

Alguns Apontamentos Sobre Atuação Contemporânea

Some Notes On Contemporary Performance

por *Daiane Dordete Steckert Jacobs*

RESUMO

Este presente artigo elabora uma reflexão sobre dramaturgia do ator contemporâneo e *performance*, contextualizando a produção teatral atual nos pressupostos do teatro pós-dramático, - conceituado por Hans-Thies Lehmann. Analisam-se as alterações essenciais do teatro dramático para o teatro pós-dramático, levando em consideração algumas transformações proporcionadas pela pós-modernidade na sociedade e nas artes. Neste contexto, são indicados ainda alguns princípios de atuação contemporânea percebidos no processo investigativo deste estudo.

Palavras-chave *Dramaturgia do ator, performance, teatro pós-dramático, pós-modernidade*

ABSTRACT

This present article elaborates a reflection on contemporary actor's dramaturgy and performance, contextualizing the current theatrical production in the assumptions of the postdramatic theatre, - conceptualized by Hans-Thies Lehmann. It examines the key changes from the dramatic theatre to the postdramatic theatre, taking into consideration some changes offered by the postmodernity in the society and arts. In this context, they are still listed some principles of contemporary acting perceived in the investigative process of this study.

Keywords *Actor's dramaturgy, performance, postdramatic theatre, postmodernity*

Introdução

Este texto foi extraído da dissertação de Mestrado em Teatro da presente autora, intitulada “*Smoked Love: Estudos sobre Performance e Dramaturgia do Ator Contemporâneo*”, defendida e aprovada com distinção em 13/10/2010 na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, pelo PPGT – Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Teatro.

O trabalho do ator sobre si mesmo é um tema frequentemente pesquisado e discutido por teóricos e práticos do teatro, principalmente a partir do início do século XX, tendo no Ocidente expoentes como Jacques Copeau, Étienne Decroux, Constantin Stanislavski, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Eugênio Barba, entre outros.

Na presente pesquisa este tema reaparece tendo como foco a investigação de princípios recorrentes de atuação e composição da dramaturgia do ator ocidental contemporâneo a partir de 1970, ponto da ruptura estética teatral mais significativa para o teatro contemporâneo, segundo Hans-Thies Lehmann (2007), que desenvolve seus estudos fundamentais a partir deste período, estabelecendo o conceito de teatro *pós-dramático*.

Percebemos que no século XX, a descentralização do texto dramático no processo de montagem de espetáculos proporcionou o desenvolvimento da dramaturgia complementar através de signos não textuais. Iluminação, sonoplastia, cenário, maquiagem, figurino, vídeo e ator deixam de apenas figurar o texto em cena e passam a escrevê-lo, com ou sem palavras.

Ao mesmo tempo em que as pesquisas sobre a escritura corporal do ator se desenvolviam na segunda metade do século XX, com pesquisadores como Jerzy Grotowski e Eugenio Barba, as artes performativas tais como o *happening* e a *performance art* tomavam conta de parte do cenário artístico ocidental. O artista tornava-se nessas artes um criador de escrituras espetaculares, escrituras presenciais e não apenas representacionais. O corpo, a voz, os virtuosismos e as infundáveis capacidades físicas que a criatividade e o treinamento lhe proporcionavam tornavam-no centro de sua arte.

A contaminação do drama/teatro pelos elementos performáticos das novas ramificações artísticas foi inevitável. Encenação, dramaturgia e ator passam a reformular sua espetacularidade em um teatro que vai além do drama em seu pressuposto central de representação de fábulas e personagens, e, que poderíamos dizer, revisita expedientes já utilizados por artistas de rua e atores populares em outras épocas.

Neste *novo* teatro, o ator entra em contato com *novos* suportes e procedimentos de atuação. Sem fábula tradicional ou psicologismos, o ator pode ser apenas parte do cenário móvel ou imóvel do espetáculo, por exemplo. Sua atuação nem sempre é primordial à realização espetacular, que pode se compor dramaturgicamente apenas com imagens estáticas, sons e projeções.

Os hibridismos estéticos ampliam a gama de referenciais para o trabalho do ator sobre si mesmo. O ator contemporâneo trabalha com diversas referências (pessoais, sociais, artísticas) na construção das personas e da vocalidade e corporeidade cênica, buscando uma dramaturgia corporal escritora da cena, como pressupõe Barba.

Pós-Modernidade e Teatro Pós-Dramático

O livro *Teatro pós-dramático* de Hans-Thies Lehmann, professor de Estudos Teatrais da Universidade de Frankfurt, foi publicado pela primeira vez em 1999 na Alemanha, tendo posteriormente diversas traduções e publicações em outros países, inclusive sua publicação em língua portuguesa em 2007, no Brasil. Nele, Lehmann analisa as rupturas estéticas nas produções teatrais ocidentais a partir da década de 1970, incluindo as influências do *happening*, da *performance art* e das mídias tecnológicas nas mesmas.

Baseado na hipótese de ruptura paradigmática no fazer teatral contemporâneo da pós-modernidade, no qual o modelo dramático não sustentaria mais as necessidades semiológicas e estéticas das novas produções teatrais e seus hibridismos, o autor utiliza o termo “pós-dramático” para fazer referência a tais produções. Deste modo o teatro pós-dramático não pressupõe um “modelo”, mas sim uma diversidade de características que surgem desta ruptura.

Lehmann (2007, p. 27) justifica o recorte histórico, dizendo que apesar dos revolucionários do teatro do século XX terem rompido com várias correntes estilísticas anteriores, mantiveram em cena a mimese de uma ação, característica que se dilui a partir da década de 1970, com a cada vez mais constante presença das mídias na vida cotidiana e decorrentes reformulações do discurso teatral.

A heterogeneidade estética dos espetáculos teatrais da contemporaneidade não exclui toda a gama de características e elementos inerentes ao modelo dramático, mas reorganiza os significantes da encenação e suas relações.

Lehmann julga o termo *pós-moderno* insuficiente para definir a amplitude de características do teatro contemporâneo, que, por romper com a estética dramática, seria melhor entendido como um teatro com possibilidades *para além do drama*, e não necessariamente *para além da modernidade*, que não é seu foco de ruptura.

Neste novo modo de pensar o teatro surgem inúmeras tendências e estilos com características às vezes recorrentes e às vezes divergentes. O solo é instável, líquido, e talvez seja essa a inovação mais interessante do pós-drama. Ele não nega o teatro dramático, apenas vai além dele.

Neste espaço explodido do teatro pós-moderno e pós-dramático, o ator trabalha além do conceito tradicional de atuação como representação de um personagem em uma história. O *happening*, a *performance art* e o teatro pós-dramático trazem

Alguns Apontamentos Sobre Atuação Contemporânea

à cena a performatização do eu no instante presente. A representação é substituída pela apresentação do sujeito-ator. Dilatado ou dinâmico, numa relação de participação direta com o público ou tendo-o como *voyeur*, o tempo é real, não ficcional, e o ator performa seus duplos, seus desdobramentos da construção genética e cultural de seu sujeito. Personagens, com unidade e verossimilhança, caem por terra. Mas personas, figuras, seres ficcionais, espectros aparecem. Voláteis, formados por mitologias pessoais e universais do ator. Que surgem, desaparecem e revelam o jogo. O ator *age*.

No teatro dos anos 90 aparecem procedimentos que foram atribuídos, nas décadas anteriores, a uma forma de arte, que podia ser definida pelo fato de não ser teatro: a performance. Se a concepção ortodoxa de performance proclamou a irrelevância de categorias teatrais centrais, como ação, personagem e conflito, e chegou a proibi-las, o desdobramento atual pouco respeita este julgamento. A posição ortodoxa não é negada, mas levada a sério, pois se as referidas convenções são irrelevantes, não há motivo de não brincar com elas. Nos anos 90, teatro e performance entram numa relação de interferência irônica. Na medida em que o teatro (re)-descobre suas possibilidades performativas, a performance se torna jogo. (ROSELT in FISCHER-LICHTE et al, 1999, p. 111-112, trad. Stephan Baumgärtel).

O teatro se aproxima finalmente, também, da liberdade há muito outorgada pela dança: pode mover-se sem uma lógica dramaticamente aristotélica. Lehmann (2007, p. 339-340), relacionando o teatro a dança contemporânea, afirma que ele “partiu do campo semântico para o sintático e então para o pragmático, isto é, o compartilhamento emocional de impulsos com os espectadores nas situações de comunicação do teatro.”

Ainda a respeito da relação do teatro contemporâneo com a dança, no espaço similar conquistado pelo corpo, Denis Guénoun (2004, p. 133) indica a valorização da precisão da movimentação apresentativa em recusa do mimetismo de ações.

Deste modo, poderíamos dizer que a *marionetização* do corpo do ator-bailarino busca novamente uma outra natureza que não a artificialidade do corpo cotidiano, aculturado. Uma outra cultura, diria Barba. Destruir o corpo cotidiano e reconstruí-lo com energia, presença, *bios*, características que seduzem o olhar do público para um corpo dilatado e expressivo: um corpo-artista.

Matteo Bonfitto apresenta uma visão mais categórica do ator pós-dramático: sendo um artista polivalente. Ele argumenta:

Poderíamos dizer, por exemplo, que os processos de atuação colocados em prática pelo ator pós-dramático envolvem um horizonte técnico e expressivo mais alargado, se comparado ao ator dramático. De fato, idealmente falando, o ator pós-dramático deve possuir competências que transitam entre o teatro dramático, o circo, o cabaré, o teatro de variedades, o teatro-musical, o teatro-dança e a performance. (2006, p. 48).

Alguns Apontamentos Sobre Atuação Contemporânea

O autor admite, porém, que este seja um ideal. Mesmo porque a diversidade de propostas e produções é muito grande no campo do teatro contemporâneo.

De qualquer modo, virtuose ou não, o ator pós-dramático relaciona seu corpo com o público num processo de contaminação. Sendo o corpo sua própria mensagem, ele deixa de ser recipiente de uma informação que precisa ser codificada. Para usar a terminologia aplicada por Cristine Greiner (2005), o corpo transforma-se em mídia de si mesmo: um *corpo-mídia*, que opera num processo de contaminação entre o dentro e o fora de seu próprio ambiente, performando as suas próprias vivências e experiências e contaminando-se com as dos outros. O ator cria-se a partir das contaminações com o mundo e troca-as novamente com o público.

Ainda neste aspecto, Lehmann (2007, p. 338) divide da mesma opinião em relação ao público:

No teatro pós-dramático, o corpo 'afeta' o espectador menos como informação do que como comunicação. Essa comunicação corresponde, sobretudo, ao modelo de um 'contágio' pelo teatro, à maneira da metáfora de Artaud em 'O teatro e a peste'.

Para que a peste aconteça, o ator precisa encontrar sua outra natureza, que está além das máscaras e simulacros do cotidiano: além da artificialidade.

Todavia, nas plurais estéticas desenvolvidas sobre a égide do pós-drama e do teatro contemporâneo a figura do ator aparece em situações contraditórias. Ou desaparece. É o caso de espetáculos que trazem não-atores à cena, em busca de uma possível autenticidade extirpada do ator tradicional pelos longos anos de ofício.

Não-atores aparecem neste jogo como uma caminho para imprimir autenticidade a *performance*: “Será que tudo que se opõe à construção do acontecimento teatral, e portanto ao seu caráter encenado, produz um efeito de autenticidade?” (MATZKE, 2006, p. 39-47).

Creemos que a autenticidade que se busca trazer à cena, ingênua, desavisada, espontaneísta, esteja presente na entrega do ator ao jogo teatral, entendido como a criação de sentidos a partir da materialidade da cena, - da qual a exposição do corpo do ator faz parte. Deste modo, não reduzimos a amplitude de significados do conceito de *jogo teatral* apenas ao entendimento do mesmo como *ação dramática de personagens*.

A prática teatral com não-atores encontra-se em espaços semiológicos parecidos com os da prática dos atores contemporâneos. Annemarie Matzke, diz, a esse respeito:

Comparando as encenações que surgem neste contexto, chama a atenção que os 'atores' apresentam a sua história, a sua situação empírica, e por tanto, apresentam eles mesmos. Na maioria das vezes, eles não representam mais personagens literários ou figuras dramáticas - e caso que o fazem, é para refletir sobre a própria situação de vida. (MATZKE, 2006, p. 39-47, trad. Stephan Baumgärtel).

Alguns Apontamentos Sobre Atuação Contemporânea

A auto-encenação (exposição espetacular de acontecimentos, experiências ou habilidades individuais) se transforma em jogo. O objetivo pode ser o alcance da melhor *performance*; porém, são os erros, as vicissitudes, que oferecem a experiência de autenticidade, de humanidade; um momento de fuga do simulacro pós-moderno.

Guénoun (2004, p. 139) trata o jogo teatral como a exposição da própria teatralidade e das possibilidades de performatividade, afirmando que o público anseia por ver “as práticas da cena enquanto práticas. Ver como fazem aqueles que ali se apresentam.”

Em um primeiro momento, autenticidade e teatralização podem parecer conceitos que nunca se encontrariam em uma mesma estética teatral. Mas lembremo-nos, contudo, do jogo. A revelação do jogo, ou seja, a pronta afirmação de que ele tem um propósito (que pode ser o jogo em si, mas sempre pautado por regras), um espaço (que não distingue necessariamente jogadores e público), jogadores (todos podem ser jogadores, ou apenas alguns) e um início e um fim já serve para imprimir autenticidade a ele. A autenticidade perseguida pelo teatro pós-dramático, e pelo ator pós-dramático, é a fuga do simulacro através de um novo simulacro: um espaço onde, contraditoriamente, as verdades mais íntimas podem aparecer. Pois estas são as regras deste jogo.

Dramaturgia do Ator Contemporâneo

Entender o ator como um “escritor de si mesmo”, de sua própria *dramaturgia* corporal, supõe que ele seja o detentor da totalidade dos materiais que serão utilizados para a composição de sua partitura/atuação.

Como define Bonfitto (2002, p. XIX),

O ator que compõe, o ator-compositor, necessita de materiais para executar seu trabalho, os quais são classificados em três categorias – material primário: o corpo; secundário: as ações físicas; e terciário: os elementos constitutivos das ações físicas.

Porém, em algumas expressões teatrais da contemporaneidade percebemos que o ator pode se encontrar em construções cênicas que ofereçam não só *estímulos* exteriores para a criação de sua dramaturgia, mas também *materiais* formais que gerem suas partituras corporais.

O trabalho do ator no teatro de Robert Wilson pode ser um claro exemplo desta questão. O encenador americano oferece um desenho de cena completo para o ator, mas este precisa preencher dramaturgicamente esta forma, podendo-se estabelecer aí um processo de co-criação da escritura do trabalho do ator em cena, onde lhe é oferecida a partitura e ele se responsabiliza pela criação da sub-partitura.

A respeito da sub-partitura, Patrice Pavis (1996, p. 83) diz que

Alguns Apontamentos Sobre Atuação Contemporânea

*[...] seria a sólida massa branca imersa sobre a qual se apóia o ator para mostrar e reger em cena tudo aquilo sobre o que se constrói a sua representação. Em nossa prospectiva de uma semiologia da enunciação teatral do ator, nós definiremos a sub-partitura (...) como 'o conjunto de fatores situacionais (situação de enunciação) e de savoir-faire técnico e artístico sobre os quais o ator/atriz se apóia na execução de sua partitura.'*¹

Percebemos então que a dramaturgia do ator contemporâneo não se restringe a um trabalho obrigatoriamente solitário, mas configura-se em uma troca entre ator e diretor, de elementos estimulativos e compositivos, podendo se transformar em uma co-criação com o encenador do espetáculo, para utilizar o exemplo de Robert Wilson. Contudo, o ator não deixa nunca de se responsabilizar por questões fundamentais da criação atoral, como, por exemplo, o preenchimento da forma das ações físicas e vocais, em busca de uma energia própria à representação.

Em algumas expressões teatrais da contemporaneidade a que tivemos acesso, seja por bibliografia documental, vídeos ou por contato direto, percebemos procedimentos recorrentes de atuação não-dramática.

Perante a diversidade estilística, tentaremos indicar quatro modalidades de atuação que percebemos recorrentes em espetáculos de encenadores que analisaremos a seguir. São elas: a) a codificação investigativa e criativa do ator; b) a codificação do diretor/marionetização do ator; c) a performatização da atuação e, e) o teatro participativo.

As três primeiras modalidades de atuação que identificamos têm o ator/atuador como figura indispensável a sua própria escritura em cena. Já o teatro participativo não constitui uma modalidade de construção dramatúrgica para o ator já que se desenvolve, sobretudo, a partir da participação do espectador na criação e desenvolvimento do evento cênico, mas será também abordado aqui visto que se configura em uma estratégia de atuação não-dramática.

Não tentaremos ingenuamente esgotar as proposições estéticas para o trabalho do ator na contemporaneidade, pois o objetivo principal dessa investigação é poder analisar mais cuidadosamente a diversidade de procedimentos e materiais utilizados para a composição da dramaturgia atoral, procurando perceber alguns caminhos para a organização semiológica do trabalho do ator na atualidade.

Sabemos que no decorrer dos séculos XX, o trabalho do ator se desenvolveu já em muitas correntes estéticas e linguagens em busca da desvinculação da atuação à representação realista. Desencadeou-se uma busca intensa e constante pela expres-

¹ “[...] sarebbe la sólida massa bianca immersa sulla quale si appoggia l’attore per apparire e reggere in scena tutto cio su cui fonda la sua recitazione. Nella nostra prospettiva di una semiologia dell’enunciazione teatrale dell’atore, noi definiremo la sotto-partitura (...) come “l’insieme dei fattori situazionali (situazioni di enunciazione) e dei *savoir-faire* tecnici e artistici sui quali l’attore/ice si appoggia nell’eseguire la sua partitura.” Tradução Nossa.

Alguns Apontamentos Sobre Atuação Contemporânea

sividade do corpo como fuga ao modelo da clássica *Comédie-Française*, com seus gestos, expressões e declamações pré-fabricados. Muitos fazedores do teatro ocidental certamente tiveram um papel fundamental no desenvolvimento do trabalho do ator no século XX, e conseqüentemente, na dramaturgia do ator contemporâneo.

Procuraremos, a seguir, discorrer mais detalhadamente sobre cada uma das quatro modalidades de atuação contemporânea observadas, investigando as possíveis influências estéticas na escolha dos materiais e procedimentos de atuação das mesmas, pois como define Bonfitto (2009, p. 96-97):

Na medida em que os seus materiais de atuação não se fazem prevalentemente referenciais, nem constitutivos de uma personagem (entendida como representação de um indivíduo ou tipo) e não são estruturados a partir de uma rede semântica produzida por uma história, o ator pós-dramático deverá apoiar-se sobre as qualidades expressivas que podem ser produzidas a partir de sua relação pragmática com os materiais de atuação, ou seja, a partir de seu modus operandi. Portanto, determinados processos subjetivos serão necessariamente evocados e, conseqüentemente, podemos falar de um grau mais perceptível de criação, digamos, autoral.

A) CODIFICAÇÃO INVESTIGATIVA E CRIATIVA DO ATOR

A antropologia teatral de Eugenio Barba, cujas investigações interculturais têm como centro de apoio e pesquisa a ISTA (*Internacional School of Theatre Anthropology*), fundada em 1979 em Holtebro, Dinamarca, é um dos grandes representantes desta tendência dramatúrgica de atuação.

As pesquisas de Barba giram em torno do que o próprio autor classificou de “Terceiro Teatro”, um teatro muitas vezes marginalizado porque não institucional, que foge ao teatro comercialmente estabelecido e também as experimentações e “revoluções” estéticas e políticas da *avant-garde*. Ian Watson (1995, p.19) define:

O terceiro teatro é um conceito ao qual se chega através da negação. Um tipo particular de teatro existe, ele não é parte do teatro institucional, ele não é parte da vanguarda. Se ele não é o primeiro ou o segundo teatro, o que ele é? Ele é o terceiro teatro. Para alguns, essa linha de argumentação enfatiza o perfil negativo de um teatro que vive uma existência precária, desprovido do senso de sua própria identidade, e dificilmente vivendo nas sombras do primeiro e do segundo teatros, dos quais ele secretamente deseja fazer parte.²

2 “The third theatre is a concept arrived at through negation. A particular type of theatre exists, it is not part of the institutional theatre, it is not part of the avant-garde. If it is not the first or the second theatre, what is it? It is the *third* theatre. For some, this line of argument highlights the negative profile of a theatre living a hand-to-mouth existence, lacking a sense of its own identity, and barely surviving in the shadows of the first and the second theatres which it secretly wishes to be part of.” Tradução Nossa.

Alguns Apontamentos Sobre Atuação Contemporânea

O Terceiro Teatro de Barba traz heranças diretas de sua convivência com Grotowski, principalmente quando insere o ator na prática grupal, enfatizando o papel essencial da troca múltipla entre indivíduos e culturas diferentes para a alimentação do processo não apenas formativo, mas também criativo do ator. Deste modo, o ator encontra na troca interpessoal e intercultural materiais para a construção de sua dramaturgia corporal.

Para Barba, esta troca acontece principalmente através de sistemas codificados de representação, tais como ele e Nicola Saravese descrevem em *A Arte Secreta do Ator*, no qual os autores ainda indicam e categorizam princípios recorrentes na organização de corpos em tradições representacionais diversas do oriente e do ocidente, oferecendo assim postulados para o ator forjar um corpo extra-cotidiano para sua representação.

O ator-dançarino de Barba distancia-se da representação dramática, pois não leva em consideração a verossimilhança em relação às ações corporais/vocais nem mesmo a psicologização da personagem, mas sim procura reorganizar o corpo cotidiano em um corpo expressivo para a representação, deslocando princípios de atuação observados em técnicas tradicionais, produzindo um possível “alfabeto” de atuação.

Bonfitto (2002, p. 77) define e enumera os princípios recorrentes estruturados por Barba:

Os princípios-que-retornam, que definem o campo da pré-expressividade, se aplicados ao corpo do ator, produzem tensões físicas pré-expressivas que geram a presença e um corpo-em-vida. De acordo com Barba, os princípios-que-retornam são: equilíbrio precário, ou equilíbrio dinâmico ou equilíbrio de luxo (Barba utiliza as três possibilidades); a dança das oposições; a incoerência coerente e a virtude da omissão; o princípio da equivalência.

Na mesma linha de investigação atoral, instituindo ainda outros processos de construção dramatúrgica para o ator, os quais não relatamos aqui, podemos incluir, dentre tantos diretores e companhias, o diretor inglês radicado na França Peter Brook, o japonês Yoshi Oida e ainda o brasileiro Luís O. Burnier e seus “discípulos” do Lume – Núcleo Interdisciplinar de pesquisas teatrais, de Campinas/SP.

B) CODIFICAÇÃO DO DIRETOR: PRESENÇA DA CO-CRIAÇÃO NA DRAMATURGIA DO ATOR

O encenador americano Robert Wilson, indicado por Lehmann como o mais representativo encenador do teatro pós-dramático, apresenta em suas produções (que acontecem desde a década de 1960) um ator completamente “despersonalizado”, na medida em que sua dramaturgia corporal foge da mimesis não só em relação à ação, mas também ao espaço e ao tempo dilatados na atuação.

Seus procedimentos de atuação apresentam ligação direta com preceitos de renovadores da linguagem teatral da primeira metade do século XX, como Antonin Artaud, Gordon Craig e Tadeusz Kantor. Sobre Craig, Jean-Jacques Roubine (1998, p. 187) discorre:

Alguns Apontamentos Sobre Atuação Contemporânea

A supermarionete, segundo Craig, “não rivalizará com a vida, mas irá além; ela não encarnará o corpo de carne e osso, mas o corpo em estado de êxtase, e enquanto estiver nascendo dela um espírito vivo, ela se revestirá de uma beleza mortal”. É que se trata de despersonalizar o ator, arrancando-o das delícias exibicionistas da representação imitativa (convencional ou naturalista) da vida.

Através da “marionetização” do ator, ou seja, de processos de codificação dos gestos e movimentos, Craig procurava um caminho para a redução das ambigüidades do corpo. Roubine continua sua análise aproximando as premissas de Craig sobre o trabalho do ator aos preceitos artaudianos do ator no teatro da crueldade:

Como Craig, Artaud baseia a sua teoria do ator no princípio da despersonalização. Não só o personagem, no sentido tradicional da palavra, é expulso desse teatro, mas também a personalidade do ator é ocultada pelo tipo de intervenção (não se ousa mais falar em desempenho) que ele exige. Em última instância, o ator artaudiano não é mais um indivíduo de carne e emoções, mas suporte e veículo de um complexo sistema semiótico articulado em torno de uma convenção hieróglifica – a expressão é freqüentemente repetida nos escritos de Artaud – do figurino, do gesto, da voz etc. (ROUBINE, 1998, p. 189)

Quando indagado, em entrevista recente a um jornalista, sobre o papel do ator em suas criações, Wilson (2008) é pontual:

Meu trabalho é formal, conseqüentemente a aprendizagem de um gesto se dá da mesma maneira que se decora um texto, ou aprende a cantar uma canção ou treina uma coreografia de balé clássico. Eu ofereço uma forma. Formas podem ser aborrecidas, mas podem se tornar interessantes dependendo de como a pessoa sente e a preenche.

Fica claro que a prática do ator em Wilson não é apenas uma prática virtuosística, no sentido de conseguir executar a criação do diretor, mas sim uma prática criadora, em cuja realização o papel do diretor é de formalizar a plasticidade da atuação com a criação da partitura, enquanto o ator se responsabiliza por criar subsídios, situações, sub-partituras que preencham a forma e a tornem interessante, enfim, uma co-criação da escritura do ator em cena.

É verdade que as práticas de Wilson em já quase quatro décadas modificaram-se em muitos sentidos, como por exemplo na relação de trabalho que estabelecia no início da carreira com não-atores e agora, com atores profissionais.

Contudo, o caráter performático da atuação em Wilson continua presente, estruturando uma atuação não relacionada a psicologismos e representação, mas sim a apresentação de ações e movimentos, embora este caráter performático não ofereça tanta liberdade de criação ao ator como na próxima modalidade que analisaremos, a performatização da atuação.

Alguns Apontamentos Sobre Atuação Contemporânea

Luiz R. Galizia relaciona o trabalho do ator em Wilson na década de 1960 com outras investigações contemporâneas, tais como as de Grotowski, Brook e do grupo Living Theatre:

O teatro de Wilson, que evoluiu exatamente no mesmo período, preocupa-se igualmente com o “eu interior” do ator. Baseia-se também em métodos e técnicas destinadas a auxiliar os atores e espectadores a desenvolver novos níveis de percepção. Rejeita, do mesmo modo, o psicologismo freudiano linear [de Stanislavski], em favor de uma abordagem mais globalizante da compreensão dos mistérios da existência humana. [...] A principal diferença entre o teatro originado por esses grupos e o teatro desenvolvido por Wilson está no fato de o primeiro estruturar-se em torno de ideologias que solicitam um engajamento unilateral de seus membros e uma reação até certo ponto uniforme de sua platéia. O teatro de Wilson abrange, de maneira consistente com sua qualidade de Gesamtkunstwerk, todo tipo de contribuição vinda dos performers e é capaz de estimular e absorver as múltiplas reações de sua platéia. (GALIZIA, 2005, p. 45-46)

Sobre o aspecto performático da atuação, Galizia (2005, p. 146-147), a respeito de *A vida e a época de Joseph Stalin*, indica:

Os gestos e atitudes descritos pelos performers em Stalin são simples destilações dos modelos de movimento da existência humana, dos tipos de gestos que realizamos em nossas vidas, temporariamente privados de propósito, tal como abrir a porta de um armário, esperando encontrar um livro e dando-se conta de repente de nossa distração, isto é, atos para os quais nossos corpos são programados e que existem por si. Essa programação seqüencial opera, em nossos cérebros, como as instruções para um ritual, a exemplo de todo um conjunto de atividades repetidas por nosso corpo, quando ele desperta pela manhã. Esse ritual mundano é parte de nosso “inconsciente coletivo”, pois tende a acontecer automaticamente com todos nós.

A arte do teatro, observada desse ponto de vista, é também uma coleção de atividades. Isso é especialmente enfatizado no teatro de Wilson, pois nele as ações ocorrem dentro de um contexto psicológico totalmente diverso. Os performers acostumam-se com essas atividades, tendo em vista aquilo que eles são, isto é, fenômenos: séries de entradas, saídas, paradas, gestos e daí por diante.

Podemos observar, deste modo, que estratégias como deslocamento e dilatação espaço-temporal de ações coletadas das “atividades humanas” citadas por Galizia, se transformam em constantes materiais para a co-composição entre diretor e ator da dramaturgia atoral para o espetáculo, e que procedimentos como a repetição e a lentidão se tornam, no teatro de Wilson, estratégias para ativar a percepção tanto do ator quanto do espectador em relação ao que acontece em cena, sem se utilizar de artifícios como a psicologia, o expurgo ou a agressividade.

C) PERFORMATIZAÇÃO DA ATUAÇÃO

A terceira modalidade de atuação que identificamos em manifestações teatrais contemporâneas diz respeito, talvez, a uma maior aproximação conceitual da *performance art*, além de se relacionar diretamente com as definições de ator pós-dramático trazidas por Bonfitto (2009, p. 92-93):

De fato, idealmente falando, e em sintonia com a abordagem de Lehmann, o ator pós-dramático deve possuir competências que transitam entre o teatro dramático, o circo, o cabaret, o teatro de variedades, o teatro-musical, o teatro-dança, e a performance, dentre outras manifestações que compõem o continuum das artes cênicas ou performáticas.

Esta oscilação entre diversos estilos e técnicas de atuação se apresenta recorrente em algumas encenações, e pode reunir por aproximação conceitual nomes diversos como Jan Lauwers, Richard Schechner, Pina Bausch, Teatro da Vertigem, Companhia dos Atores, entre outros.

A dramaturgia do ator, deste modo, constrói-se no trânsito entre a performatização do próprio *eu*, entendido como material, a *performance* no sentido de desempenho virtuosístico e ainda a codificação de partituras, não relacionadas à representação mimética de personagens (realismo), mas quase sempre a movimentos de dança.

Segundo Pavis (2005 p. 55), “O performer, diferentemente do ator, não representa um papel, age em seu próprio nome”.

Contudo,

‘agir em seu próprio nome’ não significa para o performer ‘fazer a si mesmo’, pois apesar de haver ruptura com a representação tradicional, ele representa algo (simboliza) em cima de si mesmo, numa auto-representação - ou self as context - que não é o seu estado cotidiano. Nesse estado de auto-representação o performer busca em seu repertório pessoal os arquétipos universais que lhe oferecerão as bases para a criação da persona (...). De acordo com Cohen (2002: 107) enquanto a persona diz respeito a algo mais universal, arquetípico, a personagem, com seu psicologismo, torna-se mais referencial. (STECKERT, 2007, p. 02).

A auto-referencialidade presente na performatização da atuação leva a uma valorização do instante presente, e obriga o performer a aprender a conviver tanto com o tempo/espço real quanto ficcional. Do mesmo modo, o performer assume e abandona as personagens, as quais não possuem aprofundamento psicológico. A *performance* tem também a característica de show, tendo uma relação com o público que se assemelha ao circo, ao *cabaret* e ao *music-hall*.

Todavia, a característica mais acentuadamente performática desta modalidade de atuação não se apóia na improvisação, em detrimento do treinamento e da codificação. Como explica Schechner (2003, p. 27),

Alguns Apontamentos Sobre Atuação Contemporânea

Performances artísticas, rituais ou cotidianas são todas feitas de comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar.

E ainda: “[...] o comportamento restaurado é – eu me comportando como se fosse outra pessoa, ou eu me comportando como me mandaram ou eu me comportando como aprendi” (SCHECHNER, 2003, p. 34).

A pluralidade da atuação performatizada em Jan Lauwers e da sensação de espontaneidade criada pela atuação de seus atores é descrita por Lehmann (2007, p. 185):

Apesar da encenação calculada e ensaiada, a (aparente) descontração dos atores, a ausência de um direcionamento rígido das ações, a interrupção do diálogo pela inserção de pequenas danças levam de modo recorrente a um isolamento do procedimento cênico.

Quando o teatro se mostra como esboço e não como pintura acabada, propicia ao espectador a oportunidade de sentir a presença, de refletir, de contribuir ele mesmo para algo incompleto. O preço disso é o conseqüente rebaixamento da tensão, já que o espectador tanto mais se concentra nas ações físicas e na presença dos atores.

D) TEATRO PARTICIPATIVO

Discorreremos brevemente sobre algumas características do teatro participativo, a via de informação, já que esta também é uma tendência muito representativa do paradigma pós-dramático.

Como comentado anteriormente, o teatro participativo não supõe uma dramaturgia do ator, mas sim do encenador e do público. A figura do ator é, na verdade, diluída nessas criações, que geralmente se constroem centralizadas na figura de um criador, e nas quais o público assume o desenvolvimento da ação e dos acontecimentos.

O teatro participativo pode se estabelecer em encenações que utilizam a participação espontânea de não-atores, que assumem o centro da auto-apresentação, como cita Matzke (2006), talvez em busca de uma autenticidade da atuação, ou ainda pode se organizar a partir dos elementos pré-dispostos pela criação do encenador, que visa construir um “evento” coletivamente, e onde em algumas situações as videoinstalações interativas que acontecem no limiar entre artes plásticas e cênicas muitas vezes também se encontram.

De acordo com Fábio Kinas (2005, p. 37),

Trabalhando uma obra aberta em via de se organizar e onde o autor é infinito pois coletivo, o teatro inaugura um processo de eventização onde o público participa como um colaborador que abre as portas, que encontra as soluções. Essa sede exploratória cria as atmosferas no interior dos ambientes. Ele aprende a se instalar no espaço imaginário no

Alguns Apontamentos Sobre Atuação Contemporânea

*qual ele se encontra, ao mesmo tempo em que ele vive uma experiência dinâmica; organizando o espaço pela participação. Ele é o cúmplice dessa realidade coletiva.*³

Ao público é delegada a criação de sentidos, a partir de suas próprias interferências e observações. Gary Hill, Bill Viola e Clyde Chabot dão exemplos de criação de espetáculos de teatro participativo.

Considerações Finais

As manifestações teatrais da contemporaneidade se desenvolvem com ampla diversidade de estilos e tendências, como pudemos ver em exemplos citados no decorrer deste artigo.

Do mesmo modo, o trabalho do ator contemporâneo se apresenta diverso: são muitas as investigações e pesquisas práticas empreendidas sobre as possibilidades de atuação na cena atual.

Em algumas propostas de encenação que não restringem o trabalho do ator à representação mimética de ação e personagem, percebemos procedimentos reinventados para a atuação, que buscamos identificar e investigar.

Sem o pretenso objetivo de esgotar as proposições estéticas existentes, identificamos quatro possíveis *modalidades* de atuação utilizadas por atores e grupos teatrais contemporâneos, observando de que modo se constrói a dramaturgia do ator em tais circunstâncias.

Deste modo, pudemos apontar características pertinentes a algumas encenações que investigam em seus procedimentos de teatralidade e performatividade a *opsis* da cena: processos semióticos que se estabelecem nas relações entre os signos da encenação e o público, para além da *mimesis* de uma ação.

Para tal, nos apoiamos significativamente em investigações de Hans-Thies Lehmann acerca do teatro contemporâneo, nas quais o autor apresenta o conceito de *pós-drama* para identificar manifestações teatrais com tais preocupações de renovação estética.

Percebemos como principais contribuições desta pesquisa as reflexões geradas acerca do trabalho do ator no teatro contemporâneo, bem como a identificação de possíveis processos contemporâneos de construção da dramaturgia atoral.

3 “En travaillant une œuvre en train de s’organiser et dont l’auteur est infini car collectif, le théâtre inaugure un processus d’événementialisation où le public participe comme un collaborateur qui ouvre des portes, qui trouve des solutions. Sa soif exploratoire crée des ambiances à l’intérieur des environnements. Il apprend à s’installer dans l’espace imaginaire dans lequel il se trouve, en même temps qu’il vit une expérience dynamique; en aménageant l’espace par la participation. Il est le complice de cette réalité collective.” Tradução Nossa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- > BONFITTO, Matteo. “Do texto ao contexto” in **Revista Humanidades: Teatro pós-dramático**. Nº. 52, Novembro/2006, p. 45-51.
- > _____. **O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2002
- > _____. “O ator pós-dramático: um catalisador de aporias?” in J. Guinsburg e Sílvia Fernandes (org.). **O pós-dramático: um conceito operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2009.
- > GALIZIA, Luiz Roberto. **Os processos criativos de Robert Wilson**. 1ª. Ed. 1ª. Reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- > GREINER, Christine: **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.
- > GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?** Tradução de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- > KINAS, Fabio. *Les rapports entre public et dispositifs scéniques dans les processus d’art collaboratif*. Paris: Université Paris 8, 2005. Dissertação (Mestrado em Artes do Espetáculo).
- > LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- > MATZKE, Annemarie M. “De seres humanos reais e performers verdadeiros” in Fischer-Lichte, Erika et. al. (eds.). **Wege der Wahrnehmung: Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater**. Berlin: Theater der Zeit, 2006. p. 39 – 47. Tradução Stephan Baumgärtel. Não publicado.
- > PAVIS, Patrice. “Da Stanislavskij a Wilson: antologia portatile sulla partitura” in DE MARINIS, Marco (org.). **Drammaturgia dell’attore**. Porreta Terme: Quaderni del Battello Ebro, 1996.
- > _____. **A Análise dos Espetáculos**. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- > ROSELT, Jens. “Do afeto para o efeito: a arte de atuação e a cultura Pop” in Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch e Christel Weiler (orgs.). **Transformationen: Theater der neunziger Jahre**. (Recherchen 2). Berlin: Theater der Zeit, 1999. p. 111-120. Tradução Stephan Baumgärtel. Não publicado.
- > ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução e apresentação de Yan Michalski. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- > SCHECHNER, Richard. “O que é Performance?”. Trad. Dandara. In **Revista Percevejo**, no. 11, 2003. RJ.
- > STECKERT, Daiane Dordete. “Ator Narrador e performer: onde as vozes se encontram” in **Anais do II Seminário de Pesquisa em Artes da Faculdade de Artes do Paraná**. Curitiba: FAP, 2007. 1 CD.

Alguns Apontamentos Sobre Atuação Contemporânea

> WATSON, Ian. **Towards a Third Theatre**. Nova Iorque: Routledge, 1995.

INTERNET:

> WILSON, Bob. Entrevista a Renato Mendonça. **Jornal Zero Hora**, 22/11/2008.
Disponível em: <http://zerohora.clicrbs.com.br/zerohora/jsp/default2.jsp?uf=1&local=1&source=a2302717.xml&template=3898.dwt&edition=11151§ion=1029>.
Acesso em 27.01.10, às 11h30min

Daiane Dordete Steckert Jacobs, mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)