. Na realidade, há antes um ir e vir constante entre si mesmo e o papel, entre o ator e a sua personagem. O trabalho do ator sobre si mesmo compreende as técnicas de relaxamento, concentração, memória sensorial e afetiva, assim como o treinamento da voz e do corpo. Em suma: tudo o que é um prelúdio para a figuração de um papel.

Os indícios da presença

O primeiro "trabalho" do ator, que não é um trabalho, propriamente falando, é o de estar presente, o de situar-se aqui e agora para o público, como um ser vivo que se dá "diretamente", "ao vivo", sem intermediários. Dizem muitas vezes que os grandes atores têm antes de mais nada uma presença que é um dom do céu e que os diferencia dos necessitados. Talvez! Mas será que por definição todo e qualquer ator presente diante de mim não manifesta uma presença inalienável? É uma marca do ator de teatro que eu o perceba "primeiro" como materialidade presente, como "objeto" real pertencente ao mundo exterior e que depois eu o imagine num universo ficcional, como se não estivesse lá diante de mim, mas na corte do rei Luís XIV (se for de O Misanthropo que estivermos falando). O ator de teatro tem, portanto, um estatuto duplo: ele é pessoa real, presente, e, ao mesmo tempo, personagem imaginário, ausente ou pelo menos situado numa "outra cena". Descrever essa presença é a coisa mais difícil que existe, pois os indícios escapam a qualquer apreensão objetiva e o "corpo místico" do ator se oferece e se retrai logo em seguida. Daí todos os discursos mistificadores sobre a presença de tal ou qual ator, discursos que são, na realidade, normativos ("este ator é bom, aquele não o é"). (2)

A relação com o papel

A sua segunda tarefa é "permanecer na personagem", e, para o ator naturalista, manter o jogo, não quebrar a ilusão de que ele é essa pessoa complexa em cuja existência devemos acreditar. Isso requer uma concentração e uma atenção em

todos os instantes, seja qual for a convicção íntima do ator quanto a ele ser a sua personagem ou seja qual for a sua técnica para dar-lhe simplesmente a imagem exterior. Ele pode, de fato, identificar-se com o papel por todos os tipos de técnicas de autopersuasão, seja enganar o mundo exterior fazendo de conta que é um outro, seja tomar suas distâncias com relação ao papel, citá-lo, zombar dele, sair dele ou nele entrar à vontade. Seja como for, sempre deve ser mestre da codificação escolhida e das convenções de jogo que aceitou. A descrição do jogo obriga a observar e a justificar a evolução do vínculo do ator com a sua personagem.

A dicção

A dicção de um texto eventual é apenas um caso particular dessa estratégia comportamental: ora se torna verossímil, submetida à mimese e às maneiras de falar do meio em que se situa a ação, ora desconectada de qualquer mimetismo e organizada em um sistema fonológico, retórico, prosódico que possua suas regras próprias e não procure produzir efeitos de real copiando maneiras autênticas de falar.

O ator na encenação

Graças ao controle do comportamento e da dicção, o ator imagina possíveis situações de enunciação onde o seu texto e suas ações adquirem um sentido. Essas situações, no mais das vezes, são apenas sugeridas por alguns indícios que esclarecem a cena e o papel. É a responsabilidade do encenador, mas também do ator, decidir que indícios serão escolhidos. Somente o ator sabe (mais ou menos) que escala os seus indícios gestuais, faciais ou vocais possuem, se os espectadores são capazes de percebê-los, e que significações ele poderia atribuir a eles. Na "posse" dos seus signos, é preciso que seja ao mesmo tempo suficientemente claro para ser percebido e sutil para ser diferenciado ou ambíguo. Neste sentido, a teoria do ator inscreve-se numa teoria da encenação, e, de modo mais geral, da recepção teatral e da produção do sentido: o trabalho do ator sobre si mesmo, em particular sobre as suas emoções, só tem sentido na perspectiva do olhar do outro, portanto do espectador que deve ser capaz de ler os indícios fisicamente visíveis da personagem assumida pelo ator.

Gestão e leitura das emoções

O ator sabe administrar as suas emoções e fazer com que sejam lidas. Nada o obriga a sentir realmente os sentimentos da sua personagem e se toda uma parte

da sua formação consiste, desde Stanislavski e Strasberg, em cultivar a memória sensorial e emocional para melhor encontrar, prontamente e com segurança, um estado psicológico sugerido pela situação dramática, trata-se apenas de uma opção entre muitas outras - a mais "ocidental", mas não necessariamente a mais interessante. Aliás, mesmo o ator do "Sistema" stanislavskiano ou do "Método" strasberguiano não utilizam os seus próprios sentimentos tais quais para representar a personagem, à maneira do ator romano Polus que usou as cinzas do seu próprio filho para representar o papel de Electra portando a urna de Orestes. É igualmente tão importante para o ator saber fingir e reproduzir friamente as próprias emoções, quando mais não fosse para não depender da espontaneidade, pois, como nota Strasberg, "o problema fundamental da técnica do ator está na não contabilidade das emoções espontâneas". Mais do que um controle interior das emoções, o que conta para o ator, em última análise, é a legibilidade, pelo espectador, das emoções que o ator interpreta. Não é necessário que o espectador encontre o mesmo tipo de emoções que na realidade; portanto, não é necessário que o ator se entregue a uma expressão quase "involuntária" de suas emoções. Na verdade, às vezes as emoções são codificadas, repertoriadas e catalogadas num estilo de jogo: assim ocorre no jogo melodramático, no século XIX, assim nas atitudes retóricas da tragédia clássica ou em tradições extra-européias (por exemplo, a dança indiana Odissi). Às vezes, os mimos ocidentais (Decroux, Marceau, Lecoq) tentaram codificar as emoções auxiliados por um tipo de movimento ou de atitude. Segundo Jacques Lecoq, "cada estado passional se encontra num movimento comum: o orgulho sobe, o ciúme obliqua e se esconde, a vergonha se abaixa, a vaidade gira".

Na prática contemporânea, desde Meyerhold e Artaud até Grotowski e Barba, o ator dá a ler diretamente emoções já traduzidas em ações físicas cuja combinatória forma a própria fábula. As emoções já não são, para ele, como na realidade afetiva, uma "perturbação súbita e passageira, 'gancho' na trajetória da vida quotidiana": são movimentações, motions físicas e mentais que o motivam na dinâmica do seu jogo, o espaço-tempo-ação da fábula onde ele se inscreve. Mais do que se entregar (para o ator como para o espectador ou para o teórico) a profundas introspecções sobre o que sente ou não sente o ator, é preferível, portanto, partir da formalização, da codificação dos conteúdos emocionais. De fato, é mais fácil observar o que o ator faz do seu papel, como ele o cria e se situa em relação a ele. Pois o ator é "um poeta que escreve sobre a areia (...) Como um escritor, ele extrai dele mesmo, da sua memória, a maestria da sua arte, ele compõe uma história segundo a personagem fictícia proposta pelo texto. Mestre de um jogo de engodos, ele acrescenta e diminui, oferece e retira; esculpe no ar o seu corpo movente e a sua voz mutável".

Na prática teatral contemporânea, o ator já nem sempre remete a uma personagem de verdade, a um indivíduo que forma um todo, a uma série de emoções. Ele já não significa por simples transposição e imitação: constrói as suas significações a partir de elementos isolados que pede emprestados a partes

do seu corpo (neutralizando todo o restante): mãos que mimam toda uma ação; boca unicamente iluminada, excluindo todo o corpo; voz do contador que propõe histórias e representa alternadamente vários papéis.

Assim como para a psicanálise o sujeito é um sujeito "esburacado", intermitente, com "responsabilidade limitada", assim também o ator contemporâneo já não é encarregado de mimar um indivíduo inalienável; já não é um simulador, mas um estimulador, ele "performa" de preferência as suas insuficiências, as suas ausências, a sua multiplicidade. Também já não é obrigado a representar uma personagem ou uma ação de maneira global e mimética, como uma réplica da realidade. Em suma, ele foi reconstituído no seu ofício pré-naturalista. Ele pode sugerir a realidade por uma série de convenções que serão percebidas e identificadas pelo espectador. O performer, contrariamente ao ator, não representa um papel: ele age em seu próprio nome. (3)

Aliás, é raro, para não dizer impossível, que o ator esteja inteiramente no seu papel, a ponto de fazer esquecer que ele é um artista que representa uma personagem e que constrói, assim, um artefato. Mesmo o ator segundo Stanislavski não faz esquecer que representa, que está engajado numa ficção e que constrói um papel, e não um ser humano de verdade, como Frankenstein. Num palco, o ator nunca se permite esquecer enquanto artista-produtor, pois a produção do espetáculo faz parte do espetáculo e do prazer do espectador (sempre estou consciente de que estou no teatro e de que percebo um ator, portanto um artista, um ser artificialmente construído).

Identificação ou distância

Muitas vezes o ator procura identificar-se com o seu papel: mil pequenas artimanhas servem para ele se persuadir de que é essa personagem de que o texto lhe fala e que ele deve encarnar para o mundo exterior. Ele faz de conta que acredita que a sua personagem é uma totalidade, um ser semelhante aos da realidade, quando na verdade ele só é composto de magros indícios que ele e o espectador devem completar e suprir para produzir a ilusão de ser uma pessoa. Às vezes, ao contrário, ele indica por uma ruptura de jogo que a manobra não o engana e ocorre que dê um depoimento pessoal sobre a personagem que supostamente está representando.

1.4 Métodos de análise do jogo do ator

Para contrabalançar a visão metafísica, e até mística, do ator (e todos os discursos mistificantes que o acompanham, sobretudo na literatura jornalística

sobre "a vida dos atores"), para ultrapassar o debate estéril sobre o "reviver" ou o "fingir", só existiriam áridas análises técnicas do jogo do ator. Sendo ainda pouco elaborados os instrumentos de análise, nós nos limitaremos a sugerir algumas pistas possíveis para a pesquisa futura.

As categorias históricas ou estéticas

Cada época histórica tende a desenvolver uma estética normativa que se define por contraste com as anteriores e propõe uma série de critérios bastante claros. Torna-se tentador, então, descrever uma série de estilos: romântico, naturalista, simbolista, realista, expressionista, épico, etc. O espectador moderno dispõe, muitas vezes, de uma grade histórica rudimentar que o ajuda a identificar, por exemplo, jogo "naturalista", brechtiano, artaudiano, do actor's studio ou grotowskiano. Momentos históricos e escolas de jogo são, assim, assimilados a categorias estéticas muito aproximativas. O interesse dessas categorizações é de não segmentar, separar o estudo do ator de todo o seu ambiente estético ou sociológico. O ator naturalista, por exemplo, o da época de Zola ou Antoine, será descrito a partir de uma teoria do meio, de uma estética do verossímil e dos fatos verdadeiros, de acordo com a ideologia e a estética determinista e naturalista. Muitas vezes, porém, a análise permanece superficial, e tautológica: é ator naturalista, dizem-nos freqüentemente, aquele que evolui num universo naturalista... Semelhante tautologia não esclarece em nada os gestos especificamente naturalistas e os procedimentos do jogo psicológico.

Melhor seria tentar uma hipótese sobre um modelo cultural que distingue no tempo e no espaço diversas maneiras de conceber o corpo e de se prestar a diferentes modos de significação.

As descrições semiológicas

Elas dizem respeito a todos os componentes do jogo do ator: gestualidade, voz, ritmo da dicção e das marcações. É precisamente a determinação desses componentes e, portanto, a decupagem em sistemas que são problemáticos e não são evidentes, pois não é, nessa matéria, decupagem e tipologia objetiva e universal. Cada campo recorre às semiologias setoriais existentes para extrair os grandes princípios da sua organização. A dificuldade reside, porém, em não fragmentar o desempenho do ator em especialidades demasiado estreitas, perdendo assim de vista a globalidade da significação: tal gestual só tem sentido em relação a uma marcação, a um tipo de dicção, a um ritmo, sem falar do conjunto da cena e da cenografia de que ele faz parte. Devemos, portanto, procurar desenvolver uma decupagem em unidades que preservem coerência e globalidade. Em vez de uma separação entre gesto e texto, ou gesto e voz, nós nos esforçaremos por distinguir macro-sequências dentro das quais os diversos

elementos se reúnem, se reforçam ou se distanciam, formando um conjunto coerente e pertinente, suscetível depois de combinar-se com outros conjuntos. Poderemos também considerar o ator como o realizador de uma montagem (no sentido filmico do termo), já que ele compõe o seu papel a partir de fragmentos: indícios psicológicos e comportamentais para o jogo naturalista que acaba por produzir, apesar de tudo, a ilusão da totalidade; momentos singulares de uma improvisação ou de uma seqüência gestual incessantemente reelaborados, laminados, cortados e recolados para uma montagem de ações físicas em Meyerhold, Grotowski ou Barba. A análise da seqüência de jogo só pode ser feita levando em consideração o conjunto da representação, repondo-a na estrutura narrativa que revela a dinâmica da ação e a organização linear dos motivos. Assim, ela chega à análise da representação. Por exemplo, é possível distinguir, no trabalho gestual, vocal e semântico do ator, vários grandes tipos de vetores. O vetor define-se como uma força e um deslocamento desde certa origem até um ponto de aplicação e segundo a direção dessa linha que vai de um ponto a outro. Distinguiremos quatro grandes tipos de vetores:

1. acumuladores; condensam ou acumulam vários signos;
2. conectores: ligam dois elementos da seqüência em função de uma dinâmica;
3. podadores: provocam uma ruptura no ritmo narrativo, gestual, vocal, o que torna atento ao momento em que o sentido "muda de sentido";
4. mobilizadores: fazem passar de um nível de sentido a outro ou da situação de enunciação aos enunciados.

Esses vetores são o arcabouço muito elementar do trabalho do ator, que é, obviamente, muito mais fino e lábil, constituído por uma miríade de micro-atos, de matizes infinitos da voz ou do gesto. Eles são, no entanto, indispensáveis para que o ator seja, ao mesmo tempo, coerente e "legível" e que funcione como uma orientação e um amplificador para todo o resto da representação.

De fato, o ator só tem sentido em relação ao seus parceiros na cena: é preciso, portanto, anotar como ele se situa diante deles, se o seu jogo é individualizado, pessoal ou típico do jogo do grupo; como ele se inscreve na configuração (o blocking, como se diz em inglês) do conjunto. Como, porém, descrever o gesto por um discurso sem que ele perca toda e qualquer especificidade, todo e qualquer volume, toda e qualquer intensidade, toda e qualquer relação vivificante com o resto da representação? O trabalho do ator compreende-se apenas se for recolocado no contexto global da encenação, lá onde ele participa na elaboração do sentido da representação inteira. Anotar todos os detalhes não serve para nada, se não virmos em que esse trabalho se prolonga na representação inteira.

Pragmática do jogo corporal

A descrição do ator exige uma abordagem ainda mais técnica para apreender a variedade do trabalho corporal executado. Partiremos, por exemplo, da

pragmática do jogo corporal tal como a descreve Michel Bernard ao determinar os sete operadores seguintes:

1. A extensão e a diversificação do campo da visibilidade corporal (nudez, mascaramento, deformação, etc.). Em suma: da sua iconicidade.
2. A orientação ou disposição das faces corporais relativamente ao espaço cênico e ao público (face; costas, perfil, três quartos, etc.).
3. As posturas, quer dizer, o modo de inserção no solo e mais amplamente o modo de gestão da gravitação corporal (verticalidade, obliquidade, horizontalidade...).
4. As atitudes, quer dizer, a configuração das posições somáticas e segmentares com relação ao ambiente (mão, antebraço, braço, tronco/cabeça, pé, perna...).
5. Os deslocamentos ou as modalidades da dinâmica de ocupação do espaço cênico.
6. As mímicas enquanto expressividade visível do corpo (mímicas do rosto e gestuais) em seus atos tanto úteis quanto supérfluos, e, conseqüentemente, do conjunto dos movimentos percebidos.
7. A vocalidade, quer dizer, a expressividade audível do corpo e/ou dos substitutos e complementos (ruídos orgânicos naturais ou artificiais: com os dedos, os pés, a boca, etc.).

Estes sete pontos de referencia de Michel Bernard possibilitam uma discussão precisa da corporalidade do ator, o que é um meio de anotar e de comparar diferentes usos do corpo. Poderíamos acrescentar-lhes outros dois: os efeitos do corpo e a propriocepção do espectador.

8. Os efeitos do corpo. O corpo do ator não é um simples emissor de signos, um semáforo regulado para ejetar sinais dirigidos ao espectador; ele produz efeitos sobre o corpo do espectador, quer os chamemos energia, vetor de desejo, fluxo pulsional, intensidade ou ritmo. Como veremos mais adiante com a análise de Ulrike Meinhof, tais efeitos são mais eficazes do que uma longa explicação de signos gestuais pacientemente codificados e depois decodificados na intenção de um espectador-semiólogo "médio". Daí esta observação de Dort: o ator seria o anti-semiólogo por excelência, já que destrói os signos da encenação em vez de os construir.

9. Propriocepção do espectador. Já não se trata diretamente de uma propriedade do ator, mas da percepção interna, pelo espectador, do corpo do outro, das sensações, dos impulsos e dos movimentos que o espectador percebe do exterior e transfere para si mesmo. (4)

As "técnicas do corpo" para uma antropologia do ator

Todas as descrições da semiologia e da pragmática preparam para uma antropologia do ator, ainda a inventar, que formularia do modo mais concreto possível perguntas ao ator e a seu corpo, perguntas que a análise do espetáculo deve sistematicamente dirigir a toda e qualquer encenação.

1. De que corpo o ator dispõe antes mesmo de receber um papel? Em que ele já está impregnado pela cultura ambiente e como esta se alia ao processo de significação do papel e do jogo? Como o corpo do ator "dilata" a sua presença assim como a percepção do espectador?

2. Que é que o corpo mostra, que é que o corpo esconde? Que é que a cultura, de San Francisco a Ryad, aceita revelar para nós da sua anatomia, que é que ela escolhe para mostrar e esconder, e em que perspectiva?

3. Quem é que segura os cordéis do corpo? Ele é manipulado como uma marionete ou dá por si mesmo, e por dentro, suas ordens de marcha? E onde é que o piloto tem sua sede?

4. O corpo é centrado sobre si mesmo, levando toda e qualquer manifestação a um centro operacional de onde tudo parte e para onde tudo volta? Ou então o corpo está descentrado, colocado na periferia de si mesmo, tendo importância sobretudo para o que já está apenas na periferia?

5. Que é que, no seu meio cultural ambiente, passa por um corpo controlado ou por um corpo "desenfreado"? Que é que será vivido como um ritmo lento ou rápido? Em que o afrouxamento ou a aceleração de uma ação mudarão o olhar do espectador, solicitando o seu inconsciente ou provocando a sua exaltação?

6. Como o corpo do ator, corpo que fala e que representa, convida o espectador a "entrar na dança", a adaptar-se ao sincronismo e a fazer convergir os comportamentos comunicacionais?

7. Como o corpo do ator/atriz é "vivido" visualmente? Ceticamente ao perceber o movimento? Hapticamente (efetuando o movimento)? Em perspectiva desordenada ou então vinda de dentro, segundo que acontecimento cinético e estésico? Como estimula a memória corporal do espectador, sua motricidade e sua propriocepção?

8. Em suma, para formular a pergunta junto com Barba, o ator muda de corpo a partir do momento em que troca a vida quotidiana pela presença cênica e pela energia abundantemente dispensada? Em que ele continua sempre, para o espectador, um "estrangeiro que dança" (Barba)? (5)