

## SOBRE O ATOR NA CENA CONTEMPORÂNEA jogo, exposição e memória

Sílvia Patrícia Fagundes (UFRGS)

O artigo analisa o papel do ator na criação cênica contemporânea, que já não se define pela dimensão de personagem ou estilo específico, e está inserido em uma ampla perspectiva social, histórica e cultural que questiona os próprios mecanismos e funções da representação. Conectado a uma complexa rede de referências que o atravessa e o compõe, o jogo do ator dialoga com conceitos e práticas da dança, artes visuais, cinema, vídeo, novas tecnologias, ciências, filosofia, articulando saberes diversos. Para percorrer esse território, o trabalho considera referências teóricas e a experiência do processo criativo dos espetáculos *Clube do Fracasso* e *O Fantástico Circo-Teatro de um Homem Só*, da Cia Rústica de Teatro (Porto Alegre).

Atuação; processos de ensaio; cena contemporânea.

This paper analyses the actor's role in contemporary theatre, no longer defined by the character or any specific style, and related to a broader social, historical and cultural perspective that questions the own mechanisms and functions of representation. Connected to a complex web of references which composes itself, the actor's work dialogues with concepts and practices from dance, visual arts, cinema, new technologies, science, philosophy, articulating different areas of knowledge. To travel in this territory, the paper considers theoretical references and the experience of creative process of the plays *Club of Failure* and *The Fantastic Circus Theatre of Only One Man*, by Cia Rustica de Teatro (Porto Alegre).

Acting; rehearsal process; contemporary theatre.

A multiplicidade de questionamentos e propostas que marcou a cena do século XX e continua em plena ebulição no século XXI, teve como consequência o desenvolvimento de teorias e práticas diversas (muitas vezes divergentes) em relação ao papel do ator na criação cênica. Em qualquer caso, e ainda quando se contesta seu protagonismo na composição teatral, como no conceito de "ator-marionete" de G. Craig, a atuação é um tema central no debate sobre as artes performativas, evocando uma complexa rede de referências que dialogam entre si. Ao invés de uma linha cronológica estanque, podemos reconhecer uma nebulosa de ideias, conceitos e práticas interconectados por várias rotas.



Cada elemento desta rede está conectado a outros elementos, cada criador dialoga e processa influências de distintas fontes: o que fazemos hoje está ligado a diversas tradições. Os pioneiros da cena contemporânea buscaram referências em práticas antigas, como a *commedia dell'arte*, o teatro oriental ou a encenação medieval, assim como em formas populares mais recentes, como o cabaré, o *vaudeville* ou o cinema. Entre os próprios artistas cênicos se estabeleceram diálogos fecundos que incentivaram o desenvolvimento de propostas, técnicas e linguagens múltiplas, em processos de retroalimentação gerados tanto por antagonismo como por afinidade. Em uma palestra, Meyerhold comentou sobre sua relação com Stanislavski: “Se há entre vocês atores que acreditam estar me agradando ao falar mal de Stanislavski, estão enganados. Mesmo não estando de acordo com ele, o tenho respeitado e amado, sempre, profundamente.”<sup>1</sup> (Meyerhold 2003:134). Sabemos que as propostas formais destes artistas diferiam radicalmente, mas não sua perspectiva ética: ambos defendiam a importância do ator e de sua preparação, desenvolvendo metodologias que exigiam dedicação e comprometimento. A declaração de Meyerhold parece resumir a beleza e fecundidade do diálogo entre visões divergentes. R. Cohen reflete esse caleidoscópio de propostas inter-relacionadas ao discorrer sobre as técnicas de “desenvolvimento psico-físico” e atuação do performer:

Existe uma incorporação de tudo: técnicas orientais (*tai-chi-chuan*, ioga, meditação, lutas etc.), mímica, pantomima, técnicas circenses, *guignol*, ilusionismo, dança moderna, uso de eletrônica (vídeo, gravadores, microfones etc.), máscara, teatro de sombras etc. [...]. Em termos de técnicas de criação e atuação se absorveu um pouco de tudo [...]. Nesse sentido, a performance é uma releitura contemporânea a partir de uma mixagem (*mixed-midia*) das idéias da modernidade. (Cohen 2007: 105 y 108).

O “tudo” a que se refere o autor inclui também as técnicas desenvolvidas por Stanislavski, o modelo de teatro-laboratório de Grotowski, o *Verfremdungseffekt* de Brecht, a referência do ritual, a herança dadaísta e surrealista, o teatro oriental, *happenings*, psicodrama, circo, magia etc, ou seja, os elementos da rede que esboçamos inicialmente. A releitura, o múltiplo e o polissêmico são

características do nosso tempo. R. Schechner (1996) considera anacrônico o conceito de “avant-garde” em uma época em que tudo já foi testado e repetido milhares de vezes, especialmente nos últimos 50 anos. Segundo o autor, vivemos intelectual e artisticamente em um período “conservador”, deixando claro que não se refere a uma posição política de direita, e sim à necessidade de conservar, reciclar e reutilizar os recursos que estão disponíveis em arquivos de múltiplas experiências anteriores, arte, textos, idéias, sentimentos: “este conhecimento prévio, armazenado e disponível, está sendo usado para prevenir a repetição de certos tipos de eventos e para promover certos tipos de novos eventos” (Schechner, 1996: 354).

Além do legado de experiências passadas, ao considerar o desenvolvimento de conceitos e técnicas sobre o trabalho do ator, não podemos ignorar sua inserção em uma paisagem social e histórica que implica um movimento cultural mais amplo. Na primeira metade do século XX, as novas idéias sobre atuação estavam relacionadas a novas percepções sobre o homem e a sociedade, oriundas de campos diversos, como a psicanálise, biologia, física, antropologia, sociologia e a própria arte. Assim, perspectivas sobre atuação hoje tão difundidas, como “presença”, “verdade” ou “energia”, estão relacionadas a toda uma rede de conhecimento que muitas vezes transcende a área específica da cena. Nessa rede, não podemos ignorar, por exemplo, a influência da filosofia oriental, dos estudos de gênero ou do pós-estruturalismo francês, além de conceitos e práticas da dança, artes visuais, cinema, vídeo, novas tecnologias.

Um aspecto recorrente no polifônico panorama contemporâneo é a reivindicação do ator como *criador*, não um mero executor das idéias de outro artista, seja ele o dramaturgo ou o diretor. Já no início do século passado, Meyerhold propunha o conceito de um “teatro da linha reta”, que enfatizava a relação entre o ator e o espectador: “o ator não arrebatará ao público a não ser que, imbuído das idéias do autor e do diretor, expresse seu próprio eu desde a cena” (Meyerhold 2003: 48). O diretor seria responsável pela articulação do conjunto, mas “não impõe a realização exata de sua concepção” (*ibid*: 49), deixando espaço para que o ator abra “sua alma livremente” ao espectador (*ibid*: 48). Grotowski define o teatro como “o que acontece entre o espectador e o ator” (Grotowski 1969: 32), e sua proposta é estruturada em termos de encontrar um “ator santo”, capaz de um ato extremo de “autossacrifício” e exposição.

A maioria dos grandes diretores do século XX reconhece a centralidade do ator na cena, investiga seu ofício e celebra seu papel criativo, ainda que possamos questionar o espaço real de criação ocupado pelo ator em propostas em que a articulação geral do discurso cênico é responsabilidade exclusiva do diretor. Nesta perspectiva, a *autoria* do ator se concentra em seu trabalho individual, não se estendendo para a montagem como um todo.

A *performance art* propõe uma relação distinta, articulando-se como prática em que, com frequência o performer reúne todas as funções criativas, constituindo-se como o "autor da obra". No entanto, R. Cohen pondera que "a performance não é um teatro de ator, porque [...] o discurso da performance é o discurso da *mise en scène*, o que torna o performer uma parte e nunca o todo do espetáculo[...] ele poderá ser todo enquanto criador mas não enquanto atuante" (Cohen 2007:102). Assim, Cohen considera como "artistas de performance" Robert Wilson e Richard Foreman, diretores de espetáculos que envolvem trabalho em equipe, sem que isso os impeça de concentrar e firmar a "autoria da obra".

As práticas de criação coletiva dos anos 60/70 buscaram romper com a perspectiva de estabelecer um *único* autor para a criação artística, através da estratégia de diluir funções e responsabilidades entre todos os membros de um grupo. Este procedimento acabou por revelar-se pouco eficaz na articulação dos processos criativos, pela própria indefinição e tentativa de homogeneidade que propõe. No Brasil, dentro da atual difundida perspectiva do "processo colaborativo", a divisão de funções não é considerada como um fator negativo que implica uma hierarquia rígida, e sim é percebida como um procedimento mais fértil que a indefinição generalizada de responsabilidades. Todos, não apenas o diretor, podem ser responsáveis pela autoria do espetáculo, sem que componham um idealizado conjunto homogêneo em que todos desenvolvem as mesmas funções. De qualquer forma, a colaboração efetiva continua a oferecer um imenso desafio (trabalhar sozinho ou sob o controle de uma única direção criadora pode ser bem mais fácil).

Por outro lado, o exercício da colaboração criativa encontra um espaço especialmente favorável na cena contemporânea justamente a partir da perspectiva do fragmentado, do heterogêneo e do contraditório que marca nossa época. Em vez de lutar por um conjunto de unidade homogênea, Tim Etchells

celebra as diferenças e incompatibilidades inerentes aos processos grupais, aceitando a impossibilidade de perfeita harmonia e compreensão entre as pessoas de uma equipe, reconhecendo o teatro como um lugar onde diferentes visões, sensibilidades e intenções se chocam.

Não há visões claramente singulares, não há uma linha autoral obsessiva de controle minimalista – improvisação, bricolagem, a junção de diversas atividades – obtendo-se um mundo completamente desordenado – do antagonismo de ações, abordagens e intenções. [...] A colaboração é apenas uma boa maneira de confundir intenções? Eu acho que sim, porque confio em descobertas e acidentes e desconfio de intenções [...] Colaboração então não como uma forma de perfeita compreensão do outro, mas sim uma visão e audição imprecisas, uma falta deliberada de unidade. E este aspecto do processo colaborativo encontra eco no trabalho, pois em cena o que vemos não é uma unidade homogênea — mas sim uma colisão de fragmentos que não chegam a se pertencer, fragmentos não se veem e se não se ouvem de forma perfeita. Uma espécie de puro jogo nisso também. (Etchell 1999: 55 y 56).

T. Etchells é membro de *Forced Entertainment*, um grupo fundado em 1984, localizado em Sheffield, cidade do interior da Inglaterra, formado por seis artistas<sup>2</sup>– a última alteração na composição do grupo foi em 1989. Seu processo de trabalho está estruturado em "diálogo, ensaio, improvisação, acidente, discussão e oportunidade, e nasce de uma intimidade que não tem nome" (*ibid*: 58). Embora Etchells seja responsável pela direção e finalização do texto (sempre trabalha com o desenvolvimento de dramaturgia própria), a concepção e a criação dos espetáculos são assinados pelo grupo.

Também neste aspecto, *Forced Entertainment* evidencia um procedimento importante da cena contemporânea: o uso de experiências vividas como material de composição da cena, em uma estratégia que reconhece e reforça o papel criativo do ator. Não se trata da aplicação das experiências pessoais na composição de personagens fictícios, como propôs Stanislavski, e sim da exposição das

próprias experiências como elemento dramaturgico/cênico e da remoção parcial ou total do personagem dramático, destacando a *persona* do ator. Brecht já reivindicava a exposição do ator através do *Verfremdungseffekt*, mas hoje a cena vai além da exploração da dualidade ator-personagem. Em um movimento que também se afasta da proposta de Grotowski de usar o papel como uma ferramenta para revelar o ator (defendida no período do Teatro-Laboratório), a partir dos anos 1960/70 o personagem dramático é frequente e deliberadamente retirado do jogo cênico. Elinor Fuchs (1996) anunciou a "morte do personagem", reconhecível tanto em propostas construídas a partir de material autobiográfico como em montagens que, mesmo não sendo

criadas explicitamente a partir de episódios biográficos, são desenvolvidas a partir de ideias, sentimentos, discursos e visões dos atores, sem o filtro de um personagem fictício. Em consonância com o questionamento dos mecanismos de representação característico de nossa época, discute-se a própria ideia de *interpretação* e articulam-se propostas de *não atuação*.

M. Kirby (1972) propôs uma categorização da atuação a partir da quantidade de simulação, representação, personificação e ficção que pode haver no trabalho do performer, em uma linha que vai da não atuação até a atuação complexa (deixando claro que não há nenhuma valorização de qualidade entre os extremos do gráfico).

*NOT-ACTING*

*Nonmatrixed performing*      *nonmatrixed representation*      *received acting*

*ACTING*

*simple acting*      *complex acting*

A não atuação designa a execução de ações concretas sem intencionalidade, como fazem, por exemplo, os contra-regras do Kabuki, que movem os objetos cênicos, auxiliam os atores a trocar de figurino, servem chá: estão em cena mas não *atuam*. (Talvez a melhor palavra para traduzir a atuação, neste caso, seja interpretação, os atuantes aqui não *interpretam* nada). A representação *nonmatrixed* refere-se a situações em que o performer executa ações não intencionais, mas elementos externos dão sentido a sua presença ou atividade, como uma peça de roupa. (Por exemplo: um homem vestido de preto sentado no palco, a percepção é alterada se o mesmo homem na mesma posição usar um turbante). Quando as referências aplicadas à ação do performer se tornam mais numerosas e complexas, chegamos à *atuação recebida*, quando não há intenção por parte do ator de comunicar algo específico nem a projeção ativa de qualquer emoção. (O homem com turbante senta-se, enquanto três homens com uniformes de soldado permanecem em pé atrás dele). A projeção de emoção é, para M. Kirby, um dos fatores mais importantes para distinguir a atuação da não-atuação, pois um ator pode estar em uma situação não representacional em muitos aspectos, mas ainda assim estará atuando se projetar emoções ou ideias com intenções prévias. O autor propõe um exemplo a partir do espetáculo *Paradise Now*, do

Living Theatre, referente ao momento que os atores se dirigiam diretamente aos espectadores dizendo frases como "Não estou autorizado a viajar sem um passaporte", em uma situação em que não representavam personagens fictícios, reconheciam o espaço real (o teatro), narravam fatos reais e pareciam sinceros a respeito dos enunciados. Ainda assim, estavam atuando porque selecionavam e projetavam uma emoção para o público com intencionalidade: "*they were acting their own emotions and beliefs*" (*ibid*: 103). A atuação se torna complexa quando mais elementos são implicados na projeção de intenções: emoção, características de personagem, construção de espaço dramático, gestos significativos etc. Segundo o autor, a atuação complexa, assim como qualquer outro elemento do gráfico, não está vinculada a nenhum estilo cênico específico, de modo que as propostas de atuação de Stanislavski e Grotowski podem encontrar-se na mesma categoria.

Entretanto a análise da atuação de acordo com os conceitos de simples/complexo não necessariamente distingue um estilo do outro, embora pudesse ser usada para comparar estilos de atuação. Cada estilo tem uma certa abrangência quando medido em uma escala de simples/complexo, e na maioria das performances o grau de complexidade varia de momento para momento. Seria impossível dizer que o estilo

realista de atuação é necessariamente mais complexo que o estilo "Grotowski" expressionista. O realismo, na sua forma mais detalhada e completa, certamente seria considerado relativamente complexo. No entanto, existem muitas abordagens para o realismo; algumas — as quais são usadas em muitos filmes — exigem muito pouco do ator e seriam consideradas relativamente simples. Os atores de cinema fazem muito pouco, enquanto a câmera e o contexto físico/ informativo "agem" por ele e para ele. Um estilo não-realista, entretanto, tal como o desenvolvido por Grotowski, pode ser extremamente complexo. (Kirby, 1972: 107).

M. Kirby sugere que o mais comum é que uma montagem oscile entre os extremos da escala. Mesmo usando terminologia diferente, R. Cohen (2007) propõe um esquema que aborda uma temática similar ao analisar a relação ator/personagem, expressando-a em uma variável P, na qual se

P = 0, temos apenas o ator,

P = 1, temos apenas o personagem.

O autor enfatiza que casos extremos de 0 e 1 são uma idealização teórica, o que prevalece são todas as situações intermediárias entre os dois extremos, correspondendo a um conceito de interpretação x atuação. É possível que a diferença de terminologia entre os dois autores se deva principalmente a uma questão de idioma: em inglês o termo "interpretar" não é usado em referência ao trabalho do ator, enquanto em português sim (ainda que no Brasil o termo pareça tender ao desuso, várias escolas mudaram o nome de aulas de "interpretação" para "atuação", por exemplo). A escala 0-1 de R. Cohen e o conceito de "no-acting" de M. Kirby correspondem a um nível muito baixo ou nulo de representação de um personagem.

Por outro lado, não podemos deixar de reconhecer diferenças importantes entre as propostas dos dois autores, já que R. Cohen não considera a projeção de emoção como um fator que distancia a atuação da escala 0, enquanto M. Kirby sim: "not-acting" implica na execução de ações sem intenção ou emoção. A escala de R. Cohen é dividida em "ser ele mesmo" (o ator) ou representar um personagem, ainda que insista que um ator jamais possa estar "apenas atuando".

Primeiro, porque não existe o estado de espontaneidade absoluta; à medida que existe o pensamento prévio, já existe uma formalização e uma representação. Mesmo que a personagem seja autorreferente (o

ator representando a si mesmo). Ainda assim haverá o desdobramento. Segundo, porque sempre que estamos atuando (e isso é extensível para todas as situações da vida) existe um lado nosso que "fala" e outro que observa. (Cohen 2007: 96).

A reflexão prática sobre as dinâmicas de relação ator-personagem, considerando a variação entre os extremos da escala de Kirby e Cohen, assim como o uso de material biográfico na composição cênica, marcou o processo de duas montagens desenvolvidas pela Cia Rústica de Teatro<sup>3</sup>, nas quais atuei como encenadora: *Clube do Fracasso*, estreada em outubro de 2010, e *O Fantástico Circo-Teatro de Um Homem Só*, estreada exatamente um ano depois, ambas em Porto Alegre, RS. Ainda que os dois espetáculos desenvolvam linguagens cênicas diversas, partem da memória como impulso criativo e são atravessados por elementos autobiográficos da equipe envolvida. No primeiro, não há a elaboração de personagens fictícios, os atores usam seus próprios nomes em uma estrutura dramaturgicamente fragmentada, dividida em vários jogos, que não desenvolvem uma narrativa progressiva. O segundo é um solo em que o ator conduz a narrativa a partir de alguns episódios de sua vida, atravessada pela representação de personagens-tipo em momentos pontuais. Em ambos os casos, os atores encontraram um grande desafio em "ser si mesmo" em cena, sem a articulação de um personagem. É claro que necessitamos ponderar que a própria expressão "ser si mesmo" é bastante questionável, dado que é muito difícil definir o que sejamos nós mesmos, tanto na vida real como na arte. Representamos diversos papéis contínua e diariamente. Na cena, há a exigência de um estar extra-cotidiano, que poderíamos chamar de estado performativo, bastante específico e exigente, ainda que não envolva a representação de um personagem.

O ponto de partida para *Clube do Fracasso* consistiu na temática que o próprio título indica, direcionando o olhar ao erro e à fragilidade humana, na tentativa de inverter a lógica de discursos de sucesso e superioridade. A dramaturgia foi composta em sala de ensaio, a partir de perguntas e provocações que poderiam ser respondidas de forma escrita, performativa, visual: o primeiro grande fracasso da vida, lista dos 10 maiores atos ridículos cometidos, desastres amorosos, desejos de sucesso, o que mais teme, vivências específicas etc. Através desses dispositivos, os atores<sup>4</sup> e a direção compartilhavam as próprias experiências,

atualizando o vivido. Relembrar episódios de "fracasso" consistiu sem dúvida um desafio, que nos levou a zonas dolorosas e encontros com resistências. Por outro lado, as histórias, lembranças, sensações a princípio individuais se ofereciam como matéria bruta comum, resignificando experiências através da troca com o outro. O material que cada um disponibilizava poderia ser fragmentado, deslocado, reapropriado, transformando-se em um novo tecido tramado coletivamente. Além das experiências pessoais da equipe, os fios dessa trama incorporaram referências de muitas outras fontes, como livros, filmes, internet, pessoas entrevistadas nas ruas (o espetáculo inclui vídeos dessas entrevistas). A montagem se fez como um mosaico de percepções, relatos, sensações, memórias transformadas, reflexões e questionamentos sobre o tema do fracasso, articulando conceitos com a matéria bruta da vida e do cotidiano, transmutando experiências individuais em experiência compartilhada.

Na composição final, não houve uma preocupação com a "verdade" dos fatos em correspondência à biografia dos atores, ainda que a maior parte dos relatos fosse correspondente. E mesmo com a ausência de personagens ficcionais, podemos considerar que inclusive nessa cena em primeira pessoa há personagens ou *personas*, pois a composição artística em determinado tempo-espaço supõe escolhas do que queremos mostrar, ou seja, editamos, selecionamos, compomos uma figura, uma *persona* específica, a partir de nós mesmos. Outras *personas*-personagem seriam possíveis, somos vários.

Ao considerar o trabalho do Wooster Group, P. Auslander (1997) indica como fundamental o conjunto de "performance personas" desenvolvido por seus membros, que aparecem em diversos espetáculos e refletem a personalidade e as relações entre os atores. Essas "personas" correspondem a uma zona ambígua em algum lugar entre a não-atuação e a atuação complexa, emergem da ação concreta de cada montagem e também da personalidade dos atores em confronto com o próprio ato de atuar. O autor entrevista o ator William Dafoe sobre o processo criativo do grupo e mais especificamente do espetáculo *LSD (... Just the High Points ...)*, apresentado durante 1984 e 1985:

Quando fazemos uma peça de teatro, de certa forma acomodamos os aspectos em que os performers são bons ou a forma como atuam. Eles têm funções, portanto, não é como se nós tratássemos uns aos outros

como atores e aqui deve haver esta transformação. Somente colocamos o que Ron traz para um texto e formalizamos isso: isso que definitivamente vem de Ron como o conhecemos, como ele se apresenta ao mundo e depois, claro, quando você formaliza isso se torna público em uma performance, e faz com que seu nível suba. Isso não é dizer que Ron está apenas sendo ele mesmo, mas você está tomando as qualidades que ele tem e você está de certo modo elevando-as e colocando-as nesta estrutura. (Dafoe em Auslander 1997: 41).

Dafoe define uma situação performativa em que o ator não é "ele mesmo" e tampouco "outro", o que, segundo P. Auslander, relaciona-se, de certa forma e dadas as proporções, aos personagens-tipo do Renascimento italiano ou ao cinema moderno, em um sistema circular em que "a pessoa performativa de Dafoe é tanto sua apresentação de si mesmo para o público como sua imagem de si mesmo atuando" (Auslander 1997: 45).

Em *O Fantástico Circo-Teatro de um Homem Só*, trabalhamos igualmente com a composição de *personas*, ainda que a linguagem cênica e o processo desenvolvidos tenham sido distintos de *Clube do Fracasso*. O ponto de partida para a montagem, que começou a ser pensado em 2008, foi o desejo do ator Heinz Limaverde de montar um solo que reunisse diferentes personagens, afetos e aspectos de sua relação com a cena. Entre várias ideias e possibilidades discutidas ao longo dos anos (enquanto escrevíamos fragmentos de dramaturgia e projetos solicitando financiamento), escolhemos como embrião dramaturgicamente e cênico um texto de quase duas páginas escrito pelo ator, que esboçava um início de biografia pautado por suas primeiras experiências com a arte. O circo aparecia nesse relato e acabou tornando-se o vetor aglutinador da diversidade de referências que o projeto evocava, abrigando tanto a autobiografia como a representação de personagens-tipo fictícios (uma velha que se transforma em vedete, a mulher barbada, palhaços, fragmentos de figuras — com frequência, tais tipos eram compostos a partir de traços ampliados da própria personalidade do ator, como o palhaço Azia ou o Nordesteño).

Além de constituir uma experiência importante na vida do menino que vivia no interior do Ceará, o circo integra um imaginário coletivo especialmente potente, alimentado não só pelo próprio, como pelo cinema, televisão, brinquedos, músicas etc. A memória pessoal do

ator disponibilizava assim um fértil canal de conexão para tornar-se memória comum, sem abdicar de sua singularidade. Durante o processo, a experiência de Heinz no interior do nordeste de alguma forma se comunicou com a minha (e com a de toda equipe<sup>5</sup>) na capital do estado mais ao sul do Brasil, e nos tornamos cúmplices no picadeiro que inventamos, tramando uma dramaturgia em que os fragmentos trazidos por cada um se confundem e dialogam.

Talvez seja justamente através da singularidade, da experiência vivida na carne ou da memória enquanto corpo, que se estabeleça a condição para uma zona compartilhada de experiência. Percebemo-nos no outro através de sua particularidade, de sua presença sensível, de seu testemunho marcado na pele — não através da precisão dos fatos, mas da experiência vital que lembramos por vias tortas e incompletas, que *nos faz*.

Tivemos a oportunidade de apresentar ambas as montagens para os mais diversos tipos de público, em diferentes cidades e contextos. Com certa frequência, há uma curiosidade em saber o que é "verdade", uma questão complexa de responder. Pois tudo é verdade e mentira simultaneamente. No caso de *Clube do Fracasso*, as histórias partem da vida real, mas não correspondem necessariamente a quem as conta, e foram editadas, misturadas, transformadas. No caso de *O Fantástico Circo-Teatro de um Homem Só*, os personagens trazem histórias inventadas, e mesmo que os relatos do ator pertençam a sua biografia real, também passaram por um processo de edição e composição, reinvenção. No picadeiro da memória, realidade e imaginação se confundem.

De qualquer forma, o público ativa processos de reconhecimento com os testemunhos e relatos oferecidos a partir de suas próprias experiências. Ao presenciar testemunhos de fracassos em primeira pessoa na cena, aciona-se o dispositivo relacional que resgata as vivências de quem assiste, atualizando o vivido — e o que mais importa assim não é o episódio relatado, e sim o processo presente de reatualização, nesse espaço virtual *entre* o palco e a plateia onde se dá o teatro.

Ao presenciar o relato fragmentado de uma possível biografia de um homem em cena, o público preenche as lacunas, recriando uma história de vida — mesmo que essa história não seja efetivamente contada, apenas lembranças esparsas balizam diferentes números com inspiração mais ou menos circense. Tentamos organizar o vivido, dando sentido à experiência:

o relato do ator se oferece a esse exercício, e a evocação de suas memórias passa a ser uma matéria comum de reinvenção. Da mesma forma, os espectadores projetam uma espécie de personagem protagonista no ator, que seria "ele mesmo".

Tais questões recorrentes na cena contemporânea — ator X personagem, verdade X representação, ficção X realidade — correspondem a vetores fundamentais do pensamento de nossa própria época, que questiona os processos de construção de identidade, os mecanismos de representação, o papel e a importância da memória na constituição humana e social. Neste contexto, não podemos deixar de reconhecer distâncias entre o "eu" e a performance de si mesmo.

A identidade autoperformativa está sob constante desafio da memória seletiva e de uma oscilação entre a autoespelhamento, autoquestionamento e autoinvenção e existem distinções entre os termos "identidade", 'pessoa', 'eu' e "autobiografia". [...] Performances autobiográficas são, afinal, ficções autorizadas. Tudo o que podemos saber como autêntico é o aqui e agora. (Freeman 2007: 95 e 96).

Se reconhecermos que a "identidade" é uma construção, se "atuamos" na vida cotidiana, a cena baseada na experiência vivida não fornece exatamente a "realidade" de si mesmo — há inevitavelmente uma mistura entre realidade e ficção no processo de formatar experiências: a memória em si funciona como um filtro na recriação de sensações, fatos e ideias. A ficção está contida na realidade, e a realidade na ficção. Se assumimos que a identidade não é fixa, imutável e sólida, se temos muitos "eus", então escolhemos alguns para levar para a cena. A *persona* do ator também é personagem.

É importante ponderar que a exposição ou projeção da *persona* do ator não implica a exclusão da técnica na atuação: estar no palco não é uma situação cotidiana ou "natural", é necessário habilidade para ser "real" e verossímil em cena. A preparação do ator permanece uma questão crucial de nosso tempo. O conceito surgiu no início do século XX e se desenvolveu em diferentes metodologias, frequentemente vinculadas a uma estética específica, a uma jornada particular. Ainda que não exista uma metodologia universal, podemos reconhecer na diversidade de propostas uma ética comum que enfatiza a importância do ator e implica dedicação, desenvolvimento e compromisso. Da mesma forma, na maioria das

diferentes técnicas e concepções, o corpo se apresenta como protagonista.

A centralidade do corpo na cena contemporânea se afirma intensa e extensamente, em propostas que vão desde Meyerhold a grupos como o inglês DV8, cujo trabalho é designado como "teatro físico" (termo discutível, uma vez que podemos considerar que o teatro é, por natureza, físico). A exposição da pessoa do ator evidencia seu corpo, que se afirma no real, constrói-se como experiência e percepção, um corpo que é memória e história. Tudo começa e termina no corpo, não apenas na cena como na sociedade, "o corpo, os corpos de todos e cada um de nós, são os preciosos enclaves onde acontecem complexas transações de poder. Meu corpo = corpo da multidão" (Preciado 2008: 93). Reivindica-se o corpo como um sistema integrado, unidade entre corpo e mente — as pessoas que têm amputações ainda "sentem" o membro ausente, o corpo imagina e se imagina como um todo: "Corpo sou eu integralmente, e nenhuma outra coisa; e alma é apenas uma palavra para designar algo no corpo" (Nietzsche 2007: 64). O. Cornago evidencia a correspondência entre o corpo e a ética na cena contemporânea: "o corpo não é apenas objeto de criação, matéria artística e objeto sacrificial, [...] mas um espaço em que o biológico, o social, o natural e o político se manifestam ao entrar em conflito" (Cornago 2008:81).

E. Fischer-Lichte (2008) identifica a "fiscalidade" como um dos fatores que determinam a materialidade da cena, que é gerada e percebida por dois fenômenos em especial: processos de "incorporação" e presença. O conceito de "incorporação" que a autora apresenta não se refere de modo algum à "incorporação" de um personagem dramático, e sim confronta a dicotomia corpo x mente, enfatizando que o ator se manifesta como corpo, *in corpo*. O corpo é ação, unidade, sentido e presença.

Na minha opinião, a presença representa um fenômeno que não pode ser compreendida por uma dicotomia como corpo versus mente ou consciência. Na verdade, a presença erradica tal dicotomia. Quando o ator traz seu corpo com energia e, portanto, gera presença, ele se apresenta como mente incorporada. O ator exemplifica que corpo e mente não podem estar separados um do outro. Cada um é sempre implícito no outro. Isto não se aplica apenas aos atores e bailarinos orientais que Eugenio Barba testemunhou, ou ao ator "santo" Ryszard

Cieslak. Embora a sua presença especialmente forte e intensa destaque a dissolução da oposição entre corpo e mente/consciência, a dissolução é verdadeira para todos os performers com presença. (Fischer-Lichte 2008: 98-99).

O corpo gera presença através da emissão de energia, que alimenta o ciclo de *feedback* autopoietico com o espectador e supera a divisão corpo-mente. Nesta perspectiva, rejeita-se a busca direta da emoção e construção psicológica racionalizada, um movimento característico tanto de propostas experimentais como de práticas mais tradicionais. Atacando os pilares do "método" desenvolvido por Lee Strasberg nos EUA, D. Mamet, por exemplo, defende a atuação como algo concreto e físico:

A tentativa de manipular os sentimentos dos outros é chantagem. É desagradável e cria ódio e hipocrisia. Se perguntarmos a um trabalhador honesto ou a um artesão "o que você quer que sintam seu cliente quando receber seu trabalho", seguramente ficará mudo. Ele não trabalha para criar uma emoção no destinatário, mas sim no objeto [...]. Para o artesão do teatro, trabalhar para manipular as emoções dos outros é um erro abusivo e inútil. No teatro, e fora dele, nos incomodam aqueles que sorriem muito efusivamente, que atuam muito amavelmente, ou demasiadamente tristes, ou demasiadamente felizes, que de fato narram seu suposto estado emocional. [...] Atuar é uma arte física; está muito próxima do estudo da dança e do canto. (Mamet 1999: 73-76).

Neste contexto, a abordagem do aspecto lúdico da atuação é um fenômeno especialmente significativo. Desde o início do século XX, o jogo foi reconhecido como um elemento básico da natureza humana, necessário para o desenvolvimento social e essencial para a criatividade artística. Antropólogos, psicanalistas, dadaístas e outros artistas celebraram a importância do jogo, destacando a espontaneidade, sinceridade e criatividade das brincadeiras infantis<sup>6</sup>. Hoje, é comum que programas pedagógicos de teatro incluam jogos e improvisações na sua formação; o ator deve "saber jogar". A própria criação é, muitas vezes, entendida como um jogo, mais alegre ou mais obscuro, mas ainda assim um jogo, que envolve risco e abertura para o inesperado: "O jogo como um estado onde o sentido é fluxo, onde as possibilidades irrompem, onde as versões se



multiplicam e os limites do real são apagados, distorcidos, quebrados. Jogo como transformação ilimitada, transformação sem fim e nunca imóvel" (Etchells 1999:53). Jogo como transformação, exploração, pluralidade. Jogo como sinônimo de cumplicidade para encontrar o outro: escuta e atenção. Jogar é estar inteiro no aqui e agora, presente e em relação: não há cena sem jogo. O ator deve "buscar o jogo" com seus pares, com seu corpo, com o espaço, com objetos, com o público, com as palavras e as coisas. O jogo leva a(à) "construção de um cara a cara com o outro, uma viagem para o desconhecido de si mesmo, símbolo do social, que se transforma no processo da atuação" (Cornago 2007: 73). Ação e reação, fluxo, estar acordado, vivo, sensível. O ator é um jogador.

O jogo evoca sinceridade: não se pode fingir que está jogando, você joga ou não joga, e isso é sempre evidente. A sinceridade está ligada à "verdade", e novamente chegamos aos redemoinhos que relacionam realidade-ficção, verdade-mentira, arte e vida. De múltiplas formas, o trabalho do ator está conectado à busca do verdadeiro (ou do que pelo menos pareça verdadeiro). Ainda que o próprio conceito do que é verdadeiro em cena e as propostas estéticas divirjam, a ânsia ética está lá: temos fome de verdade.

Seja a verdade aparente da imagem representada, a verdade visceral do corpo que sangra ou o olhar que encontra o nosso, para o bem ou para o mal, é a verdade que desejamos, na performance não menos do que na política, na vida não menos do que na lei e na arte não menos do que no amor. (Freeman 2007:89).

O corpo e a exposição da *persona* do ator, em toda vulnerabilidade e idiosincrasia, a presença e a energia, o jogo e o encontro com o outro é a atuação no aqui e agora que faz do

teatro uma arte viva. O espaço de criação do ator não se resume à representação de um papel ou ações individuais, porque o teatro é uma ação compartilhada que se faz a partir do outro. O ator-criador é também responsável pelo todo da cena e de seus processos, o que é por sua vez oportunidade e imenso desafio. A colaboração efetiva demanda comprometimento e entrega, o exercício criativo implica a articulação de um discurso *estético* que vai além da expressão individual. As questões relativas à atuação que atravessam a cena contemporânea, como jogo, exposição pessoal, presença, não-representação, memória, autobiografia e autoria compartilhada, comportam questionamentos filosóficos e políticos que conectam ética e estética de forma indissociável. Todo procedimento e poética artística nascem de um conjunto de opções que implica uma relação particular com o mundo e com o outro: opções éticas. O teatro, como experiência que acontece *entre* pessoas, tanto no momento de ensaios quanto de apresentações, articula microterritórios sociais, onde outras realidades são possíveis. No contexto da arte contemporânea, no qual o aspecto relacional é especialmente valorizado, o teatro revela-se como um território fecundo, em que núcleos e coletivos de trabalho operam como zonas autônomas, atravessadas por questionamentos, dificuldades, desafios, impermanências e transformações, experimentando a criação como exercício poético e político. Essa é a busca da *Cia Rústica* e de tantos outros agrupamentos espalhados pelo mundo. Na perspectiva que desenvolvemos ao longo desse texto, consideramos o ator como um *artista relacional*, que propõe relações com o outro e com o mundo, compondo a partir do jogo, do corpo, da exposição, da memória e do vasto arquivo de práticas e experiências anteriores e atuais disponível a todos os artistas, na rede polifônica que alimenta a cena contemporânea.

## REFERÊNCIAS

- BOGART, A. (2001). *A Director Prepares. Seven Essays on Art and Theatre*. London and New York: Routledge.
- COHEN, R. (1989). *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- \_\_\_\_\_. (1998). *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CORNAGO, O. (2008). *Éticas del Cuerpo*. Madrid: Fundamentos.

- ETCHELLS, T. (1999). *Certain Fragments. Contemporary Performance and Forced Entertainment*. London: Routledge.
- FISCHER-LICHTE, E. (2008) *The Transformative Power of Performance*. London and New York: Routledge.
- FREEMAN J. (2007). *New Performance/New Writing*. New York: Palgrave Macmillan.
- FUCHS, E. (1996). *The Death of Character. Perspectives on Theatre After Modernism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- KIRBY, M. “On Acting and Not-Acting” (1972) en BATTCKOCK, Gregory y NICKAS, Robert. *The Art of Performance. A Critical Anthology*. New York: Dutton, 1984, pp. 99-117.
- MAMET, D. (1999). *Verdadero y Falso. Herejía y sentido común para el actor*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- MEYERHOLD, V. E. (2003). *Teoría Teatral*. Madrid: Fundamentos.
- PRECIADO, B. (2008). *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa Calpe.
- SCHECHNER, R. (2006). *Performance Studies: an Introduction*. Second Edition. London and New York: Routledge, - “The Five Avant Gardes or ... or none?” en HUXLEY, Michael e WITTS, Noel (Ed.). *The Twentieth Century Performance Reader*. London: Routledge, 1996, pp. 342-356.

---

<sup>1</sup> Todas as traduções são da autora.

<sup>2</sup> Robin Arthur, Richard Lowdon, Designer, Claire Marshall, Cathy Naden, Terry O'Connor e o citado Tim Etchells

<sup>3</sup> Para mais informações, ver [www.ciarustica.com](http://www.ciarustica.com)

<sup>4</sup> Elenco: Francisco de los Santos, Heinz Limaverde, Lisandro Bellotto, Marina Mendo e Priscilla Colombi. Trilha Sonora de Simone Rasslan, cenografia de Álvaro Vilaverde.

<sup>5</sup> Trilha Sonora de Simone Rasslan, cenografia de Juliano Rossi e Paloma Hernandez, figurinos de Daniel Lion, produção executiva de Rochele Beatriz e Priscilla Colombi.

<sup>6</sup> Uma referência pioneira e fundamental nesse campo é a obra de Johan Huizinga, *Homo Ludens*, publicada pela primeira vez em 1938. Outra referência básica é a obra de Roger Caillois *Os Jogos e os Homens*, publicada em 1958.