

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

DANIEL FURTADO SIMÕES DA SILVA

O ATOR E O PERSONAGEM:

VARIAÇÕES E LIMITES
NO TEATRO CONTEMPORÂNEO

BELO HORIZONTE

Daniel Furtado Simões da Silva

O ATOR E O PERSONAGEM:
VARIACÕES E LIMITES
NO TEATRO CONTEMPORÂNEO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, com vista á obtenção do título de Doutor em Artes.

Linha de Pesquisa:

Artes Cênicas: Teoria e Prática

Orientador: Prof. Dr. Antônio Barreto
Hildebrando

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2013

Silva, Daniel Furtado Simões da, 1962-

O ator e o personagem: variações e limites no teatro contemporâneo
[manuscrito] / Daniel Furtado Simões da Silva. - 2013
235 f: il.

Orientador: Antonio Barreto Hildebrando.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de
Belas Artes.

1. Representação teatral – Séc. XX-XXI – Teses 2. Performance (Arte)
– Séc. XX-XXI – Teses 3. Teatro – Séc. XX-XXI – Teses I. Hildebrando,
Antônio, 1961- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de
Belas Artes III. Título.

CDD: 792.028



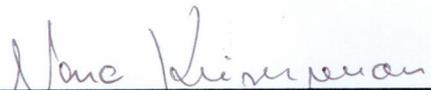
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

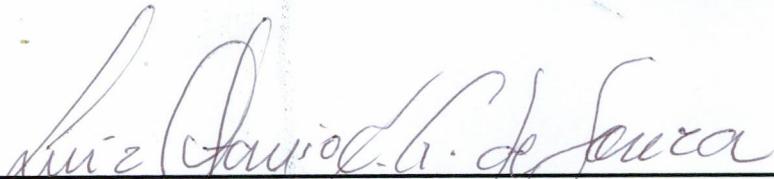
Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese do aluno **DANIEL FURTADO SIMÕES DA SILVA** Número de Registro **2009711119**.

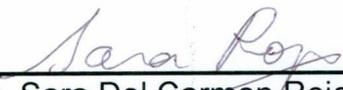
Titulo: **O ATOR E O PERSONAGEM VARIAÇÕES E LIMITES NO TEATRO CONTEMPORÂNEO**


Prof. Dr. Antônio Barreto Hildebrando – Orientador - EBA/UFMG


Prof. Dra. Inês Alcaraz Marocco - Titular – UFRGS


Prof. Dra. Nara Waldemar Keiserman – Titular – UNIRIO/RJ


Prof. Dr. Luiz Otávio Gonçalves Carvalho de Souza - Titular – EBA/UFMG


Prof. Dra. Sara Del Carmen Rojo de la Rosa - Titular – FALE/UFMG

Belo Horizonte, 16 de setembro de 2013

AGRADECIMENTOS

A Julia Guimarães Mendes, pelas várias e constantes trocas.

À Patrícia Fagundes, Dani Barros, Heinz Limaverde, Marcelo Souza e Silva e Odilon Esteves, pela disponibilidade em conceder as entrevistas.

À Cia Rústica, Cia Luna Lunera e a produção do *Estamira- Beira do mundo* (Gabriela Rosa), pela cessão dos vídeos dos trabalhos.

Ao Jardel, Felipe, Fabrício, Malu, Bruno, Marcelle e Phil, companheiros do Zona de Interferência, que acompanharam o início dessas inquietações.

À Taís Ferreira e Marina de Oliveira, pelos vários empréstimos bibliográficos.

À Michelle, Letícia, Leandro, Raquel e João, colegas da pós-UFMG, que proporcionaram boas conversas acadêmicas e tornaram leves e divertidos vários momentos ao longo desses anos.

Aos meus colegas dos cursos de Licenciatura em Teatro e Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Pelotas.

Aos professores e funcionários da Pós-graduação em Artes da UFMG.

Ao Thiago Rodeguiero, pela edição das imagens do CD.

À Junelise, por estar ao meu lado todo esse tempo.

RESUMO

Pretendemos aqui investigar os desdobramentos que a cena contemporânea coloca para o ator no seu trabalho, dentro do quadro do teatro pós-dramático ou performativo. Partimos de uma breve rememoração do desenvolvimento do conceito de personagem, da forma como ele foi pensado ao longo da história do teatro, até chegarmos à prática de criadores que desestabilizaram e ultrapassaram esse conceito. Discutindo o enquadramento teatral e a oscilação entre os planos da representação e da presença, observaremos como o ator se comporta num contexto em que proliferam: a utilização de material pessoal do ator, que culmina no depoimento autobiográfico; a execução de ações com um caráter não mais dramático, mas eminentemente performativo; a utilização de *personas* do ator; a criação de jogos e de diversas maneiras de propor interações com a plateia. São processos que aproximam o ator, seu método de trabalho, do *performer* e de seus procedimentos. Oscilando da representação à não-representação, o ator transita entre diversos registros de atuação, tendo de recriar sua metodologia de trabalho.

ABSTRACT

We intend to investigate the ramifications that the contemporary scene puts for the actor in his work, within the framework of post-dramatic or performative theater. We start with a brief recollection of the development of the concept of character as it was thought throughout the history of theater, until we get to the practice of creators who destabilized and surpassed this concept. Discussing the theatrical framework and the oscillation between the planes of representation and presence, we look at how the actor behaves in a context in which proliferate: the use of the actor's personal stuff, culminating in the autobiographical testimony; performing actions with a character no more dramatic, but eminently performative; using personas of the actor, the creation of games and several ways to propose interactions with the audience. There are processes that approaching the actor, his method of work, to the performer and its procedures. Teetering from acting not-acting, the actor moves between various performance records, having to recreate their work methodology.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1 – Foto do espetáculo <i>Não desperdice sua única vida</i>	09
2 – Foto do espetáculo <i>O Fantástico Circo Teatro de um Homem só</i>	27
3 – Foto do espetáculo <i>Clube do Fracasso</i>	58
4 – Foto do espetáculo <i>Não desperdice sua única vida</i>	78
5 – Foto do espetáculo <i>De quem é meu espaço?</i>	87
6 – Foto do espetáculo <i>De quem é meu espaço?</i>	94
7 – Foto do espetáculo <i>Estamira – Beira do mundo</i>	102
8 – Foto do espetáculo <i>Não desperdice sua única vida</i>	112
9 – Foto do espetáculo <i>Corpos Subjetivos em Espaços Móveis</i>	123
10 – Foto do espetáculo <i>Corpos Subjetivos em Espaços Móveis</i>	131
11 – Foto do espetáculo <i>De quem é meu espaço?</i>	140
12 – Foto do espetáculo <i>Clube do Fracasso</i>	145
13 – Foto do espetáculo <i>Entulhos – Vazio abarrotado</i>	153
14 – Foto do espetáculo <i>De quem é meu espaço?</i>	155
15 – Foto do espetáculo <i>O Fantástico Circo Teatro de um Homem só</i>	157
16 – Foto da intervenção <i>aCerca do espaço</i>	159

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – Dilemas do ator no teatro contemporâneo	09
1. A crise (ou a morte?) do personagem	12
2. Cena pós-moderna, pós-dramática ou performativa?	16
3. O personagem e o percurso dessa tese	21
CAPÍTULO 1 – O ATOR E O PERSONAGEM	27
1.1 - O personagem na dramaturgia clássica	29
1.2 - O personagem no teatro burguês	39
1.3 - Os limites do personagem	49
CAPÍTULO 2 – O ATOR ALÉM DO PERSONAGEM?	58
2.1 - A Performance e o ator como <i>performer</i>	59
2.2 - O movimento e a ação como personagens	67
2.3 - O ator em cena, sem personagem, e o biodrama – a incorporação do real	76
2.4 - O jogo e a presença cênica	84
CAPÍTULO 3 – O Ator e suas ações: Registros de Atuação	94
3.1 - Plano da Representação X Plano da <i>Presentação</i>	95
3.2 - O Ator e suas <i>Personas</i> : Estar em cena e não ser um personagem?, ou Como pensar o depoimento pessoal?	105
3.3 - O Ator como <i>Performer</i> : A construção de ações não vinculadas à construção de um “outro”	114
3.4 - Estado de Atuação e Presença: Dança e enquadramento teatral	120
3.5 - Ator, personagem, actante	126
CAPÍTULO 4 - O ator em trabalho – Personagem, <i>Persona</i> , Jogo	131
4.1 - Performatividade: Ator X <i>performer</i>	133
4.2 - O Personagem: aproximar-se e distanciar-se de si mesmo	142
4.3 - A relação com o público: um novo tipo de ator (o ator se reinventa)	150
CONSIDERAÇÕES FINAIS - A Tarefa do ator, trânsitos, aproximações e mudanças	159
REFERÊNCIAS	165
ANEXO - Entrevistas	172
1. Odilon Esteves e Marcelo Souza e Silva	173

2. Patrícia Fagundes	194
3. Heinz Limaverde	212
4. Dani Barros	221

INTRODUÇÃO - DILEMAS DO ATOR NO TEATRO CONTEMPORÂNEO



Figura 1: Não desperdice sua única vida
Foto – Guto Muniz

DILEMAS DO ATOR NO TEATRO CONTEMPORÂNEO

No início do ano de 2006, eu e alguns amigos formamos um grupo de estudos para pesquisar os vários elementos que interferiam no processo de improvisação em dança. Havíamos nos encontrado nas *jams* de contato-improvisação realizadas no estúdio da bailarina e coreógrafa Dudude Hermman, em Belo Horizonte, e queríamos estudar como a música, o espaço, a intervenção de um texto ou de outro som, objetos e a própria presença de outros corpos interferiam na criação e realização dos movimentos. Queríamos investigar como isso podia ser transformado em dança. Durante meses nos encontramos uma vez por semana para investigar a relação do espaço, da luz e do texto com a maneira como nos movíamos e interagíamos. Após uma ocupação realizada no Teatro Marília no final desse ano, intitulada *Entulhos, Vazio abarrotado*¹, decidimos criar um grupo, que recebeu o nome de *Zona de Interferência*, e que realizou mais dois espetáculos: *De quem é meu espaço?*, em 2007, e *Corpos subjetivos em espaços móveis*,² em 2009.

Esses trabalhos com o *Zona de Interferência* trouxeram vários questionamentos sobre a maneira como eu concebia o que denomino meu *estar-em-cena*. Anteriormente, percebia distinções claras entre os trabalhos que fazia como ator, como dançarino e, de uma forma esporádica, como *performer*; mesmo sem serem categorias estanques, uma vez que enquanto ator eu dançava, e enquanto bailarino utilizava textos ou estruturas de movimento (partituras corporais) que se aproximavam de personagens, elas eram distintas e não se misturavam, mesmo quando se aproximavam. Se *De quem é meu espaço?* foi criado como um espetáculo de dança-teatro, tanto a intervenção *aCerca do espaço* como *Corpos subjetivos em espaço móveis* embaralharam essas distinções. *aCerca* foi uma

¹ A ocupação, apresentada em outubro de 2006 e ensejada por um edital da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte – o projeto "Improvisações - Improvisações intermédias" –, discutia o excesso de consumo e o *modus vivendi* das pessoas nos grandes centros urbanos. O grupo, à época formado por mim, Jardel Silva e Antônio Henriques – convidou os artistas Maurício Leonard para criar os cenários/ambiências, Sérgio Geléia para a parte musical, Janaína Starling para os figurinos, e os performers Felipe Carvalho, Ana Gusmão e Patrícia Siqueira para participarem da cena. A iluminação ficou a meu encargo e na dramaturgia utilizamos fragmentos de textos de Ítalo Calvino, Caio Fernando Abreu e Fernando Bonassi.

² Tanto *De quem é meu espaço?* como *Corpos subjetivos em espaço móveis* foram pensados e criados coletivamente, com a participação de todos os integrantes do grupo. No primeiro espetáculo atuavam Daniel Furtado, Felipe Carvalho, Jardel Sander, Marcelle Louzada e Phillipe Lobo, e no segundo Daniel Furtado, Felipe Carvalho, Jardel Sander e Bruno Vilela, sendo os vídeos de Fabrício Amador.

intervenção urbana criada em 2008, durante o processo de ensaio do *Corpos Subjetivos*. Criamos cercas individuais – de madeira ou arame (tela) – com as quais saíamos em deriva pelas ruas, interagindo com as pessoas e questionando a existência das cercas – subjetivas e objetivas. Já em *Corpos subjetivos*, continuávamos a discussão da relação entre espaço público e privado, da subjetividade e dos processos de subjetivação a que estamos afeitos no nosso cotidiano, nos nossos enfrentamentos e contatos com a metrópole e seus habitantes que havíamos iniciado em *De quem é meu espaço?*. O trabalho era mais performático, pouco nele havia do que ordinariamente percebemos como dança ou teatro, baseando-se muito na possibilidade de interação entre os atores-performers e o público (era este que decidia se se movimentava ou não pelo espaço, se assistia a ação de um dos atores ou de outro, se intervinha ou não etc.), e foi denominado por nós como uma “instalação performática”. Esse “eu” que interagia com as pessoas no *aCerca* ou no *Corpos* (especialmente na cena inicial, onde eu recebia as pessoas sem me apresentar como um *outro*, embora imbuído de uma tarefa precisa – ver adiante, cap. 3), e que tinha um comportamento distinto daquele que eu tinha no meu cotidiano, configurava-se em um *personagem* ou consistia em quê? O que diferenciava meu trabalho enquanto *performer* do meu trabalho de ator (à mesma época eu trabalhava com a Cia Forte, como ator e iluminador) ou como bailarino? O que é que distinguia essas várias formas de estar em cena?

Ao me fazer essas perguntas me vi diante da necessidade de refletir sobre a cena teatral na qual estava inserido. É bem sabido que uma das características mais marcantes do teatro que se faz nesse início do século XXI é justamente o embaralhamento e o borrar de fronteiras e distinções. Uma cena que diluiu e fundiu gêneros, incorporou o híbrido e a desterritorialidade, e que, como observou Renato Cohen, passou a trabalhar com a não-sequencialidade, a escritura disjuntiva, a emissão icônica e o múltiplo. Para ele,

A nova cena está ancorada em alternâncias de fluxos sêmicos e de suportes, o hipersigno teatral, da mutação, da desterritorialidade, da pulsação do híbrido. O contemporâneo contempla o múltiplo, a fusão, a diluição de gêneros: trágico, lírico, épico, dramático; epifania, crueldade e paródia convivem na mesma cena. (Cohen, 2004:XXV)

Este tipo de teatro, chamado sucessivamente de pós-moderno, pós-dramático ou performativo, trouxe também uma série de tensionamentos e de indecibilidades, tanto no que tange a cena e sua estrutura (a sua dramaturgia e os elementos que ela utiliza), quanto à maneira como o ator pensa, cria e atualiza o seu modo de *estar-em-cena*, além de

transformar a relação estabelecida entre ator e espectador, entre palco e plateia. Neste trabalho nos deteremos justamente na análise de como o ator atualiza e concretiza, a partir desta nova conjuntura estabelecida pelas mudanças ocorridas na cena teatral, a sua maneira de “habitar” o palco, os vários *estados de atuação* que ele assume e os diversos *registros* que ele aciona nesse trânsito, pensando esse palco de onde, à primeira vista, muitas vezes os personagens parecem ter sido banidos. Observaremos que tipo de ator surge a partir das necessidades que este tipo de teatro traz.

1. A crise (ou a morte?) do personagem

Em 1983 Elinor Fuchs escreveu um artigo de grande repercussão, intitulado *The Death of Character* (A Morte do Personagem), onde discutia o estatuto e as possibilidades dessa entidade chamada *personagem* dentro da cena teatral pós-moderna (ver Fuchs, 1996, p. 169-76). Partindo das características do pós-modernismo – o colapso das fronteiras tradicionais entre culturas, sexos, artes, disciplinas, gêneros, crítica e arte, performance e texto, signo e significado, a absorção do teatro com seus próprios mecanismos, técnicas e estilos – ela traça um paralelo entre a transição ocorrida na passagem do Classicismo ao Romantismo, quando o drama “passou da primazia do Enredo, que Aristóteles chamava a ‘alma da tragédia’, para a primazia do personagem”³ (p. 169^I), com a transformação ocorrida na dramaturgia pós Beckett, incluindo aí o trabalho de vários grupos experimentais do Estados Unidos, em especial os de Richard Foreman, Lee Breuer e o Mabou Mines, Elizabeth LeCompte e The Wooster Group. Nessa nova dramaturgia, que incorporou as características pós-modernas, a plateia não está mais seguindo as relações entre os personagens, mas sim relações entre os vários canais ou sistemas cênicos (verbais, visuais, sonoros), acompanhando informações esparsas e fragmentos de personagens que estão dispersos pela cena, onde “o personagem perdeu sua preeminência com sua completude e foi dissolvido no fluxo dos elementos da performance” (p. 173^{II}).

Fuchs associa esse “eclipse” ou morte do personagem à própria condição do sujeito pós-moderno: o colapso de fronteiras que caracteriza este teatro irá borrar “as antigas distinções entre o *self* e o mundo, os seres e as coisas” (p. 170^{III}). Diversos

³ Assim como esta, todas as traduções de textos e livros em língua estrangeira são de minha autoria. Os textos originais encontram-se no fim de cada capítulo.

pensadores e teóricos do pós-modernismo observaram como a ideia de um sujeito uno e estável foi superada pela realidade de uma sociedade em constante transformação. À imagem de um sujeito unificado, que possui um "sentido de si", contrapôs-se a fragmentação e o descentramento do sujeito face à impossibilidade de encontrar nas manifestações culturais algo que assegure sua integridade, levando à percepção ou ao surgimento de identidades múltiplas. Como observa Stuart Hall, "o sujeito assume identidades diferentes, em diferentes momentos, identidades que não estão unificadas ao redor de um eu coerente" (Hall, 2002:13). Se o indivíduo se vê diante de uma multifacetação da própria imagem, isto não significa, como aponta Jean-François Lyotard, que haja uma dissolução do "vínculo social", que indique uma "passagem das coletividades sociais ao estado de uma massa composta de átomos individuais lançados num absurdo movimento browniano" (Lyotard, 2002:27), mas sim uma complexificação e uma mobilidade maior das relações sociais:

O *si* mesmo é pouco, mas não está isolado; é tomado numa textura de relações mais complexa e mais móvel do que nunca. Está sempre, seja jovem ou velho, homem ou mulher, rico ou pobre, colocado sobre os "nós" dos circuitos de comunicação, por ínfimos que sejam. É preferível dizer: colocado nas posições pelas quais passam mensagens de natureza diversa. E ele não está nunca, mesmo o mais desfavorecido, privado de poder sobre estas mensagens que o atravessam posicionando-o, seja na posição de remetente, destinatário ou referente. (Lyotard, 2002:28).

Na sua análise da transformação ocorrida no pós-modernismo, Fuchs observa que essa morte do personagem é um fato que já vinha ocorrendo há pelo menos cem anos, ou seja, desde fins do século XIX (e aqui podemos iniciar um paralelo com a crise do drama, tal como a formula Peter Szondi, para quem "Enquanto poética do fato (1) presente (2) e intersubjetivo (3) [sic], o drama entrou em crise por volta do final do século XIX, em razão da transformação temática que substitui os membros dessa tríade conceitual por conceitos antitéticos correspondentes". Szondi, 2001:91)⁴, e que toma forma concreta em teatros como os de Richard Foreman e o Ontological-Hysterical Theater, onde "a visão que

⁴ Em *Teoria do Drama Moderno*, Szondi discute essa contradição entre forma e conteúdo que o drama clássico (ou o drama em sua forma clássica) atravessou na virada do século XIX para o XX e as tentativas que diretores e autores empreenderam para tentar superá-la. Para ele, dramaturgos como Tchecov, Strindberg, Hauptmann, Ibsen e Maeterlinck destruíam o caráter absoluto da forma clássica do drama, calcada no *fato* que ocorre no *presente* e *entre as pessoas do drama*, cuja relação intersubjetiva se dá através do diálogo. Nos dramas de Tchecov, por exemplo, "a vida ativa no presente cede à vida onírica na lembrança e na utopia. O fato torna-se acessório, e o diálogo, a forma de expressão intersubjetiva, converte-se em receptáculo de reflexões metodológicas" (Szondi, 2001:91). Para a discussão dessa mudança estilística ver especialmente as páginas 91-99.

nós tínhamos da identidade humana desintegrou-se em inquirição nas sentenças isoladas e nos gestos que podem ser percebidos como objetos” (Fuchs, 1996:172^{IV}). Uma morte que faz parte da “crise da representação” que vai tomar corpo após a segunda guerra mundial e que se torna evidente na década de 60, formulada em trabalhos como os de Michel Foucault (*As palavras e as coisas*) ou de Roland Barthes (*A morte do Autor*)⁵, e está ligada à superação do moderno, do drama enquanto estrutura, e do ator enquanto portador de significados, ou daquele que apenas re-presenta diante da plateia.

A forma clássica do drama, que será colocada em questão pela modernidade, surge, para Szondi, no Renascimento, e exclui de sua forma diversos elementos epicizantes que eram corriqueiros no teatro, como a presença do coro, o prólogo e o epílogo, assim como as vozes do autor e do espectador, ausentes desse drama clássico. Assim, tanto as peças históricas de Shakespeare, quanto as tragédias gregas e boa parte do teatro medieval (o teatro barroco, os autos) se veem excluídos desse conjunto. Segundo Szondi, no drama vemos o “domínio absoluto” do diálogo, da comunicação intersubjetiva, que

espelha o fato de que ele [o drama] não conhece senão o que brilha nessa esfera. Tudo isso mostra que o drama é uma dialética fechada em si mesma, mas livre e redefinida a todo momento. (...) O drama é absoluto. Para ser relação pura, isto é, dramática, ele deve ser desligado de tudo o que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si. (...) O dramaturgo está ausente no drama. Ele não fala; ele institui a conversação. O drama não é escrito, mas posto. (...) O mesmo caráter absoluto demonstra o drama em relação ao espectador. Assim como a fala dramática não é expressão do autor. Também não é uma alocação dirigida ao público. A relação espectador-drama conhece somente a separação e a identidade perfeitas, mas não a invasão do drama pelo espectador ou a interpelação do espectador pelo drama. (Szondi, 2001:30-31)

Da mesma forma que o Drama se absolutiza nesse momento a que se refere Szondi, há, como veremos no capítulo 1, uma união entre o ator e o personagem, que parecem fundir-se em um só: “A arte do ator também está orientada ao drama como um absoluto. A relação ator-papel de modo algum deve ser visível; ao contrário, o ator e a personagem têm de unir-se, constituindo o homem dramático.” (Szondi, 2001:31). É

⁵ Fuchs descreve seu contato com a teoria crítica francesa (1996, p. 1-2), e sua familiarização com as ideias de, além de Barthes (que trazia, para que fosse revelado o “ser total da escrita” e pudesse surgir o leitor, a necessidade da morte do autor) e Foucault (que, nas palavras da pesquisadora americana, anunciava o “fim do homem”), Lacan (a construção simbólica da subjetividade) Derrida (o ataque a “metafísica da Presença”), Deleuze e Guatarri (a esquizoanálise), Lyotard (o colapso das “grandes narrativas”), Cixous, Irigaray e Kristeva (a exposição das construções filosóficas e psicanalíticas com viés masculino). Para ela, a teoria pós-estruturalista francesa, articulando os discursos em torno da “crise da representação”, pela qual “um campo após outro, não apenas literatura, mas o direito, sociologia, antropologia, história, iam cambaleando nos últimos 20 anos” (p. 2) – portanto desde meados da década de sessenta –, vai fornecer o quadro intelectual para se pensar o fenômeno cultural e artístico surgido sob a égide do pós-modernismo.

justamente essa forma e essa relação que vai ser posta em xeque, originando uma “crise” que termina com a “morte do personagem”.

Não apenas Fuchs questiona-se sobre essa possível morte: Robert Abirached, no livro *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, publicado originalmente em 1978, também se perguntará sobre a crise da representação e o possível desaparecimento do personagem dos palcos. Para ele, o teatro entra numa espécie de “crise endêmica” em fins do século XIX, com o aguçamento das contradições da nova sociedade industrial⁶, colocando em causa a noção de representação, “que parece mais e mais difícil de se ajustar aos contornos de um mundo em plena ebulição e de um Eu incerto de suas próprias fronteiras e de sua própria natureza.” (Abirached, 1994:12^V) Porém, se para o teórico francês essa crise é também sinal de sua vitalidade (visto sua capacidade de sobreviver a ela⁷), ele vislumbra a possibilidade de seu desaparecimento dos palcos, a partir do momento que o teatro se dedica a exercícios metalinguísticos, ao confrontar-se com outras formas de representação (narrativa, poema, lenda, história), e a fragmentos de vida “mais ou menos brutos”, que podem ser extraídos da vida dos próprios atores, tornando o personagem “um papel, manejado e remanejado, construído e desconstruído, à livre disposição do comediante que se procura através dele e mistura aos seus simulacros as efígies de seu sonho.” (p. 448^{VI})

O que Abirached percebe como uma possível morte é um paulatino afastamento de um teatro da tradição aristotélica:

Pode-se aceitar a morte do personagem, sem fraude nem mal-entendidos, e a chegada de um teatro tão distante da tradição aristotélica que se poderia encontrar-lhe um outro nome. Que esta arte seja possível e que ela suscite uma constelação de figuras eficazes, que tratam os atores como signos maleáveis e fechando sobre eles mesmos o círculo da representação, não se pode pôr em dúvida quando se vê, para não citar mais que dois exemplos, os espetáculos de Peter Schumann ou Robert Wilson (...), onde não há nada de comum que certa ideia de um teatro escrito em um espaço, livre das tutelas e liberado das referências literárias. (Abirached, 1994:448-9^{VII})

⁶ A virada do século XIX para o XX corresponde ao que Frederic Jameson, baseando-se em Ernest Mandel, chama de segunda fase do capitalismo, a do monopólio: “Essa periodização embasa a tese central do livro de Mandel, *O capitalismo tardio*; a saber, que houve três momentos fundamentais no capitalismo, cada um marcando uma expansão dialética com relação ao estágio anterior, o capitalismo de mercado, o estágio do monopólio ou do imperialismo, e o nosso, erroneamente chamado de pós-industrial, mas que poderia ser mais bem designado como o do capital multinacional.” (Jameson, 1997:61).

⁷ Observando sua capacidade de “renascer a nossos olhos”, Abirached compara o personagem a “este pássaro fabuloso que retira da morte a fonte de uma nova vida, emergindo sem descanso do fogo onde ele parecia se consumir”. (...cet oiseau fabuleux qui puise dans sa mort la source d'une vie nouvelle, émergeant sans relâche du feu où il semblait se consumer.) (Abirached, 1994:439)

Esse novo teatro, cujas características e denominação discutiremos a seguir, a meu ver não conduz exatamente a uma morte, mas, como ocorre em toda crise, leva a colocação do personagem teatral em outro patamar. Patamar que o distancia do personagem estruturado nos moldes clássicos do drama, tal como definido por Szondi, e que vai tensionar ao extremo o que caracterizaria, do ponto de vista do ator, a constituição de um personagem: a construção de uma identidade narrativa distinta de sua própria individualidade, de um estar-em-cena que lhe é distinto e pode ser descrito como um “outro”.

2. Cena pós-moderna, pós-dramática ou performativa?

A transformação da cena teatral, cujas características Renato Cohen precisamente apontou e reproduzimos acima, vai ser objeto de diversas reflexões desde meados da década de setenta do século passado, quando começam as discussões sobre o pós-moderno no âmbito teatral. Vamos observar aqui que as diferentes formas de nomear essa cena refletem abordagens que dão ênfases a aspectos distintos do fazer teatral.

Falando sobre o conceito de teatro pós-moderno, Patrice Pavis destaca que o termo não é muito utilizado pela crítica teatral francesa, em parte devido a uma falta de rigor teórico que percebe em sua definição, não correspondendo “a momentos históricos, a gêneros e estéticas determinadas” (Pavis, 1999:299), em parte por ser uma espécie de termo “guarda-chuva”⁸ utilizado especialmente nas Américas, não se constituindo em uma ferramenta precisa para a análise da dramaturgia e da encenação. Para ele seria possível, portanto, apenas elencar uma série de características gerais normalmente vinculadas à noção da encenação pós-moderna, a despeito de seu pouco valor teórico. Assim, a encenação pós-moderna

Obedece frequentemente a vários princípios contraditórios, não receia combinar estilos díspares, nem apresentar colagens de estilos de atuação heterogêneos. (...) Contém em si momentos e procedimentos nos quais tudo parece desconstruir-se e desfazer-se entre os dedos de quem quer que pense deter os cordéis e as chaves do espetáculo. (Pavis, 1999:299)

⁸ Em suas palavras, o pós-moderno é “um cómodo rótulo para descrever um estilo de atuação, uma atitude de produção e de recepção, uma maneira ‘atual’ de fazer teatro (*grosso modo*, desde os anos sessenta, após o teatro do absurdo e o teatro existencialista, com a emergência da performance, do *happening*, da chamada dança pós-moderna e da dança-teatro.” (Pavis, 1999:299).

No que tange ao trabalho do ator, este não “representa uma história e uma personagem”, ele se apresenta enquanto indivíduo e artista, colocando no palco pulsões e afetos antes que signos, aproximando-se de uma ação performática. Enquanto encenação, o teatro pós-moderno caracteriza-se por dois aspectos fundamentais: a valorização do polo da recepção e da percepção (o espectador é o encarregado de organizar impressões e conferir alguma coerência à obra) e a autorreferencialidade, já que, “ocorrendo tudo em um espaço-tempo, sem hierarquia entre os componentes, sem lógica discursiva assumida por um texto de referência, a obra pós-moderna não tem outra referência que não ela mesma.” (Pavis, 1999:299).

Buscando traçar um marco teórico e estético consistente, Hans-Thies Lehmann escreve em 1999 o livro *Teatro pós-dramático (Postdramatisches Theater)*, identificando haver um número considerável de realizadores teatrais que se caracterizam por um uso dos signos teatrais “profundamente diferente”, e pela criação de um texto teatral “não mais dramático” (Lehmann, 2007:19). Lehmann opõe o conceito de “pós-dramático” ao de “pós-moderno” (que ele considera um termo que remete apenas a uma categoria temporal), considerando que a penetração das mídias em todos os setores da sociedade, incluindo aí o teatro, vai provocar um “modo de discurso teatral novo e multiforme”. Para o teórico alemão o que está em jogo é a superação da forma dramática⁹, e a possibilidade de um teatro que se situe para “além” do drama:

Se o curso de uma história, com sua lógica interna não mais constitui o elemento central, se a composição não é mais sentida como uma qualidade organizadora, mas como uma “manufatura” enxertada artificialmente, como lógica de ação meramente aparente, que serve apenas ao clichê, como Adorno abominava nos produtos da cultura industrial, então o teatro se encontra diante da questão das possibilidades para além do drama, não necessariamente além da modernidade. (Lehmann, 2007:32-33)

⁹ Lembrando que Lehmann usa um conceito de Drama mais expandido que o de Szondi, incorporando a dramaturgia épica de Brecht. Como diz Sérgio de Carvalho, na apresentação da edição brasileira do livro de Lehmann, “a superação épica empreendida por um autor modelar como Brecht não implicaria uma plena mudança qualitativa em relação à tradição hegemônica do teatro, baseada no texto composto por diálogo entre figuras. Para dar sustentação à sua tese polêmica, o autor faz uso de um conceito expandido de ‘drama’. Não se trata mais do drama burguês, baseado no diálogo subjetivo e na forma de um presente absoluto e contínuo, apresentado sem mediações externas por meio de figuras que agem de acordo com uma vontade autodeterminada. Dramático, para Lehmann, é todo teatro baseado num texto com fábula, em que a cena teatral serve de suporte a um mundo ficcional: “Totalidade, ilusão e representação do mundo estão na base do modelo ‘drama’” [p.26]. Com esse conceito de drama, que reúne Eurípedes, Molière, Ibsen e Brecht, o teatro épico não mais poderia ser considerado um salto, porque nele os deslocamentos da dinâmica interpessoal – por meio de coros, apartes, narrativas, etc. – não chegariam a subverter a vivência ficcional.” (in Lehmann, 2007:9-10)

Mesmo o estranhamento causado pelas práticas teatrais do início do século passado, como o artificialismo, as convenções e abstrações propostas por Meyerhold, não rompiam com o universo ficcional proposto pelo texto e, em alguma maneira, continuavam subordinados à representação e à mimese. Assim, não é suficiente a presença de elementos estilísticos que caracterizam tanto várias experiências dessas vanguardas como outras experimentações surgidas após a segunda guerra mundial. Será o *uso* desses recursos que caracterizará essa nova forma teatral, já que, no teatro pós-dramático “as linguagens formais desenvolvidas desde as vanguardas históricas se tornam um arsenal de gestos expressivos que lhe servem para dar uma resposta à comunicação social modificada sob as condições da ampla difusão da tecnologia de informação.” (Lehmann, 2007:27). Como explica Lehmann, um mesmo fato estilístico pode ser utilizado tanto no contexto estético de uma obra dramática como de uma pós-dramática, e esta obra será considerada uma ou outra dependendo da “constelação de elementos” que se lhe aglutinem (cf. p. 26-31). Assim, não é a fragmentação da narrativa, a heterogeneidade de estilos ou a diluição da fronteira entre gêneros, *per si*, que caracterizará a obra como pós-dramática, mas o arranjo de seus elementos estéticos e dramatúrgicos. A sua simples presença atestaria não uma quebra com a forma dramática, ou mesmo um “afastamento significativo da modernidade” – que validaria falarmos em teatro pós-moderno – mas apenas um distanciamento de “tradições da forma dramática” (p. 32)¹⁰.

Operando além do drama, e, temporalmente falando, após a configuração do drama enquanto forma teatral, o pós-dramático, especialmente na sua aproximação com a Arte da Performance (ver adiante, cap. 2), frequentemente vai exigir do ator uma nova postura cênica, e conseqüentemente, no seu método de trabalho. Para Lehmann, “muitas vezes o ator do teatro pós-dramático não é mais alguém que representa um papel, mas um *performer* que oferece sua presença em cena para a contemplação” (p. 224). O *status* diferenciado que assume o corpo do ator, sua irradiação, e a aproximação do gesto do ator

¹⁰ Como Pavis, Lehmann critica o uso da denominação *teatro pós-moderno*, não apenas pela restrição já apontada, de ser um conceito apenas “epocal” – mas por tentar apreender um campo extremamente vasto, terminando por se tornar uma listagem de características que por vezes oferecem apenas “meras palavras-chaves, que necessariamente permanecem muito genéricas”. Assim, podemos observar “ambigüidade, celebração da arte como ficção, celebração do teatro como processo, descontinuidade, heterogeneidade, não-textualidade, pluralismo, diversidade de códigos, subversão, multilocalização, perversão, o ator como tema e figura principal, deformação, o texto como um valor autoritário e arcaico, a performance como terceiro elemento entre o drama e o teatro, o caráter antimimético, a rejeição da interpretação” (Lehmann, 2007:30-31), como típicos do teatro pós-moderno, sem chegarmos a uma definição do que seria o discurso pós-moderno.

do gesto de “auto-representação” do *performer*, caracterizam o ator nesse teatro e abrem as portas para a discussão da *performatividade* da ação do ator.

Quando coloca a noção de *Teatro Performativo*, Josette Féral entende que os conceitos de performance e performatividade estão no centro deste teatro que Lehmann chama de pós-dramático e outros teóricos chamam de pós-moderno. Partindo do conceito ampliado de performance que Richard Schechner introduz nos estudos teatrais (que discutiremos com mais vagar no cap. 2), e que postula que todas as ações humanas podem ser entendidas, vistas ou examinadas “como se fossem performance”¹¹, uma vez que são frutos de um comportamento humano “restaurado”, e considerando ainda a penetração da Arte da Performance, de sua estética e de seus métodos de trabalho no seio deste teatro, Féral irá contrapor a noção de teatro performativo à de pós-dramático.

Para a pesquisadora canadense trata-se de colocar em evidência tanto a ideia de pensar as ações humanas em termos de uma performance – ritualística ou cotidiana – quanto de perceber o quanto a *Performance Art* influenciou a prática teatral como um todo especialmente a partir dos anos 60, quando a Arte conceitual e os *happenings* tornaram-se frequentes na Europa e Estados Unidos. Enquanto Lehmann destaca o aspecto dramaturgicamente desse novo teatro, Féral enfatiza uma nova concepção para a ação realizada em cena pelo ator. Os elementos que fundam o teatro performativo –

transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia... (Féral, 2008:198)

– e que não diferem essencialmente daqueles arrolados por Lehmann e mesmo por Pavis, são abordados e relacionados tendo em vista esta ênfase. A noção de performatividade – lembrando que a ação cênica, o “fazer”, é, de fato, a base de todo e qualquer trabalho do ator, seja qual for a filiação estética a que ele esteja vinculado – é posta aqui no sentido de que a ação do ator torna-se “primordial”, valorizando-a “em si”, e não pelo seu valor de representação ou pelo sentido mimético que possa vir a adquirir. Nos exemplos que cita, Féral (cf. 2008, p. 201-204) destaca que

¹¹ Como explica Schechner “Tratar o objeto, obra ou produto como performance significa investigar o que essa coisa faz, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres.” (Schechner, 2003b:25)

1. As obras performáticas não são verdadeiras nem falsas. Elas “simplesmente sobrevivem”, isto, é, elas acontecem, tornam-se evento, e, mesmo com a possibilidade – ou necessidade – que o teatro traz, de sua reapresentação, são tratadas em sua unicidade, como um acontecimento único (reapresentável, porém não repetível). Destaca-se assim o *processo*, o aspecto lúdico e o encontro (atores e espectadores) que o evento propõe e instaura;
2. A performatividade do ator joga as ações que ele realiza para “além” ou fora de um personagem; o ator é confrontado com estas ações pelo seu sentido não-representativo, pela sua execução em si, e não apenas por sua remissão ao universo ficcional instaurado pela cena.

Assim, o que Féral chama de “obra performativa” tem como pontos centrais tanto o caráter de descrição dos eventos e fatos que a sua dramaturgia propõe, quanto as ações realizadas em cena pelo *performer*. Sintomaticamente, Féral fala do “objetivo do performer”, em como o “performer instala a ambiguidade”, na “‘vivacidade’ (*liveness*) dos performers” etc.; ou seja, para ela, o ator do teatro performativo é um *performer*, evocando sua “presença fortemente afirmada que pode ir até uma situação de risco real e implica um gosto pelo risco” (Féral, 2008:207). Vamos abordar essa aproximação entre o conceito do ator e do *performer* com mais vagar no capítulo 4¹².

O teatro que iremos analisar e discutir ao longo desse trabalho se insere dentro do espectro que Pavis chama de teatro pós-moderno, Lehmann de pós-dramático e Féral de performativo. Aqui, iremos nos referir a ele como Teatro Performativo, por enfatizar a ação que o ator realiza em cena, sua atuação (seu desempenho, em inglês, a sua *performance*). Apesar de esporadicamente nos referirmos ao ator que desempenha seus papéis nesse teatro como *performer*, usaremos preferencialmente o termo “ator”, pois ele nos remete diretamente ao que é fundamental na cena teatral: a ação executada, tenha ou não um caráter representativo. E, sintetizando o trabalho do ator no teatro performativo, Féral destaca o foco colocado na sua presença em cena:

... o ator é chamado a “fazer” (*doing*), a ‘estar presente’, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (*showing the doing*), em outras palavras, a afirmar a *performatividade* do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma *estética da presença* se instaura. (Féral, 2008:209)

¹² Ver também o capítulo 3, item 3.3.

3. O personagem e o percurso dessa tese

O que podemos entender como Personagem dentro da realidade teatral? Como iremos observar ao longo dessa pesquisa, há uma trajetória no uso do termo *personagem*, que ora se aproxima, ora se distancia da pessoa do ator, ora se vincula diretamente ao texto literário, ora dele se afasta. Enquanto vinculado a um texto literário, o personagem tanto pode ser identificado a um indivíduo quanto a uma ideia abstrata, animais, entidades ou mesmo objetos; de qualquer forma, mesmo quando não recebe o nome de uma pessoa, há um *texto* que deve ser dito pelo ator, ao qual são atribuídas palavras que ele deve dizer, além de ações a serem executadas em cena, como muitas vezes indicam as rubricas do autor; é possível, embora raramente ocorra, que este personagem não se expresse por palavras, e o autor dramático lhe confira apenas os movimentos, gestos e atos que deve realizar (como ocorre com o personagem Katrin, a filha muda de Mãe Coragem na peça homônima de Brecht, ou nos *Atos sem palavras*, de Beckett). Essas palavras e ações dadas pelo texto dramático propiciam ao personagem de teatro uma autonomia, inclusive em relação à própria peça escrita, e podemos imaginá-lo vivendo outras situações e realizando outras ações que não aquelas configuradas e definidas pelo autor do drama; visualizamos ainda a possibilidade dele ser concretizado por atores diferentes, sincrônica ou diacronicamente. O personagem se apresenta aí claramente como um “outro” do ator, mesmo quando não é percebido como um indivíduo. Sabemos que nos primórdios do teatro ocidental o personagem teatral não era identificado a uma pessoa, mas sim à Máscara que o ator portava, e o Papel abarcava as ações realizadas por este em cena; o ator recebia não só o texto a ser dito, era também instruído sobre sua atuação: “para os gregos e romanos, o papel do ator era um rolo de madeira em torno do qual se enrolava um pergaminho contendo o texto a ser dito e as instruções de sua interpretação.” (Pavis, 2009:274-5).

Confinado ao texto teatral, o personagem se apresenta distinto daquele que atua e de quem escreve, não se confunde nem com o autor do drama nem com o ator; é um “ser de papel”, que pode ser retomado indefinidamente por leitores e atores. Ele faz parte do texto literário, que apresenta planos ou camadas que se sobrepõem umas às outras, a começar da realidade dos tipos impressos no papel, e que necessitam da atividade do leitor para atualizá-las e concretizá-la¹³. Como explica Anatol Rosenfeld, “todo texto, artístico ou

¹³ Falando sobre a estrutura da obra literária, Anatol Rosenfeld enumera as seguintes camadas, irrealis (“irrealis por não terem autonomia ôntica”, necessitando do leitor para atualizá-las): “a dos fonemas e das

não, ficcional ou não, projeta tais contextos objectuais ‘puramente intencionais’, que podem referir-se ou não a objetos onticamente autônomos” (Rosenfeld, 1987:15). Constituindo-se assim como uma projeção, uma “objectualidade imaginária”, o personagem literário carrega essa marca de ficcionalidade: suas ações e sua presença são tomadas como um discurso “não-sério”, um “quase-juízo”, na expressão de Roman Ingarden.

A matriz textual domina praticamente toda a discussão que se faz em torno do personagem, e está centrada ordinariamente tanto no maior ou menor grau de abstração que ele apresenta (na proximidade ou afastamento de sua caracterização enquanto indivíduo), quanto na função que ele exerce em cena, dentro da fábula ou da narrativa. Vemos em Robert Abirached (1994), Patrice Pavis (1999) e Anne Ubersfeld (2005) as marcas dessa abordagem: Pavis, por exemplo, afirma que “o estatuto da personagem de teatro é ser encarnada pelo ator, não mais se limitar a esse ser de papel sobre o qual se conhece o nome, a extensão das falas e algumas informações diretas (por ela e por outras figuras) ou indiretas (pelo autor)” (Pavis, 1999:288). O personagem está pré-figurado no texto dramático, e o trabalho do ator é “encarnar” esse *ser de papel*, concretizá-lo em cena através de suas ações. Quando Abirached diz que o personagem teatral está “esquartejado” e Ubersfeld constata que ele foi “explodido”¹⁴, o que está em jogo é essencialmente a questão de que o texto teatral não mais apresenta esse personagem como um indivíduo autônomo, unificado e/ou dotado de uma consciência de si mesmo, onde se possam constatar preceitos dramáticos extremamente caros à tradição ocidental, como a coerência nas suas ações ou numa possível psicologia que a identificaria como um humano (ver adiante, capítulo 3, a discussão sobre o uso do termo *actante* no lugar de *personagem*).

Parece-nos claro, no entanto, que o personagem teatral existe tanto fora da matriz textual (a começar pelo clássico exemplo dos tipos da *Commedia del’Arte*), quanto

configurações sonoras (orações), ‘percebidas’ apenas pelo ouvido interior, quando se lê o texto, mas diretamente dadas quando o texto é recitado; a das unidades significativas de vários graus, constituídas pelas orações; graças a estas unidades, são ‘projetadas’, através de determinadas operações lógicas, ‘contextos objectuais’ (*Sachverhalte*), isto é, certas relações atribuídas aos objetos e suas qualidades. Esses contextos objectuais determinam as ‘objectualidades’, por exemplo, as teses de uma obra científica ou o mundo imaginário de um poema ou romance”. (Rosenfeld,, 1987:13).

¹⁴ Podemos notar na fala desses autores um tensionamento entre o texto enquanto potência e a sua concretização no corpo do ator: Abirached observa que “Entre a palavra e o corpo, entre a potência e o ato, entre o sonho e o real, não é suficiente dizer que o personagem de teatro está esquartejado.” (Entre le mot et le corps, entre la puissance et l’acte, entre le songe et le réel, il ne suffit pas de dire que le personnage de théâtre est écartelé.) (Abirached, 1994:07), e Ubersfeld comenta que “Dividida, explodida, distribuída em vários intérpretes, questionada em seu discurso, reduplicada, dispersa, não há violência que a escritura teatral ou a encenação contemporânea não lhe imponham” (Ubersfeld, 2005:69).

distanciados da figuração de uma pessoa (há diversas dramaturgias, dos autos medievais a Beckett, Gertrude Stein e Heiner Müller, que nos apresentam seres ficcionais que não recebem um nome, não são apresentados como nem possuem os traços psicológicos ou de individuação, a “consciência de si” (Pavis)) que permita essa identificação a um ser humano. Se nos ativermos ao teatro enquanto evento, que requer o compartilhamento com a plateia para se realizar, o personagem só adquire existência na relação entre ator e público. Em termos estritos, essa existência se configura a partir do corpo e voz do ator, e, mesmo no caso de um texto escrito que necessite ser atualizado por uma montagem cênica, o personagem “realiza-se”, na cena, no “convívio teatral”, utilizando a expressão de Jorge Dubatti (2012). Levando em conta o foco do nosso trabalho, muito do que o ator realiza em cena não está contido em um texto dramaturgic que possui uma existência prévia ao trabalho de construção da encenação. O que iremos discutir aqui será o comportamento do ator em cena, a maneira como as suas ações concretizam uma “alteridade”, o “outro” do ator, algo ou alguém que possui uma dimensão e uma identidade diversa da sua.

Nesse percurso, observaremos no capítulo 1 como o personagem foi conceituado na dramaturgia clássica e no teatro burguês, nesse processo de individuação que leva da máscara até a percepção do personagem como um ser humano de carne e osso, onde o trabalho do ator se volta para a realidade vivida pelo personagem dentro do contexto dado pela peça, partindo de Aristóteles, passando por Diderot até chegarmos a Stanislavski. Ainda nesse capítulo veremos como realizadores como Meyerhold, Brecht e Grotowski desestabilizaram a noção clássica de personagem, levando o trabalho do ator até um limite onde essa noção de alteridade é questionada ou ameaça desaparecer.

Ao longo do segundo capítulo vamos nos deter na análise de processos e manifestações artísticas que tiveram um grande desenvolvimento na segunda metade do século passado, em especial a Arte da Performance e a Dança-Teatro. Nosso foco estará em observar como esses métodos foram incorporados ao cotidiano do ator e modificaram a forma como ele trabalha, percebendo como as tarefas e ações que o ator executa em cena adquirem caráter performativo, realçando o jogo e a ludicidade dessas ações. Ressaltaremos esse percurso, que se inicia com o desdobramento do método das ações físicas de Stanislavski até chegarmos ao Teatro Físico e a fusão do ator com o *performer*. Além disso, há a própria transformação do ator em protagonista dessa cena, assumindo sua identidade no palco e fazendo de sua própria história material para a cena e para a troca

com o espectador, numa trajetória que parte dos trabalhos do *Living Theatre*, até os biodramas, como conceitua Óscar Cornago (2005).

Em seguida abordaremos algumas questões teóricas surgidas a partir da transformação da cena e, baseando-nos em Erika Fischer-Lichte e Josette Féral, discutiremos especialmente o tensionamento entre os planos da representação e da *apresentação* e como o enquadramento cênico afeta o *estar-em-cena* do ator. A construção do depoimento pessoal será retomada a partir dessas abordagens, e observaremos como, ao apresentar-se como si mesmo diante do espectador, o ator tem de escolher que aspecto da sua vida e da sua personalidade quer exibir, e como esta exibição aproxima-se da criação de uma *persona*, que, se não é ficcional, artificializa a própria presença. Escolhemos alguns trabalhos que, a nosso ver, são representativos dessas transformações ocorridas na cena contemporânea, para fazer uma observação mais minuciosa dos procedimentos empregados pelos atores e na forma como eles se comportam em cena: além dos espetáculos do Zona de Interferência, nos deteremos em *Não desperdice sua única vida* (figura 1) espetáculo montado em 2005 pela Cia. Luna Lunera¹⁵, *Estamira – Beira do mundo*, criado em 2011 com direção de Beatriz Sayad e interpretação de Dani Barros¹⁶, e *O Fantástico circo-teatro de um homem só* (figura 2) e *Clube do Fracasso* (figura 3), ambos da Cia Rústica¹⁷. Estes trabalhos trazem novas perspectivas e desafios para o ator: ao fazerem uso de material pessoal do ator, fazendo com que ele conte fatos e opiniões pessoais em cena (como nas peças da Cia Rústica e em *Estamira*), e ao trazerem para o palco o depoimento pessoal em um viés autobiográfico (especialmente em *Não desperdice...*, mas também no *Fantástico circo-teatro...* e em *Estamira*), esses espetáculos apresentam um tipo de encenação e dramaturgia que nos permite discutir como o ator se relaciona com esse tipo de material, e qual a relação que ele estabelecem com o

¹⁵ O grupo foi criado em 2001, em Belo Horizonte, e o espetáculo, dirigido por Cida Falabella, tinha vários sub-títulos, entre eles “Auto-biográfico”, além de “As patinadoras do Planeta Dragão, ou Seis atores à procura do seu personagem, ou O mundo das precariedades humanas ou Nenhuma das opções anteriores”. Como diz o site do grupo, o espetáculo mesclava “relatos autobiográficos dos atores, crônicas, obras literárias, matérias jornalísticas, classificados de oportunidades, revistas e programas televisivos”, que “instigaram os motes das improvisações sobre as contradições, precariedades e ironias cotidianas” (In <http://cia-lunalunera.blogspot.com/>).

¹⁶ A montagem carioca, com dramaturgia de Beatriz Sayad e Dani Barros, inspirada no documentário *Estamira*, de Marcos Prado (2004), sobre a catadora de lixo Estamira Gomes de Souza (1941-1911), rendeu a Dani Barros diversos prêmios de melhor atriz, entre eles o Shell, em 2012.

¹⁷ A Cia Rústica foi criada em 2004, em Porto Alegre, com o objetivo de “criar uma zona autônoma de trabalho entre artistas plurais” (in www.ciarustica.com). O *Clube do fracasso*, “um olhar festivo sobre o erro e a fragilidade humana”, estreou em 2010, e *O fantástico circo-teatro de um homem só*, solo com o ator Heinz Limaverde, que explorava o universo dos pequenos circos que circulam pelo interior do Brasil, em 2011, todos com direção de Patrícia Fagundes, professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

personagem construído a partir da história pessoal do ator; além disso, assim como os trabalhos do Zona de interferência, eles propõem novas formas de relação com o espectador, possibilitando ainda a discussão da utilização, pelo ator, de uma *persona* em cena.

Finalmente, veremos no capítulo 4 como se posicionam os atores face a essas transformações no seu método de trabalho e na forma como eles se apresentam em cena. Para tal entrevistamos Odilon Esteves e Marcelo Souza e Silva, da Cia Luna Lunera, Heinz Limaverde e Patrícia Fagundes, respectivamente ator e diretora da Cia Rústica, e Dani Barros. Discutiremos, a partir da escala proposta por Michael Kirby (1987), a aproximação ou o distanciamento do trabalho do ator de uma *representação* (*acting*), e o trânsito desses atores entre os vários *registros de atuação* aos quais eles têm de recorrer no seu trabalho. As observações e questões teóricas que levantamos ao longo da pesquisa serão confrontadas com a visão e a percepção que esses criadores têm do seu trabalho, da sua presença em cena e das ações que eles executam no palco,

A partir desse confronto traçaremos nossas considerações finais, levando em conta não apenas a discussão teórica empreendida, mas a forma como os atores concebem e realizam o seu *estar-em-cena* nesse início de milênio, enfatizando o que é para nós o cerne desse trabalho: retomar, do ponto de vista do ator, discussões recorrentes sobre a cena que se instaurou nos palcos a partir do último quartel do século XX, trazendo para o centro das discussões a percepção daqueles que constituem um dos eixos do fazer teatral, mas que, excetuando-se as discussões sobre metodologias de trabalho ou os relatos de processos (frequentemente de cunho autobiográfico), poucas vezes têm suas vozes como foco de estudos acadêmicos.

Anexo aos elementos textuais dessa tese encontra-se a transcrição das entrevistas realizadas com os atores.

^I “...drama passed from the primacy of Plot, which Aristotle called the “soul of tragedy”, to the primacy of Character...”

^{II} “character has lost its pre-eminence whith its wholeness; it has dissolved into the flux of performance elements.”

^{III} “...blurring the old distinctions between self and world, being and thing;”.

^{IV} “...the vision that what we have taken to be human identity disintegrates on scrutiny into discrete sentences and gestures that can be perceived as objects.”

^V qu'il apparaît de plus en plus difficile d'ajuster aux contours d'un monde en plein bouleversement et d'un moi incertain de ses propres frontières et de sa propre nature.

^{VI} Le texte est ici un terrain archéologique ouvert, où public, metteur en scène et acteurs font incursions et excursions; le personnage est un rôle, manié et remanié, construit et déconstruit, à la libre disposition du comédien qui se cherche à travers lui et mêle à ses simulacres les effigies de son rêve.

^{VII} il peut seul faire accepter la mort du personnage, sans fraude ni malentendu, et l'avènement d'un théâtre si éloigné de la tradition aristotélicienne qu'il faudrait lui trouver un autre nom. Que cet art soit possible et qu'il suscite des constellations de figures efficaces, en traitant les acteurs comme des signes ductiles et en fermant sur lui-même le cercle de la représentation, on ne peut plus en douter quand on a vu, pour ne citer que deux exemples, les spectacles de Peter Schumann et de Robert Wilson (...), il n'y a de commun que cette idée d'un théâtre écrit dans l'espace, affranchi des tutelles et libéré des références littéraires.

CAPÍTULO 1
O ATOR E O PERSONAGEM

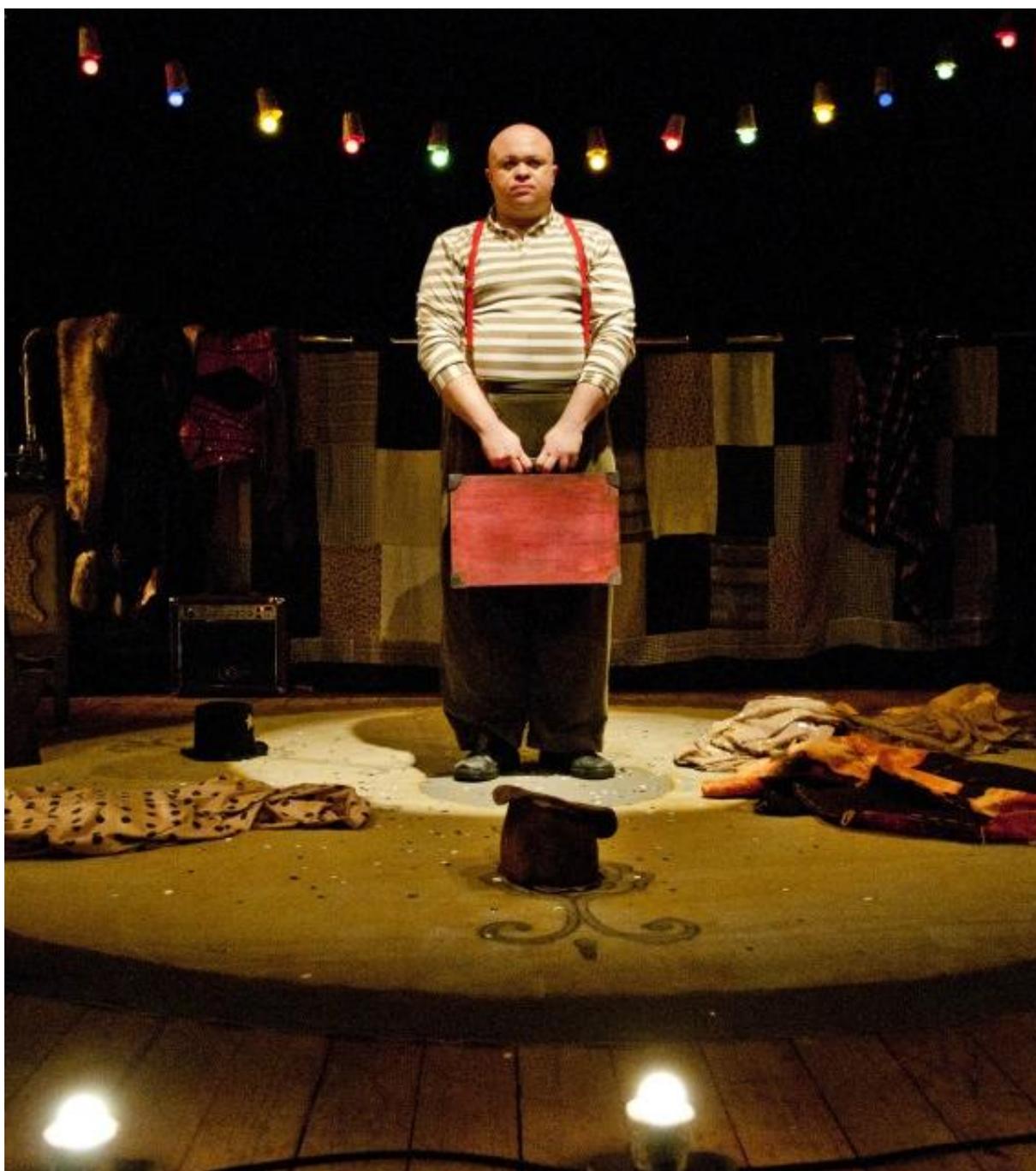


Figura 2: O Fantástico Circo-Teatro de um Homem Só
Foto: Kiran

O ATOR E O PERSONAGEM

Iniciemos com uma questão: O Personagem é uma máscara que o ator veste?

A palavra latina *Persona* indicava inicialmente a máscara usada pelo ator, através da qual a sua voz devia ressoar (*persona* deriva de *per sonare*, soar através de). Por extensão, a palavra passou a designar não apenas o personagem representado pelo ator, mas também as “máscaras” usadas pelas pessoas em sua vida social: assumir uma *persona* significa, coloquialmente, assumir um papel social, uma identidade, correspondente ao status social, ao trabalho, profissão, a maneira encontrada por cada um para se apresentar ao mundo e se relacionar com os outros. É, de certa forma, uma adaptação consciente do indivíduo para fazer face ao que o mundo lhe exige, tornando-se uma espécie de “arquétipo social” usado pela pessoa em sua vida pública e nos vários papéis sociais que ela deve desempenhar.

A identificação de uma pessoa com a sua *persona*, com o papel social (advogado, operário, político, médico, professor), ou de gênero (homem, mulher, e aqueles decorrentes deste, como mãe, pai etc.) que ela desempenha, pode tornar-se patológica:

A identificação com a *persona* leva a uma forma de rigidez ou fragilidade psicológicas; o Inconsciente tenderá, antes, a romper com ímpeto na consciência, do que emergir de forma controlável. O Ego, quando identificado com a *persona*, é capaz somente de uma orientação externa. É cego para eventos internos, e daí, incapaz de responder a eles. Resulta ser possível permanecer inconsciente da própria *persona*. (Dicionário Crítico de Análise Junguiana)

Para o ator desempenhar seus papéis no palco, não há como permanecer inconsciente da *persona* assumida em cena – se o fizer, assumirá o risco de desenvolver um estado patológico. Se as pantomimas de caça, os rituais e os atos xamânicos desenrolam-se justamente baseados nessa imbricação do executante com o cerimonial instituído, a prática do ator se baseia na dissociação entre o que é representado e sua *persona* individual (ou uma das *personas* que ele assume na sua vida).

Vestir a máscara, encarnar um papel, representar um tipo, viver o personagem, todas são formas de expressão que indicam sempre uma relação do ator com um *outro*, distinto da pessoa que lhe dá forma no palco, um outro a que são atribuídas características

específicas, físicas e/ou de temperamento, e que, até bem pouco tempo, remetia a um tempo e espaço distintos do aqui/agora da representação. O palco, a cena, configurava um espaço que não se confundia com espaço real onde se encontrava a plateia, e o seu tempo não era o do cotidiano, era o do ritual (mítico) ou da ficção: “O xamã que é o porta-voz do deus, o dançarino mascarado que afasta os demônios, o ator que traz à vida a obra do poeta – todos obedecem ao mesmo comando, que é a conjuração de uma outra realidade, mais verdadeira”. (Berthold, 2008:01).

O ator, aí, é “um ser que não é o próprio”, que é o Hipócrita, “que corresponde ao substantivo grego *hipocrités*, enquanto o verbo *hipocrinestai* significa ‘representar um personagem’” (Duvignaud, 1972:13). Era o encarregado de dar “vida” a essa outra realidade, criando com seu corpo esse espaço-tempo onde a ficção se tornava visível, trajando as máscaras que identificavam os personagens. Esse *outro*, o personagem, como o ator o vestia?

1.1 - O personagem na dramaturgia clássica

Os ritos e cerimônias que existiram em praticamente todas as sociedades hoje chamadas de “primitivas” normalmente se utilizavam de máscaras e danças, recursos que foram absorvidas pelas manifestações teatrais (ver Berthold, 2008, p. 7-103). Algumas dessas manifestações desenvolveram formas que se assemelham ao modelo de teatro surgido na Grécia – como, por exemplo, na Mesopotâmia¹, ou na Índia² –, e que deram origem ao teatro europeu, mas que propõem relações (especialmente entre o ator e o que ele deve representar em cena) extremamente diferentes.

No teatro ocidental, a partir da criação dramaturgic e cênica empreendida pelos gregos, o ator e o personagem por ele interpretado assumiram características específicas. Discutindo a relação existente entre o personagem teatral criado pelos dramaturgos na Europa e o ator que o representa em cena, Robert Abirached, percebe que

¹ “As disputas divinas dos sumérios possuem um caráter definitivamente teatral (...) Em forma e conteúdo, os diálogos sumérios consistem na apresentação de cada personagem, a seu turno, exaltando seus próprios méritos e subestimando os do outro” (Berthold, 2008:17).

² “Enquanto os dançarinos rituais honravam os deuses, houve em todas as épocas cantores, dançarinos e mímicos ambulantes que entretinham o povo com suas apresentações por uma gratificação modesta.” (Berthold, 2008:32). Para os hindus, “dança e atuação teatral são conceitualmente uma coisa só.” (idem, p.36).

aquele existe numa espécie de “zona intermediária”, como uma projeção, resultado de uma alquimia mental e física cujo resultado o ator oferece ao público. Assim o personagem é algo que se estabelece entre o texto do dramaturgo e o corpo e a pessoa do ator, entre o que é imaginado e o real, sendo, portanto, pensada como “uma figura saída da realidade e como uma entidade autônoma que se move num espaço ao mesmo tempo concreto e fictício” (Abirached, 1994:10¹).

A retórica latina, ao falar do personagem, distingue três termos distintos, que traduzem conceitos diferentes: *Persona*, *Character* e *Typus*. O primeiro pode ser pensado como algo que se interpõe entre o homem e o mundo, o segundo como marcas deixadas pelo real e que produzem um efeito de realidade, e o último como a presença de um padrão e de um modelo fundador (Cf. Abirached, 1994:17). Esses conceitos são aproximações metafóricas que revelam abordagens diferentes e transformações na concepção e na forma de apreensão do que chamamos de personagem teatral.

Tomemos inicialmente a máscara (*Persona*). Por um lado, não podemos deixar de considerar que a máscara possuía originalmente um estatuto diferente daquele que adquirirá depois no teatro, um poder mágico. Ela concedia àquele que a usava a identificação com uma divindade, “um poder mágico capaz de mudar aquele que a leva” (RUM, 1964:355). A máscara mágica transferia ao seu portador os poderes dos demônios, servindo ao mesmo tempo para atraí-los, pacificando-os, como também para atemorizá-los.

Por outro lado, para os gregos, a máscara³ que o ator usava definia o personagem, o seu caráter, permitindo que a plateia identificasse o tipo representado pelo ator. Quando Téspis, na Grande Dionisíaca de Atenas em 534 a.C., destaca-se do coro e, como um solista, usa “uma máscara de linho com os traços de um rosto humano, visível à distância por destacar-se do coro de sátiros, com suas tangas felpudas e cauda de cavalo” (Berthold, 2008:105), ele cria a figura do *hypokrités* (respondedor), marcando o surgimento do ator. E, quando seu discípulo Frínico de Atenas amplia a função desse respondedor, “investindo-o de um duplo papel e fazendo-o aparecer com uma máscara masculina e feminina, alternadamente” (p. 107), isto não apenas significava que o ator

³ Na Grécia, a máscara teatral era formada por uma carcaça de tela ou de madeira, sobre a qual se estendia uma camada de gesso, que se modelava ou pintava. Cobria o rosto e parte do crânio, e dela pendia uma cabeleira longa ou curta, ou ainda uma barba. A cabeleira era, por vezes, coberta por um chapéu, quando se tratava de um viajante, ou por uma ponta do himácio, para as mulheres, quando andavam fora de casa. Os cabelos eram presos por uma rede ou por uma faixa frontal chamada mitra. À máscara estava ligado o onkos espécie de apêndice para elevar a fronte. (FREIRE, 1985:89)

deveria fazer várias entradas e saídas de cena, para trocar o figurino e a máscara, mas evidenciava uma distância entre o que era realizado em cena (agora não apenas uma “declamação”) e a pessoa do ator.

Dessa forma, ao mesmo tempo em que a máscara, por um lado, vinculava-se ao culto do deus, por outro ela se incumbia da transformação do ator em personagem. Passando ao largo da discussão sobre a relação do culto de Dioniso com o surgimento do teatro como uma arte, é clara a ligação da máscara teatral com as máscaras cultuais usadas pelos devotos nas festas e nos santuários em honra ao deus. Albin Lesky lembra que era justamente no culto de Dioniso que a máscara desempenhava papel mais relevante. Nele, a máscara do deus “pendente de um mastro, era objeto de culto, de tal modo que é possível mesmo falar de um deus-máscara; seus adoradores usavam máscaras, entre as quais a função maior cabia aos sátiros, e máscaras desse tipo eram levadas a seus santuários como oferendas” (Lesky, 1976:49).

Na máscara se encontra “o elemento de transformação em que se baseia a essência da representação dramática” (p. 49)⁴. Através do seu uso, o ator continuava sendo servo da divindade, e a máscara, uma oferenda a ela. Mas há um longo processo que leva das primeiras máscaras animais até as máscaras altamente diferenciadas e expressivas que encontramos à época da Comédia Baixa.

J. P. Vernant e Fr. Frontisi-Ducroux destacam que a presença de máscaras cultuais na Grécia antiga representa, em suas manifestações, uma das várias formas de figuração do divino (Cf. Vernant e Vidal-Naquet, 2005:163-178). Na época clássica, na qual as representações teatrais vão tomar a forma que conhecemos e se estruturar em torno da apresentação de comédias, tragédias e dramas satíricos, a forma canônica de representação do divino era precisamente a estatuária antropomórfica, que busca um ideal de beleza e perfeição. Porém, em meio à imagem predominante, outras formas de representação subsistem, e a máscara mantém seu valor e possui um papel especial.

Colocar o devoto em contato imediato com a alteridade do divino, seria esse o objetivo maior do dionisismo; a esse objetivo de fusão do fiel com o deus, Vernant e Ducroux traçam um paralelo com o fenômeno teatral, com a ficcionalidade que este propõe

⁴ Lesky lembra que a transformação era o elemento básico da religião dionisiaca “O homem arrebatado pelo deus, transportado para o seu reino por meio do êxtase, é diferente do que era no mundo cotidiano. Mas a transformação é também aquilo de onde, e somente daí, pode surgir a arte dramática, que é algo distinto de uma imitação desenvolvida a partir de um instinto lúdico, e distinto de uma representação mágico-ritual de demônios, arte dramática, que é uma replasmação do vivo”. (Lesky, 1976:61).

e a inscrição dessa ficção no real que ele provoca, abrindo um novo espaço, o do imaginário:

É um fenômeno paralelo que ocorre no teatro, quando, no século V, os gregos instauram um espaço cênico onde apresenta personagens e ações cuja presença, ao invés de inscrevê-los no real, lança-os nesse mundo diferente que é o da ficção. Quando eles veem Agamêmnon, Heracles ou Édipo representados pela sua máscara, os espectadores que os olham sabem que esses heróis estão ausentes para sempre, que não podem estar ali onde são vistos, que doravante pertencem ao tempo findo das lendas e dos mitos. O que Dioniso realiza, e aquilo que a máscara provoca também, quando o ator a coloca, é, através do que foi tornado presente, a incursão, no centro da vida pública, de uma dimensão de existência totalmente estranha ao universo do cotidiano. (Vernant e Vidal-Naquet, 2005:176)

Essa dimensão de existência diversa do cotidiano é a dimensão da ficção, e o ator inicia sua história presentificando o mito, apresentando uma realidade imaginada sob as vestes do real. Vernant e Frontisi-Ducroux argumentam que só no quadro do culto dionisíaco, “deus das ilusões, do tumulto e da confusão incessante entre a realidade e as aparências, a verdade e a ficção” (Vernant e Vidal-Naquet, 2005:163-176) poderia surgir o teatro⁵ local onde o real é transformado em ficção e a ficção encenada como se fosse real.

O ator se assemelhará ao fiel que, “arreatado pelo deus, transportado para o seu reino por meio do êxtase, é diferente do que era no mundo cotidiano” (Lesky, 2003:74). Também ele será transportado para um outro lugar e tempo, e precisará, em cena, ser mais (ou diferente) do que no seu dia-a-dia. Nesse momento da história, o personagem teatral não nos remete a uma pessoa, a um indivíduo. A máscara reenvia o espectador não apenas a uma realidade não-cotidiana, mas ao próprio mito. Traz para o palco esse universo e, dessa forma, impede que o personagem seja identificado a uma pessoa: seu status é de outra ordem, pertence a uma outra realidade, o que ele apresenta no palco não é a figuração do humano, mas uma visão desse universo mítico. Para o ator, a máscara traz não apenas um distanciamento de si mesmo, desrealizando o personagem. Vestir a máscara é despir-se de si e vestir um *outro*, que está situado num tempo/espaço que não é mais o seu.

Porém, quando refletimos sobre a Comédia, uma série de questões diferentes se nos afiguram: ela não obedece aos mesmos padrões de representação ou de retomada de

⁵ A palavra grega *théatron* – do verbo *theaomai*, ver – designa o “lugar de onde se vê”, ou o “lugar onde se vai para ver”, “lugar para contemplar”, implicando em um olhar mais atento, cuidadoso, profundo, não simplesmente ver no sentido comum. Denis Guénoun lembra-nos que a área de representação, o palco, era designada pelo termo *skênê* (cf. Guénoun, 2003, p. 14)

um mito; ao contrário, sua temática é justamente as questões do dia-a-dia, de ordem política e social. As sátiras aos costumes, a caricatura de personagens reais, inclusive vivas, que são satirizadas em cena, confere ao gênero cômico um outro tipo de relação entre público e cena, e, da mesma forma, entre ator e personagem. O papel representado não mais se encontra no plano mitológico, lendário, ou num tempo histórico distinto do ator, mas ao redor deste. Diferentemente do personagem trágico, o cômico está diretamente engajado na vida social, e sua ação “está impregnada de familiaridade doméstica” (Abirached, 1994:32^{II}). Apesar dessa inserção na vida cotidiana, ambos não serão definidos como indivíduos antes do século XVIII.

O que é posto em cena pelo dramaturgo, pelo *corega* e pelo diretor do coro (*corus didascalus*) obedece a determinadas convenções e regras. O texto, encenado, não pode fugir da materialidade do espaço e do corpo do ator, das vestes e adereços que ele porta. As ações que este realiza se prendem a um imaginário que se vincula à época e aos costumes onde se realiza a encenação (ver adiante, cap.2). A *imitação* e a *verossimilhança* aparecem aí como conceitos chaves que norteiam não só a composição do texto, mas a ação do ator.

Ao falar em *Mimeses*, e colocar a tragédia e a comédia como artes imitativas, Aristóteles delinea uma questão que vai nortear toda a discussão sobre o personagem e o trabalho do ator. Escrita na segunda metade do séc. IV a.C., a *Poética* trata da produção poética (*poiesis*), e revela uma grande preocupação com a *práxis*, com a maneira como a obra deve ser construída e com os efeitos da obra poética sobre seu público. Embora se refira à epopeia, à comédia e à poesia ditirâmbica, o texto trata principalmente da tragédia, explicando “como se deve construir a fábula, no intuito de obter o belo poético; qual o número e a natureza de suas diversas partes, e falar igualmente dos demais assuntos relativos a esta produção” (Aristóteles, s/d:239)

No capítulo primeiro, que trata “Da poesia e da imitação segundo os meios, objeto e modo de imitação”, ele enquadra a tragédia e a comédia como uma “arte de imitação” (p. 239), pontuando, a seguir (cap. VI, “Da tragédia e de suas diferentes partes”), que a tragédia é a “imitação de uma ação importante e completa... (...) apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores...”, acrescentando ainda que se trata da imitação “não de homens, mas de ações, da vida, da felicidade e da infelicidade (pois a infelicidade resulta também da atividade), sendo o fim que se pretende atingir o resultado de uma certa maneira de agir, e não de uma maneira de ser.” (p. 248).

O filósofo grego estabelece, portanto, como foco da imitação, as ações que são realizadas pelos personagens, ou seja, a fábula. Sendo, para o poeta, a organização dos fatos a parte mais importante de sua composição (do ato de *poiesis*), compreende-se que estes fatos devam obedecer aos critérios de *necessidade* e *verossimilhança*. Quanto aos personagens, devem ser representados “ou melhores, ou piores ou iguais a todos nós” (p. 242), ou seja, o modelo para a construção das ações e para o comportamento dos personagens é o ser humano. Aristóteles não se detém aqui no processo de encenação e no trabalho do ator. Para ele a encenação é uma arte menor, inferior ao trabalho do poeta, este sim o principal responsável pela composição da tragédia:

Sem dúvida a encenação tem efeito sobre os ânimos, mas não faz parte da arte nem tem nada a ver com a poesia. A tragédia existe por si independente da representação e dos atores. Quanto ao trabalho da encenação, a arte do cenógrafo tem mais importância que a do poeta. (Aristóteles, s/d: 249)

A imitação – *mimeses* –, não deve ser confundida aqui, como ressalta Luiz Costa Lima, com *imitatio*, pois se trata não de uma cópia, mas se baseia numa relação de semelhança com o objeto representado (cf. Lima, 1980:47). Este processo traz em si uma modificação da realidade representada, mantém uma distância em relação ao real, que o capta sem, contudo, reduplicá-lo. A dualidade entre o real e o representado, e o processo de estilização que a realidade sofre ao ser transformada em objeto artístico, fazem parte da *mimeses*, que não perde de vista esse “real”, como pontua Emmanuel Martineau: “a imitação transpõe, representa, exprime, estiliza, idealiza, mima, transfigura, etc. *Mas, custe o que custe, deve ser entendido, que ela imita* – ou seja, que se refere a um ‘real’ a que virá se superpor como um plano a um plano” (cit. por Lima, 1980:48). Há, portanto, uma concepção internalizada de uma realidade, que norteia tanto a ação do produtor da obra poética, quanto a do seu receptor:

Vista em si mesma, a *mimeses* não tem um *referente* como guia, é ao contrário uma produção, análoga à da natureza (o limite aristotélico da metáfora orgânica). Não sendo o homólogo de algum referente, tanto ao ser criada, quanto ao ser recebida, ela o é em função de um estoque prévio de conhecimentos que orientam sua feitura e recepção (Lima, 1980:50).

O segundo termo considerado pela retórica latina, o *Caractere* (do grego *Kharactêr*, que significa signo gravado, a figura impressa sobre um selo ou uma moeda),

enquanto produzido por um trabalho de *mimeses*⁶, traz essa relação com a realidade que o autor imprime sobre o personagem, ao mesmo tempo que é mais traço distintivo que uma individualidade, que uma “constituição global” (Abirached, 1994:30). Sendo aquilo que permite “qualificar o homem” (Aristóteles, s/d:248), constitui-se no conjunto de suas características, tanto psicológicas como morais, os traços do seu temperamento.

Para Aristóteles os caracteres devem possuir quatro qualidades: devem ser bons, conformes, semelhantes e coerentes. Bom, no sentido que é apto a desenhar e sustentar a trajetória do personagem, o que implica que é fiel aos elementos que o constituem – Coerente (mesmo em sua incoerência, no caso de um caráter em si incoerente) – e que eles se alinham sob um sistema lógico, ou, ao menos, não contraditório – Conforme. O que norteia a existência dessas qualidades é a Necessidade e a Verossimilhança:

Tanto na representação dos caracteres como no entrosamento dos fatos, é mister ater-se sempre à necessidade e à verossimilhança, de modo que a personagem, em suas palavras e ações, esteja em conformidade com o necessário e o verossímil, e que o mesmo aconteça na sucessão dos acontecimentos (Aristóteles, s/d:263).

O necessário e o verossímil inserem o personagem numa cadeia de causalidades e asseguram a sua coesão. Ora, o verossímil, uma das bases da *mimeses*, um dos elementos essenciais do seu funcionamento, não se confunde com a Verdade, é antes a sua imitação, reenviando a “uma realidade revista e corrigida” (Abirached, 1994:36^{III}). É ele que determina o tipo de relação que o personagem estabelece com a realidade, pois esta nem sempre é crível: na composição das peças “é preferível escolher o impossível verossímil que o possível incrível”⁷ (Aristóteles, s/d:281). Assim, o trabalho do ator, fundado sob a égide da *mimeses*, traz como parâmetro a nortear suas ações (sua presença no palco) tanto o necessário como o verossímil. O comportamento do personagem está fundamentado numa *lógica de causalidade*, em uma cadeia de fatos que lhe garante a unidade e lhe dá essa aparência coerente. Como ressalta Abirached (1994:37-38), a

⁶ Robert Abirached observa que a *mimeses* teatral se coloca no meio do caminho entre o real e o imaginário. Para ele, a *mimeses* é não “somente a representação e a imitação da realidade, mas o conjunto de protocolos que regem o exercício do teatro” (...pas seulement la représentation et l'imitation de la réalité, mais l'ensemble des protocoles qui en régissent l'exercice au théâtre) (Abirached, 2004:451), ou seja, envolve todo o arcabouço e os procedimentos que comandam a execução da obra artística.

⁷ Aristóteles ressalta que, para o poeta, há três maneiras de imitar: “Sendo o poeta um imitador, como o é o pintor ou qualquer outro criador de figuras, perante as coisas terá induzido a assumir uma das três maneiras de as imitar: como elas eram ou são, como os outros dizem que são ou como parecem ser, ou como deveriam ser (Aristóteles, s/d:283)..”

verossimilhança não é um dado fixo, é condicionada historicamente, obedece a uma ideia do que é a natureza humana e a uma visão de mundo que estão em constante transformação. Ela, a verossimilhança, se pauta sobre a realidade que a circunda, incluídas aí as convenções teatrais da sua época. Obedece, portanto, a uma ideia de humanidade que é transformável, e a uma estilização na maneira de representar que se submete aos padrões estéticos do tempo e do lugar em que vive (utilizando da terminologia empregada pela Estética da Recepção, poderíamos dizer que se submete ao *horizonte de expectativas* vigente).

O terceiro termo citado por Abirached, Tipo, traz em si a ideia de marca: enquanto personagem convencionalmente determinado, ele ostenta características psicológicas e físicas que são conhecidas de antemão pelo público. Como descreve Pavis, “estas características foram fixadas pela tradição literária (o bandido de bom coração, a boa prostituta, o fanfarrão e todos os caracteres da *Commedia dell’Arte*)”, e, se o tipo “não é individualizado, possui pelo menos alguns traços humanos e historicamente comprovados” (Pavis, 1999:410). Na França, *Commedia dell’Arte* se torna *comédie italienne*, e seus tipos influenciam profundamente Molière, aproveitando dela não só situações, *lazzi*, e personagens, mas utilizando também suas máscaras: “Algumas personagens que ele [Molière] tomou deliberadamente da *commedia*, tais como os dois pais em *As artimanhas de Scapino*, ou os filósofos em *O casamento forçado*, continuaram em sua *troupe*, para surgir com as tradicionais meias máscaras de couro” (Berthold, 2008:352).

O Tipo, carregando os comportamentos fixados pela tradição, apresenta, assim, as marcas de um imaginário coletivo, da possibilidade de reconhecimento e de identificação pelo público diante do qual se apresenta, trazendo consigo, ainda, todo um conjunto civilizatório. Esse imaginário social, que pode ser observado na estrutura e nos personagens das tragédias⁸, torna-se exemplar nas comédias, onde a coletividade vê refletida de forma mais detalhada o seu cotidiano. Formando um conjunto coerente em cada unidade de civilização, os tipos se colocam a serviço da fábula, refletindo no palco esse cotidiano – as profissões, as divisões de classe, a vida doméstica, os tipos morais – ainda que de forma simplificada. A simplificação imposta à realidade é acompanhada por

⁸ Como observa Abirached, “no teatro antigo as máscaras traduziam visualmente este alcance hierárquico [de reis e súditos, pais e filhos, representantes da ordem e heróis rebeldes] e designavam à primeira vista aos espectadores a vinculação [o pertencimento], de um personagem” (dans le théâtre antique, les masques traduisaient visuellement cet éventail hiérarchique et désignaient d'emblée aux spectateurs l'appartenance d'un personnage.) (Abirached, 1994:46). Se a tragédia francesa do século XVII já abandonou o uso de máscaras, os seus heróis e heroínas ainda pertencem a esse modelo.

um conjunto de signos que dão a esses tipos uma identidade e características indispensáveis ao seu funcionamento.

Em relação a *Commedia dell'Arte*, os tipos eternizados por esses cômicos se fixam em máscaras que colocam em cena “o grotesco de tipos segundo esquemas básicos de conflitos humanos” (Berthold: 2008:353). Herdeiros de mimos ambulantes, prestidigitadores, improvisadores e bufões, seguiam um roteiro (*soggetto*) a partir do qual – e da máscara que cada um usava – improvisavam:

Bastava combinar, antes do espetáculo, o plano da ação, intriga, desenvolvimento e solução. Os detalhes eram deixados ao sabor do momento – todas as piadas e chistes ao alcance da mão, os trocadilhos, os mal-entendidos, jogos de prestidigitação e brincadeiras pantomímicas que sustentavam os improvisadores por séculos. (Berthold, 2008:353)

As características de cada um dos tipos da *Commedia dell'Arte* não estavam, portanto, fixadas em um texto que os atores deveriam seguir, mas na própria máscara que eles portavam. O caráter de cada um dos personagens era uma mescla de características físicas fixadas em gestos e posturas, e de desejos e comportamentos específicos de cada máscara.

Robert Abirached (1994:89). observa que, desde o seu nascimento até o século XVIII, o teatro europeu não alterou sua definição global, apesar de ter experimentado modalidades extremamente diversas, tanto na teoria quanto na prática. O tratado escrito por François Hédelin, o abade d'Aubignac, em 1657, intitulado *Prática do Teatro*, reflete o pensamento vigente na Europa à época. Esse tratado não trazia apenas comentários sobre a obra de Aristóteles, como tendiam a ser as obras anteriores sobre teatro (cf. Carlson, 1997:94). Ele discutia problemas específicos da dramaturgia das peças e tratava de temas como “a habilidade em preparar os incidentes e de reunir os tempos e os lugares, a continuidade da ação, a ligação das cenas, os intervalos dos atos, e cem outras particularidades” (Borie, Rougemont, Scherer, 2004:93).

Fazendo uma série de considerações sobre os personagens e o trabalho dos atores, incluindo uma clara prefiguração do que posteriormente convencionou-se chamar de “teoria da 4ª parede”, o abade d'Aubignac pautava-se sobre a necessidade de verossimilhança⁹, à qual tanto o dramaturgo como os atores deveriam ater-se: aquele

⁹ Nas palavras do abade: “Mas quando considera na sua tragédia a história verdadeira, ou que se supõe ser verdadeira, tem [o poeta] apenas o cuidado de respeitar a verossimilhança das coisas, e de compor todas as

rejeitando em sua composição tudo aquilo que não possuísse estas características, estes comportando-se como agiriam os personagens na situação representada no palco. Em cena, o ator deve atuar

como se os espectadores não existissem, quer dizer, todas as personagens devem agir e falar como se fossem verdadeiramente Rei, e não apenas sendo Bellerose ou Mondory [atores trágicos da companhia do Hotel de Bourgogne], como se estivessem no palácio de Horácio em Roma, e não no Hotel de Bourgogne em Paris; e como se ninguém os visse nem ouvisse senão aqueles que estão no teatro agindo e como que no local representado. [...] ainda que tudo isso se faça e diga na presença de duas mil pessoas, porque aqui segue-se a natureza da ação como verdadeira, em que os espectadores da representação não estão lá.” (in Borie, Rougemont e Scherer, 2004:95-96)

Este “agir e falar” como se fosse o personagem, no local e na situação estipulada pelo dramaturgo abre-nos caminho para a questão da identificação entre o ator e o personagem que será discutida no século seguinte por Diderot, sobre a qual nos deteremos com mais vagar adiante. Ao mesmo tempo, a proposição da “ação como verdadeira” por um lado nos reenvia para o universo da verossimilhança, e por outro abre a possibilidade de discussão da “verdade” no palco, e a tensão existente entre essa e as convenções teatrais.

Para o abade, não é apenas o *verdadeiro* que nem sempre tem lugar assegurado no teatro; também o *possível* nem sempre deve ser apresentado, “porque há muitas coisas que se podem fazer, ou por encontro de causas naturais, ou pelas aventuras da moral, que, porém, seriam ridículas e pouco críveis se apresentadas” (Borie, Rougemont e Scherer, 2004:98). Assim, “não há senão o *verossímil* que possa razoavelmente fundar, sustentar e terminar um poema dramático” (p. 98), e toda ação humana, mesmo as mais simples, deve ser executada observando-se a verossimilhança nas diversas circunstâncias que a compõem – o tempo, o lugar, a pessoa, a dignidade, as intenções, os meios e a razão de agir – pois, do contrário, “são totalmente defeituosas e não devem estar aí de todo” (p. 99).

Se essa vinculação à fábula e à *mimeses* é o que norteia o desenvolvimento e a caracterização do personagem até meados do séc. XVIII, o surgimento do teatro burguês vai trazer para o palco a questão da identidade do personagem, de sua semelhança com indivíduos de carne e osso. Para Robert Abirached, a crise da civilização europeia no século XVIII coloca em crise o próprio personagem, na medida em que “a cultura burguesa, em vias de constituição, porá em causa as noções que a tocam mais de perto,

ações, todos os discursos e todos os acontecimentos como se tivessem realmente ocorrido.” (Borie, Rougemont e Scherer, 2004:95).

afirmando os direitos do indivíduo, descobrindo a importância das estruturas sociais e do trabalho, colocando a economia no centro das relações humanas” (Abirached, 2004:93^{IV}), e fazendo com que os autores dramáticos desloquem a sua preocupação da construção da fábula para os personagens. Se antes estes recebiam seus caracteres em acréscimo e em razão de suas ações, a partir daí eles irão paulatinamente deixando de ser apenas uma forma, uma soma de indícios e de referências, para se tornarem um indivíduo e uma pessoa. Se a sua capacidade de agir, os seus ditos e feitos diziam quem eles eram, agora serão suas relações sociais, sua ocupação e as situações que vivem em seu cotidiano que irão defini-los.

1.2. O Personagem no teatro burguês

A possibilidade – ou a necessidade – de se pensar a criação do personagem a partir do ponto de vista de um ser humano, é consequência da própria transformação estética do teatro ocidental. O teatro burguês e, na sua sequência, o realismo e o naturalismo buscam pôr em cena personagens que se assemelhem a indivíduos, e não mais retratam heróis legendários, mitos, arquétipos ou tipos que exacerbam uma característica da personalidade humana. Cada vez mais se percebe uma preocupação em retratar o ser humano como um todo, isto é, como uma pessoa, repleta de contradições e idiossincrasias. Jean Duvignaud percebe essa transformação ocorrida no teatro inglês ao longo do século XVIII, e, na França, após a Revolução Francesa, como “resultado dos primeiros efeitos do novo Estado social” (Duvignaud, 1972:121), fruto da revolução industrial, do desenvolvimento da economia de mercado e do surgimento de formas e condutas do individualismo.

A aproximação daquilo que se via no palco com a realidade cotidiana, acercando a *mimeses* da imitação de ações do dia-a-dia, transforma a compreensão do verossimilhante posto em cena. A verossimilhança progressivamente passa a ser exigida não só no sentido dos fatos narrados, da coerência e credibilidade daquilo que está sendo mostrado e das reações dos personagens dramáticos, mas na maneira de falar desses personagens, que deve imitar a fala cotidiana, no vestuário, na postura e nos gestos executados em cena, nas próprias ações executadas pelos atores no palco, que devem remeter aos atos que executamos diuturnamente. O ator deve tornar perceptível uma

“imagem de pessoa humana” (p. 136), rompendo com convenções e mudando o modo de representar os comportamentos dos personagens que interpretam.

Teórico dessa mudança, em seus textos que versam sobre teatro¹⁰, o filósofo, enciclopedista e dramaturgo Denis Diderot prescreve a fundação de uma nova dramaturgia na França e reflete sobre o ofício do ator, seu processo de criação e a forma de interpretar. O ponto nevrálgico sobre o qual Diderot desenvolve o seu pensamento estético é justamente a *mimeses*. No romance *As joias indiscretas*, há a seguinte ponderação: “[sei que] a perfeição de um espetáculo consiste na imitação tão exata de uma ação que o espectador, enganado, sem qualquer interrupção, se imagina a assistir a própria ação” (cf. Diderot, 1986:13). A imitação, para Diderot, está calcada na ideia do verossímil, mas remete principalmente à questão da ilusão. Como ressalta Franklin de Matos,

Diderot pensa a questão [do verossímil], na maior parte do tempo, pelo viés da ideia de *ilusão*: o *vero-símil* não é o próprio verdadeiro, mas aquilo que se parece com ele, provocando em nós uma impressão que é o grande segredo da arte em geral. A exigência de ilusão comanda, assim, todos os juízos de gosto de Diderot. (Matos, 1986:15).

Essa concepção remete a Aristóteles, já que o que norteia a verossimilhança é a opinião comum e, se é a “imitação da natureza em todas as suas partes” que sustenta a confecção do drama (Diderot, 1986:60), o poeta também está sujeito às noções do verdadeiro, do verossímil e do possível, de uma maneira que muito se assemelha aos preceitos aristotélicos. No “Discurso sobre a Poesia dramática”, Diderot afirma:

Nem todos os acontecimentos históricos são próprios para tragédias, assim como nem todos os acontecimentos domésticos fornecem argumentos para comédias. (...) Ocorre às vezes que a ordem natural das coisas encadeie incidentes extraordinários. Esta mesma ordem distingue o maravilhoso e o miraculoso. Os casos raros são maravilhosos, os casos naturalmente impossíveis são miraculosos: a arte dramática rejeita os milagres. (Diderot, 1986:60-61).

A inspiração em Aristóteles, que afirmava ser preferível o impossível verossímil ao possível incrível, é clara, e Diderot acrescenta que cabe ao poeta fazer com que os fatos, em sua obra, possuam uma ligação “aparente e sensível”, e não se apresentem como na natureza, onde os vínculos entre os acontecimentos escapam às pessoas, que não reconhecem o conjunto das coisas. Por isso, o poeta é “menos verdadeiro e mais verossímil

¹⁰ Em especial *Conversas sobre O Filho Natural*, *Discurso sobre a poesia dramática* e *Paradoxo do comediante*, que vieram a público respectivamente em 1757, 1758 e 1830, sendo que o *Paradoxo*, publicado postumamente, teria sido composto em 1769, tendo passado por várias versões até a morte do escritor, em 1784.

que o historiador” (p. 61). A exigência da verossimilhança torna o ato do dramaturgo uma construção, embasada na verdade, é fato, mas distante dela pelas características da *mimeses* teatral e pelas escolhas que o poeta tem de fazer entre o campo da verdade e o da ficção.

Diferentemente de Aristóteles, em seus textos sobre teatro Diderot não se debruça apenas sobre a *poiesis*, sobre a maneira como o autor dramático deve construir a sua obra dramática para dela extrair os efeitos necessários para atingir o espectador da forma que aspira. O filósofo trata longamente do ofício do ator, construindo, segundo Jacó Guinsburg, “uma teoria do ator que só encontra paralelo, por sua profundidade e amplitude, na que Stanislavski estabelecerá um século e meio depois” (in Diderot, 2005:215).

Como antes dele o abade d’Aubignac, e, após, Stanislavski, um dos aspectos centrais de teoria de Diderot está no ato de o comediante ignorar os espectadores durante o seu desempenho, ou, mais precisamente, na maneira de não demonstrar preocupação com o público durante a sua atuação, mantendo sua atenção no que ocorre no palco. Aqui vemos formulada de uma forma explícita a teoria da 4ª parede: “Fazei de conta que o espectador não existe e não penseis nele em nenhum dos casos. Imaginai no prosscênio uma grande parede que vos separa da plateia e representai como se a cortina estivesse aberta.” (Diderot, 1986:79)

A preocupação do ator – da mesma forma que a do autor – nunca deve estar no espectador, mas sim no fluxo das ações do personagem, no fluir da história. É ao enredo e suas necessidades que estes devem se submeter. A ação do ator parte sempre de sua capacidade de observação, e, para Diderot, o melhor ator é aquele capaz de imitar, friamente e da forma mais acabada possível, o seu modelo. Para bem transmitir uma emoção, o ator não deve se emocionar. É necessário, antes de tudo que o comediante “tenha muito discernimento; acho necessário que haja nesse homem um espectador frio e tranquilo; exijo dele, por consequência, penetração e nenhuma sensibilidade, a arte de tudo imitar, ou, o que dá no mesmo, uma igual aptidão para toda espécie de caracteres e papéis.” (Diderot, 2005:220)

A construção desse modelo depende da capacidade de imitação, de julgamento, de trabalho e da imaginação do ator. Comentando sobre o desempenho de Mlle. Clairon, atriz da *Comédie Française* à época de Diderot, ele observa que “na sexta representação ela sabe de cor todos os pormenores de sua interpretação”, pois ela concebeu para si “um modelo ao qual procurou de início transformar-se” (p. 221). Tal desempenho, conseguido

“à força de trabalho”, deve ser mantido através “de exercício e de memória”, que exige do ator precisão e verdade.

Essa exigência de precisão levará o ator a representar sempre de uma mesma maneira, “sempre igualmente perfeito”, levando à criação de uma verdadeira partitura, embora Diderot não utilize esse termo para se referir à capacidade do ator de seguir rigorosamente o modelo por ele mesmo criado, segundo o qual executará sempre os mesmos movimentos e dirá as frases com os mesmo acentos. Pautando-se sempre pela capacidade de observação (“imitador atento e discípulo atento da natureza”), pela sua capacidade de trabalho e organização (“copista rigoroso de si próprio ou de seus estudos”), e pelo estudo da reação que seus gestos e ações causam na plateia (“observador contínuo de nossas sensações”. P. 220), o ator

será um e o mesmo em todas as representações, sempre igualmente perfeito: tudo foi medido, combinado, aprendido, ordenado em sua cabeça; não há em sua declamação nem monotonia, nem dissonância. O ardor tem seu progresso, seus ímpetos, suas remissões, seu começo, seu meio, seu extremo. São os mesmos acentos, as mesmas posições, os mesmos movimentos; se existe alguma diferença de uma representação a outra, é comumente em vantagem da última. Ele não será desigual: é um espelho sempre disposto a mostrar os objetos e a mostrá-los com a mesma precisão, a mesma força e a mesma verdade (Diderot, 2005:221).

Assim, para Diderot o ator talentoso não é aquele que sente, mas aquele que é capaz de manifestar escrupulosamente os sinais externos do sentimento. Jean Duvignaud traz uma interessante crítica à maneira que o filósofo francês estabelece esse contraste entre um ator que se emociona em cena, e por isso perde o controle de suas ações (a emoção se apoderando do ser e anulando a inteligência do comediante), e aquele que representa friamente, apenas emulando uma emoção, fruto de uma construção esmerada e trabalhosa. A argumentação de Diderot se baseia na incapacidade de união – ou convivência – de razão e paixão, a sensibilidade e a capacidade de controle da emoção:

O argumento clássico e vazio, da emoção que inibe a inteligência e o uso da palavra, dada a impossibilidade de coexistirem a razão e a paixão, é também fraco, sobretudo se admitirmos a distinção que propõe o próprio Diderot entre a percepção e a sensação, o sentimento e a sensibilidade. Se a “sensibilidade” nada tem a ver com a criação intelectual que realiza o ator digno desse nome, é porque se trata de um comportamento que só se pode renovar com os símbolos que lhe dão sentido. (Duvignaud, 1972:26)

Por um lado, toda essa exigência de rigor e essa necessidade do ator trabalhar sobre o seu papel, essa meticulosidade na observação e na construção de seus gestos e

entonações, o aproximam de Constantin Stanislavski, pois este se deteve justamente na elaboração de um sistema para que o ator conseguisse apresentar-se em cena com esse rigor e essa verdade; por outro, a teoria de Stanislavski voltou-se justamente para a relação do ator com as suas próprias emoções, refletindo tanto sobre a necessidade deste vivenciá-las como sobre a impossibilidade delas serem fixadas, e mesmo, ao deter-se sobre as ações físicas, aparentemente abandonando a pretensão de despertá-las (como veremos em seguida).

“Se ele é ele quando representa, como deixará de ser ele? Se ele quer cessar de ser ele, como perceberá o ponto justo em que deve colocar-se e deter-se?” (Diderot, 2005:220). Diderot coloca assim de uma forma explícita um dos pontos-chaves que envolvem o trabalho do ator: quando ele representa, até que ponto ele deve se colocar no lugar de um outro? Até onde ele deve criar esse personagem como um “outro”, já que é ele e apenas ele que está em cena, e nunca um “outro”? Qual é a matriz desse personagem a ser criado? Stanislavski¹¹ partia do princípio de que o ator nunca pode deixar de ser ele, e é sobre essa impossibilidade que deve trabalhar:

Por outro lado, não é possível arrancar o próprio espírito e tomar emprestado outro mais adequado ao papel. Aonde consegui-lo? Do papel que ainda carece de vida? Podemos pedir emprestado uma roupa, um relógio, mas não um sentimento. Meus sentimentos são inalienáveis, assim como os seus para você. Atue sempre com a sua própria pessoa, como homem e como ator. (...) Todas as vezes que atuar, sem exceção, deve recorrer a seu próprio sentimento. (Stanislavski, 2003:228^V)

Antes, porém, de falarmos mais detidamente do encenador russo, é necessário pensarmos como os naturalistas pensavam a “verdade” no teatro. A questão da “verdade cênica”, de encontrar uma “forma artística” (para utilizarmos a expressão utilizada por Stanislavski) na qual essa verdade se expresse ou se materialize, estava presente na fala de vários dramaturgos e pensadores antigos, mas essa preocupação era muitas vezes dirigida para questões dramáticas, ou centrava-se na encenação, sem se deter tanto no trabalho do ator, como veremos em Stanislavski. Mesmo antes do realismo, os românticos já discutiam sobre essa verdade: no seu *Prefácio de Cromwell* (de 1827), Victor Hugo retomava a ideia da não submissão do trabalho do poeta a regras e modelos, ressaltando que as únicas regras às quais ele deve se submeter são “as leis gerais da natureza que plainam sobre toda a arte” (Hugo, s/d:57). Cada obra, cada composição, criaria suas

¹¹ Utilizamos aqui a tradução em espanhol feita diretamente do russo por Jorge Saura (Alba Editorial, 2003).

próprias regras e leis, devendo apenas ter a natureza, portadora da verdade, como norteadora de seu trabalho: “O poeta, insistamos nesse ponto, não deve, pois, pedir conselho senão à natureza, à verdade, e à inspiração que é também uma verdade e uma natureza” (p. 57). Longe de ser uma mera imitação, pois o domínio da arte e da natureza são perfeitamente distintos, e a verdade de uma e outra são diferentes (“A verdade da arte não poderia jamais ser, assim como vários disseram, a realidade *absoluta*”, p. 60), o drama deve ser como um espelho que não apenas reflete a natureza, mas que lhe dá forma artística: “É, pois, preciso que o drama seja um espelho de concentração que, longe de enfraquecê-los [os objetos refletidos, a cor e a luz], reúna e condense os raios corantes, que faça de um vislumbre uma luz, de uma luz uma chama. Só então o drama é arte” (p. 61).

Os teóricos precursores do Naturalismo no teatro defendiam um retorno à simplicidade da ação, a observação do linguajar e dos costumes, e o estudo psicológico e fisiológico dos personagens. A encenação de *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, em 1852, em Paris, é considerada o marco do teatro realista: a peça colocava em cena o mundo de uma cortesã, e retratava os costumes de todo um *demi-monde* relacionado a ela. João Roberto Faria destaca que “o lado realista da *La Dame aux Camélias*” surge não pela análise do relacionamento amoroso do casal da peça, mas por outros aspectos, “... que também chamam a atenção na peça. Por exemplo: o pano de fundo da ação central. É admirável a naturalidade da movimentação dos personagens no primeiro e quarto atos, nos quais o mundo da prostituição elegante é evocado com bastante realismo descritivo”. (Faria, 1993: 17-18).

Havia, portanto, uma preocupação com a observação e descrição dos costumes, que se refletia no linguajar utilizado, e no jogo cênico dos atores, enfatizando o efeito ilusionista: “Tudo parecia um quadro verdadeiro, uma reprodução fotográfica da vida e do universo da cortesã.” (p. 21). A partir daí, o personagem não deveria ser algo abstrato, mas surgir como um fruto do meio em que vivia. Émile Zola afirmava que as várias escolas literárias negaram de forma sistemática a verdade, buscando um “embelezamento” ou um “depuramento” da natureza:

Todas as fórmulas antigas, a fórmula clássica, a fórmula romântica, baseiam-se no arranjo e amputação sistemáticos do verdadeiro. Tomou-se por princípio que o verdadeiro é indigno; e tenta-se retirar dele uma essência, uma poesia, sob o pretexto de que é preciso expurgar e engrandecer a natureza. (in Borie, Rougemont e Scherer, 2004:352)

Para Zola, o naturalismo implicava no abandono de fórmulas conhecidas, e exigia dos autores que aprendessem a “escavar a humanidade demasiado profundamente” (Borie, Rougemont e Scherer, 2004:353), aprendendo a retirar grandeza do real. Abandonando os exageros do drama romântico, a retórica e as declamações da tragédia francesa, o teatro precisava aprender a levar em consideração “o homem fisiológico”, o homem real, “com o seu sangue e os seus músculos” (p. 355).

É a partir desse projeto de tornar a cena teatral semelhante ao que se vê no dia-a-dia, podendo reconhecer no palco “seres de carne e osso”, que Stanislavski vai pensar o trabalho do ator. Toda a sua teoria é formulada a partir da necessidade de se colocar em cena o ser humano, o homem “real”, rompendo com convencionalismos teatrais. Não basta que o ator seja um bom imitador, ele precisa aprender a, no palco, transmitir toda a complexidade de sentimentos e sensações próprias de um espírito humano. Seu objetivo consiste

em criar a vida do espírito humano do papel e transmitir essa vida na cena sob uma forma artística. Como podem ver, nossa tarefa principal não consiste somente em refletir a vida do papel em sua manifestação externa, senão principalmente em criar em cena a vida interior do personagem representado e de toda a obra, adaptando a esta vida alheia os próprios sentimentos humanos, dando-lhe todos os elementos orgânicos do espírito de uma pessoa (Stanislavski, 2003:32^{VI}, grifos do autor).

Aquele ator que buscava na imitação exterior de ações a maneira ideal de criar um personagem conseguia somente realizar o que Stanislavski chamava de “arte da representação”, na qual se vive o papel “para observar a forma externa da manifestação natural do sentimento” (Stanislavski, 2003:36^{VII}); essa ação exterior será depois reproduzida com exatidão e com um refinado acabamento artístico, repetida mecanicamente e com a ajuda de “músculos exercitados para isso”; o que se buscava era “a forma artística externa da criação cênica, que explica visualmente o seu conteúdo interno”, e na qual podemos perceber uma “certa frieza que me obrigava a suspeitar que tinha uma forma de atuar permanente, fixa.” (p. 37^{VIII}. A semelhança com o ator ideal proposto por Diderot é clara). Lucidamente, Stanislavski, citando Coquelin, pondera que, para essa escola, “a arte não é a vida real e nem sequer o seu reflexo. A arte é, por si só, criadora. Cria a sua própria vida, plena de beleza em sua abstração, ultrapassando os limites do tempo e do espaço” (p. 40^{IX}). Nessa ótica, o teatro é pleno de convenções e seria um contrassenso evitá-las, mesmo porque o palco teatral é muito pobre de recursos para tentar criar uma ilusão de vida real (hoje em dia essa tarefa foi relegada principalmente ao

cinema). Para o diretor russo esse tipo de arte, para ser considerado como tal, tem de manter-se no nível da perfeição, pois ele é “belo, porém não profundo, seu efeito é maior, porém sua força é menor; sua forma é mais interessante que seu conteúdo; atua mais sobre a vista e o ouvido que sobre a alma, e por isso é mais para encantar que para comover” (p. 40^X).

Dessa forma Stanislavski estabelece uma diferença entre “representar” e “viver” um papel. Somente a atuação que não apenas parte do interior do ator, mas que se sustenta com base na experiência vívida e continuamente renovada do ator pode ser considerada “verdadeira”. Para ele, representar verdadeiramente significava que, “nas condições da vida do papel e em plena analogia com a vida deste, deve-se pensar, querer, esforçar-se, atuar de modo correto, lógico, harmônico, humano”; quando consegue isso o ator “se aproxima do personagem e começa a sentir em uníssono com ele” (p. 31-32^{XI}). Não é possível *ser* um “outro”, mas o ator deve criar um papel como se fosse um ser humano real, e para isto esse outro deve ser insuflado de vida, ter reações autênticas.

Ora, a grande revolução de Stanislavski é justamente essa, a tentativa de unir a forma externa e a vida interna do ator, criar o que ele chamava de uma *técnica psicofísica* que seria a base para todo o trabalho do ator. Como tantos outros antes e depois dele, buscava a adequação das ações realizadas em cena pelo ator às circunstâncias propostas pelo texto (que chamava de “circunstâncias dadas”), mas acreditava que estas ações estavam ligadas aos sentimentos do ator (“Em cada ação física há algo de psicológico, e no psicológico há algo de físico”, p. 198^{XII}), e deveriam, de uma forma ou de outra, levar a despertá-los. O ator, em cena, jamais deveria pensar ou se preocupar com os sentimentos, pois ninguém pode despertar em si mesmo sentimentos com o único fim de experimentá-los, e se se ignora essa regra, “termina-se na mais repulsiva artificialidade” (p. 58^{XIII}). O ator, ao realizar uma ação, deve preocupar-se unicamente com as ações que deve realizar e com as circunstâncias envolvidas em cada uma delas, deixando em paz o sentimento, que se manifestará em decorrência de algo interior que o suscitou.

A ação teatral “deve ter uma justificação interior, deve ser lógica, coerente e possível na realidade” (p. 63^{XIV}), sendo explicada a partir dos motivos interiores criados pelo ator, dentro das circunstâncias dadas pelo texto, e complementadas por ele, ator. Pesquisador incansável que era, Stanislavski lutou toda a sua vida contra o que denominava de atuação mecânica na qual não havia esta vivência e o sentimento era inexistente; contra os estereótipos, o exagero e o exibicionismo, que convertem a

interpretação em algo mecânico, sem vida; e contra a exploração da arte pelo ator, daqueles que usam o teatro para exhibir sua beleza, para fazer carreira ou alcançar popularidade. Para Stanislavski, a organicidade no trabalho do ator estava ligada à busca das “leis da natureza”, e tudo o que acontecia em cena deveria ter um propósito determinado. Em cena, o ator não deveria atuar de um modo “geral”, mas com um objetivo claro, pois a ação verdadeira “tem um fundamento e um propósito” (p. 57^{XV}). Essas tarefas¹², que o ator deve executar quando está em cena, se relacionam com as circunstâncias que motivam a ação do personagem e são elas que impedem uma atuação falsa¹³.

Enquanto criador de uma técnica *psicofísica*, Stanislavski parece muitas vezes indeciso em relação à qual seria o melhor caminho para o ator trilhar no sentido de criar uma interpretação mais verdadeira, que atingisse a desejada “verdade cênica” (talvez devido a questões de tradução ou de compilação de seus textos, nos quais há escritos de épocas diferentes de sua carreira artística). Não há uma radicalização em torno de uma postura em favor de uma dessas duas possibilidades de criação, uma pela via da vida interior do ator, outra por uma via física; percebe-se uma oscilação entre elas, talvez pela consciência de que cada ser humano “funciona” ou trabalha melhor segundo um estímulo diferente, havendo naturezas que são mais suscetíveis a um determinado tipo de estímulo, enquanto outras trabalham melhor sob outros impulsos. De fato, há diversas ocasiões em seus livros nas quais a ênfase recai sobre a necessidade de o ator justificar interiormente cada um de seus atos (criando a “vida interior” do papel): o ator deve compreender um

¹² Na tradução brasileira dos livros de Stanislavski, feitas a partir do original inglês, o termo utilizado é “objetivo”. O responsável pela tradução da edição espanhola feita diretamente do russo e utilizada aqui, Jorge Saura, esclarece a preferência pelo termo “tarefa”: “habitualmente este termo se traduz como objetivo, mas considero mais adequado traduzi-lo como ‘tarefa’ por duas razões: em primeiro lugar, é a tradução literal da palavra empregada por Stanislavski, e, em segundo lugar, “objetivo” induz a pensar em um resultado a alcançar, enquanto que “tarefa” sugere um processo que deve ser percorrido em todas as suas etapas, ideia mais próxima à teoria stanislavskiana”. (...habitualmente este término se traduce como “objetivo”, pero considero más adecuado traducirlo como ‘tarea’ por dos razones: en primer lugar es la traducción literal de la palabra rusa empleada por Stanislavski, y, en segundo lugar “objetivo” induce a pensar en un resultado a alcanzar, mientras que “tarea” sugiere un proceso que debe ser recorrido en todas sus etapas, idea más cercana a la teoría stanislavskiana.) (in Stanislavski, 2003:149).

¹³ Stanislavski fala longamente das tarefas cênicas do ator, chamando a atenção para a qualidade das mesmas, para que os atores consigam encontrar e fixar aquelas que são necessárias ao bom desempenho do papel, evitando as tarefas mecânicas, que conduzem à mediocridade: Assim, as tarefas devem:

1. Estar no palco, serem direcionadas aos atores, não aos espectadores;
2. Ser pessoais, próprias do ator enquanto ser humano, análogas às tarefas do personagem;
3. Ser criadoras e artísticas;
4. Ser vivas, autênticas, humanas, impulsionando o papel para frente;
5. Devem ser críveis, tanto para o ator como para aqueles que contracenam com ele, assim como para o público;
6. Tarefas que atraiam e emocionem o ator, estimulando o processo de vivência;
7. Devem se relacionar com a essência da obra, ser precisas, claramente definidas e típicas do papel representado;
8. Devem ter conteúdo, não se limitando à superfície da obra, mas respondendo à essência interior do papel. (Cf. Stanislavski, 2003, p. 160-161).

Essas tarefas são um estímulo ao processo criador do artista, e devem necessariamente ser atraentes para ele.

papel, simpatizar com a pessoa retratada e pôr-se no lugar dela, de modo a agir como essa pessoa agiria; dessa forma irá despertar em si sentimentos que são análogos aos que o papel requer, sentimentos que pertencerão ao ator, e que serão usados para compor o personagem. Em outros momentos ele se detém sobre a veracidade física dessas ações, instando os atores a criar uma sequência de ações externas (o que foi posteriormente chamado de “Método das ações físicas”). Mas permanece sempre a necessidade de o ator sentir a verdade do que está fazendo em cena, e as ações executadas são formas de despertar as suas sensações¹⁴.

No seu livro *Stanislavski in Rehearsal – The final years*, Vasily Toporkov, que trabalhou com Stanislavski entre 1927 e 1938, logo antes da morte deste, analisa o método de ações físicas, que o diretor russo estava colocando em prática. No prólogo deste livro, Mikhail Kedrov, encarregado de finalizar a produção de *Tartufo* após a morte de Stanislavski, afirma que o método de ações físicas

...traz grande concretude ao trabalho do ator. Ele é baseado na unidade indivisível da vida física e espiritual de uma pessoa, e é construído sobre a organização correta da linha física da vida do ator no palco. O propósito deste método é penetrar, através do preenchimento lógico e correto de ações físicas, naqueles complicados, profundos sentimentos e experiências emocionais que o ator precisa tirar de si para criar uma imagem no palco (in Toporkov, 1998:15-16^{XVI}).

Toporkov relata seu trabalho com Stanislavski, destacando o seu aprendizado do que considera o ponto central do método, a “transferência da atenção do ator da busca por sentimentos dentro de si” (Toporkov, 1998:58^{XVII}) para a execução das ações e tarefas que realiza no palco, sendo essas devidamente alicerçadas na realidade vivida pelos personagens, nas circunstâncias dadas pela peça. Destacando, portanto, a necessidade de se trabalhar sobre suas ações para conseguir a “verdade cênica”, Stanislavski propõe uma grande mudança no forma do ator encarar o próprio trabalho.

¹⁴ É bastante interessante a relação estabelecida por Stanislavski entre sentimento, vivência e uma interpretação “verdadeira”. Mesmo sem buscar o sentimento, este faz parte da verdade da arte: “Não pode haver arte verdadeira sem vivência. Esta começa onde o sentimento põe a sua marca”. A atuação mecânica “começa onde se interrompe a vivência criadora e a representação artística de seus resultados.” (No puede haber arte verdadero sin vivencia. Ésta comienza donde el sentimiento pone su sello. (...) ...comienza donde se interrumpen la vivencia creadora y la representación artística de sus resultados.) (Stanislavski, 2003:41-42).

1.3 Os limites do personagem

Na esteira dessa transformação, vamos encontrar dois nomes capitais nesse processo que leva ao tensionamento da noção clássica do personagem. Um muito próximo – e ao mesmo tempo distante – ao encenador russo, Vsévolod Meyerhold, outro mais distante no tempo, mas que sempre se disse devedor das pesquisas de Stanislavski, Jerzy Grotowski¹⁵.

Meyerhold vai buscar na estilização, no ritmo musical, e em um “convencionalismo consciente”, as ideias-chaves para o desenvolvimento de seu trabalho, que culminará na criação de uma técnica de trabalho bem afastada do naturalismo, a Biomecânica, mudando o foco da ação realizada pelo ator. Como diz Béatrice Picon-Vallin, “Meyerhold radicaliza a mudança de ponto de vista elaborada por Stanislavski no mundo do teatro europeu” (Picon-Vallin, 2006:26), ao elaborar a teatralidade em torno do ator e seu trabalho, do ator como criador. Tendo sido aluno de Nemiróvitch-Dântchenko (co-fundador, juntamente com Stanislavski, do Teatro de Arte de Moscou em 1898) no Instituto Dramático e Musical entre 1896 e 1898, e ator do Teatro de Arte de Moscou nas suas primeiras temporadas (1898-1902), Meyerhold parte de um aprendizado e de um trabalho intenso dentro da estética naturalista para uma pesquisa em torno do simbolismo e da convenção teatral. Num pensamento que se assemelha ao de Stanislavski, Meyerhold afirmará que “no homem, o interior e o exterior estão sempre ligados. A caracterização é determinada em cena pela expressão exterior” (Cavaliere, 1996:37), e, afastando-se da estética naturalista, preconizará uma busca do personagem através do corpo, enfatizando gestos e movimentos:

O fundamento da interpretação era a racionalização dos movimentos. Longe da *mimeses* naturalista, o ator deveria, através de exercícios ginásticos, procurar a mecânica de seu próprio corpo para a construção da personagem, os gestos e movimentos do corpo perfeitamente coadunados expressariam um desenho cênico preciso. (Cavaliere, 1996:04)

Dessa forma, o texto do ator excederia o texto do autor dramático, constituindo-se de olhares, pausas, movimentos cênicos, gestos e outros procedimentos que lhe permitiriam “dar de seu corpo perspectivas visuais diferentes” (Picon-Vallin, 2006:28).

¹⁵ Grotowski afirmava que, como profissional, havia se formado dentro do sistema do diretor russo, e que, ao começar sua carreira, seu ponto de partida era a técnica de Stanislavski (cf. Flaszen e Grotowski, 2010, p. 5).

Meyerhold, em seu trabalho com o ator e sua técnica, preconiza uma forma de pensar o gesto e a movimentação como um “desenho de movimentos”: “Os gestos, as atitudes, os olhares, os silêncios estabelecem a verdade das relações humanas; as palavras não dizem tudo” (cit. por Bonfitto, 2002:43). A biomecânica apresenta-se como um “treinamento global”, que, envolvendo corpo e cérebro, não era propriamente um sistema de interpretação, estando ligada diretamente com o treinamento do ator, explorando as possibilidades de relação entre movimento e palavra e a importância do ritmo como norteador da ação do ator. O corpo do ator deveria, portanto, ultrapassar o seu corpo cotidiano. E, de certa maneira antecipando o que Grotowski fará posteriormente, os exercícios posturais e acrobáticos propostos por Meyerhold visavam diminuir o lapso entre o pensamento e a reação do ator. Através da biomecânica, este deveria “desenvolver um estado de prontidão e a capacidade de reação a fim de diminuir ao máximo o tempo de passagem entre pensamento-movimento, pensamento-palavra e movimento-emoção-palavra.” (Bonfitto, 2002:44).

O intenso trabalho físico proposto para o ator partia do desejo de racionalização de cada movimento dos atores, onde cada gesto e a posição do corpo deveriam assumir um desenho preciso:

Se a forma é justa, o conteúdo, as entonações e as emoções também serão, pois que determinados pela posição do corpo, na condição de que o ator possua reflexos facilmente excitáveis, isto é, que aos estímulos que lhe são propostos do exterior saiba responder pela sensação, o movimento e a palavra. (Igor Ilinski, cit. por Conrado, 1969:157).

Assim, os exercícios da Biomecânica serviam para tornar o ator apto a realizar movimentos conscientes em cena, movimentos que deveriam ser racionais e expressivos (“Meyerhold fundamentava a biomecânica na natureza *racional* e *natural* dos movimentos”. Conrado, 1969:159). Meyerhold propõe assim uma inversão no sentido da convenção teatral, que será calcada sobre a razão e sobre as possibilidades expressivas do gesto, sobre a ligação entre exterior e interior: “No processo criador, o primeiro lugar cabe ao pensamento: o ator-artista *pensa*; pelo pensamento assumirá uma postura triste, e será essa postura que o tornará triste; pelo pensamento correrá, e desta carreira nascerá o medo” (p. 160).

Afastando-se do ilusionismo que o teatro naturalista pressupõe, o diretor russo propõe que o público seja um co-criador do espetáculo, conferindo novas funções ao ator e seu personagem:

O objetivo precípua do ator meyerholdiano não é sentir, mas dominar os meios de transmitir ao público uma partitura de emoções, questionamentos, impulsões e deslançar os processos que convocam imaginação e reflexão, pôr em jogo uma forte atividade associativa de seu *parceiro-espectador* sem o qual o espetáculo não existiria: é nele que devem nascer as emoções ligadas aos sentimentos que o ator, sem os experimentar, tem condições de suscitar. (Picon-Vallin, 2006:30)

Ao buscar um teatro que se pauta pela convenção, Meyerhold rompe com a ideia de imitação de ações que caracteriza o trabalho do ator e abre caminho para posteriores desenvolvimentos da ação não-realista. Como ele, o polonês Jerzy Grotowski também irá ultrapassar as convenções e a estética do naturalismo e do realismo e propor formas diferentes para as ações realizadas em cena pelo ator. Grotowski dizia que, ao longo da história do teatro, era possível observar o duelo entre duas possibilidades para o trabalho do ator: em uma o ator imita o comportamento cotidiano, a vida; na outra, ele quer “criar a impressão de que existe um outro mundo, o mundo do teatro, ‘dos refletores de arco’, da imaginação, da fantasia, na qual a realidade passa por uma transformação¹⁶”, (Flaszen e Grotowski, 2010:130). A pesquisa de Grotowski atravessou diversas fases, mas, desde o início de sua carreira como diretor teatral, foram o ofício e as técnicas do ator o centro de seus interesses e, em todas essas fases¹⁷ o ator, seu treinamento, a relação com o espectador, o corpo enquanto fonte de pesquisa e como um material de criação, estiveram presentes.

Grotowski dizia que, quando iniciou seus estudos teatrais, acreditava que o método de Stanislavski era “a chave que abre todas as portas da criatividade” (Flaszen e Grotowski, 2010:06). Nutrindo um grande respeito pelo mestre russo, Grotowski ultrapassa o conceito de *ação física* formulado por Stanislavski e chega a uma nova concepção do ato de representar. Na fase conhecida como a do “teatro de espetáculos”, que é a que mais interessa para esta pesquisa, por envolver diretamente a relação ator-plateia e o conceito de *atuação*, o que buscava Grotowski não era a *representação*, mas sim um *ato total*, que implicasse num desnudamento do ator diante do público. Ludwik Flaszen afirma que Grotowski “procurava o ator que não fosse ator, a atuação que não fosse atuação, o ensinamento que fosse desaprender” (Flaszen e Grotowski, 2010:19), argumentando que

¹⁶ Grotowski chamava essa possibilidade mais próxima do fantástico de “mundo da ilusão”, reconhecendo, no entanto, a imprecisão dessa terminologia, pois sabia que em diversos países há essa identificação entre o processo de imitação da vida e a criação de uma “ilusão”.

¹⁷ A do Teatro de Produções ou Teatro dos Espetáculos; do Parateatro ou Teatro de Participação; do Teatro das Fontes; do *Objective Drama*; e da Arte como Veículo. Cf Flaszen e Grotowski, 2010:226-243 e Cuesta e Slowiak, 2007.

aquilo que o ator deveria fazer diante do público não era *representar*, nem alguma espécie de fingimento de ordem artística, mas sim “um ato real: de coragem, de humildade, de oferta” (p. 31). Pois o ator é aquele que “trabalha em público com o seu corpo, oferecendo-o publicamente” (Grotowski, 1987:28). Mais tarde esse ato será compreendido e resumido na forma do *ato total* (a “fórmula-chave” do período teatral de Grotowski, segundo Flaszen). Partindo da ideia de que o aprendizado do ator não deve ser um acúmulo de habilidades, Grotowski chegou ao conceito de uma *via negativa*, que se apresenta não como “uma coleção de técnicas, e sim erradicação de bloqueios” (p. 15), através da qual o ator não se preocupa mais em como fazer uma determinada ação ou representar um sentimento: o foco é a eliminação das resistências do organismo do ator aos seus processos psíquicos, a busca não de um estado “pelo qual ‘queremos fazer aquilo’, mas ‘desistimos de não fazê-lo’” (p. 15, grifos do autor).

A ideia de diminuir ou eliminar o lapso de tempo entre o impulso interior do ator e a sua reação exterior se assemelha ao pretendido por Meyerhold, mas o fundamento desse impulso e o ato de despojar-se diante da plateia, fazendo uma “total doação de si mesmo” (p. 14) – que levou à criação da expressão “ator santo” – conduzem a um resultado bastante diferente. O “desnudar-se” equivale, para o ator, a expor a parte mais íntima de si mesmo, um ato de “autopenetração” que revela e sacrifica ao público sua parte mais dolorosa, “que não é atingida pelos olhos do mundo” (p. 30). Oferece-se em sacrifício, e atinge uma “santidade secular”:

Se o ator, estabelecendo para si próprio um desafio, desafia publicamente os outros, e, através da profanação e do sacrilégio ultrajante, se revela, tirando sua máscara do cotidiano, torna possível ao espectador empreender um processo autêntico de autopenetração. Se não exhibe seu corpo, mas anula-o, queima-o, liberta-o de toda a resistência a qualquer impulso psíquico, então, ele não vende mais seu corpo, mas o oferece em sacrifício. (Grotowski, 1987:29)

Não se trata mais, portanto, de encontrar uma forma para construir um personagem, de encontrar uma imagem ou retratar-se em determinadas circunstâncias, de “viver” um papel ou, através de uma imagem social (a proposta de Brecht, como veremos em seguida), levar o espectador a refletir sobre seu “estar-no-mundo”. Para Grotowski, o fundamental (nesta fase de produção de espetáculos) é “o uso do papel como um trampolim, um instrumento pelo qual se estuda o que está oculto por nossa máscara cotidiana – a parte íntima da nossa personalidade –, a fim de sacrificá-la, de expô-la” (Grotowski, 1987:32). Quando Flaszen, diretor literário do Teatro Laboratório e o mais

direto colaborador de Grotowski nesse período, afirma que não é a representação, mas sim um *ato real* que o ator deve buscar, embaralha de uma forma inesperada o conceito de intérprete e de interpretação com que estávamos acostumados a lidar no âmbito teatral.

A exigência de o ator penetrar suas experiências mais íntimas, porém sem o intuito de usá-las, à maneira stanislavskiana, como matéria prima para a construção de um outro, do personagem, mas para expô-las e compartilhá-las com o público, implica não apenas uma nova proposta de relação com os espectadores, mas uma maneira diferente do ator trabalhar com os seus materiais interiores. Implica numa necessidade de re-atualização desse material, dos seus impulsos interiores, de forma não apenas a mantê-los vivos e orgânicos, mas a trazer para a cena a sua experiência:

O ator ali não deveria atuar, mas penetrar os territórios da própria experiência, como se os analisasse com o corpo e com a voz. Deveria reencontrar os impulsos que fluem do profundo de seu corpo e com plena clareza guiá-los em direção a um certo ponto, que é indispensável no espetáculo, fazer essa confissão no campo que for necessário. No momento em que o ator alcança esse ato, torna-se um fenômeno *hic et nunc*; não é um conto, nem a criação de uma ilusão; é o tempo presente. (Flaschen e Grotowski, 2010:131).

Dessa forma, quando Grotowski fala em trazer à cena a própria experiência, já estamos muito distantes de Stanislavski, que também se utilizava dos processos internos do ator. No método stanislavskiano, o ator deve adaptar suas qualidades interiores para criar a vida espiritual e física do personagem, elaborando uma composição que levaria o ator a “viver” o papel; no trabalho de Grotowski com seus atores, o objetivo não era o personagem, que surgia na mente do espectador graças à composição cênica realizada. A ênfase “não se encontrava na criação do personagem, mas na formulação de uma estrutura pessoal na qual o indivíduo poderia acercar-se a um eixo de descobrimento” (Richards, 2005:131^{XVIII}). A pesquisa feita em torno das ações físicas visava à descoberta pessoal, partindo dos impulsos que se ligavam às experiências vividas. Para Grotowski, trabalhar com esses impulsos interiores, sua concretização em cena, levava a um caminho que, a meu ver, aproximam o ator de um *performer*, abrindo trilhas para uma nova forma de o ator pensar o seu estar-em-cena. Distanciamo-nos já de um projeto de construção do *outro* entendido como algo totalmente distinto do ator, mas a construção cênica que este empreende, baseada na mobilização de todo o seu aparato físico e vocal, impele-o na direção de um comportamento *não natural*, onde o “gesto significativo” a forma e o artifício prevalecem, ou seja, mantendo a possibilidade de compreender esse estar-em-cena como a materialização de um personagem.

Numa linha diferente de Meyerhold e Grotowski, o dramaturgo e diretor alemão Bertolt Brecht também trouxe o trabalho do ator até um limite no que toca a maneira do ator conceber e pôr em cena o personagem. Brecht desenvolve a teoria de um Teatro Épico/Dialético, baseado na dialética e no questionamento da história e das relações sociais. A crítica às relações que os homens mantêm entre si, o desvelamento das forças sociais que operam e que norteiam as ações humanas fundamenta o processo de epicização da cena.

Tendo trabalhado com Erwin Piscator na década de 1920, Brecht tem um percurso que o leva do expressionismo ao teatro como uma forma de conscientização do espectador. Bonfitto destaca que, na base de sua teoria, encontramos um ponto de vista que o aproxima de Diderot e Lessing:

... o teatro deve associar em sua prática diversão e instrução. Por instrução, aqui, deve-se entender a estimulação de um exercício crítico, que pode levar o público a reconhecer o homem e a realidade não como definitivos e imutáveis, mas como passíveis de transformação. (Bonfitto, 2002:64)

O teatro épico de Brecht se enraíza no teatro naturalista – por isso muitas de suas proposições encontram afinidades com o método stanislavskiano – mas seu caráter anti-ilusionista o afasta definitivamente dos objetivos de Stanislavski. Anatol Rosenfeld ressalta que Brecht supera tanto “o ilusionismo e o passivismo” do naturalismo quanto o “antiilusionismo e antipsicologismo dos expressionistas”, refundindo-os através do marxismo, “do materialismo mecanicista e o idealismo dialético de Hegel” (Rosenfeld, 1985:146) no que chamou de teatro épico.

O que Brecht criticava na forma dramática tradicional era a visão da realidade como algo dado, algo imutável, que não estava sujeita à transformação pelo homem. Ele desejava não apenas “apresentar relações inter-humanas individuais – objetivo essencial do drama rigoroso e da ‘peça bem feita’, – mas também as determinações sociais destas relações” (p. 147), de forma que o espectador tomasse um posição crítica face a esta realidade. É clara aí a intenção didática de Brecht, no sentido de direcionar a plateia para esse posicionamento crítico, de desmascarar as forças econômicas e sociais ocultas nos comportamentos humanos, por vezes os mais triviais.

Combatendo o entorpecimento da plateia e pensando nessa necessidade de transformação da sociedade, Brecht propôs uma nova função para o ator, que alterava a forma como este deveria encarar o seu papel e a construção do personagem. Comparando a

forma dramática – que chama também de aristotélica – e a forma épica do teatro, Brecht diz que na primeira o espectador é envolvido na ação cênica, enquanto na segunda ele é um observador desta (cf. Brecht, 2005:31). Para tanto, no que toca ao trabalho do ator, este deve *narrar*, não *interpretar*, o que implica, de início, na não identificação do ator com o seu personagem.

O ator deve conceber o homem – e, em consequência, o seu personagem – como algo mutável, torná-lo seu objeto de pesquisa; é o ser social que deve ser posto em destaque, não o indivíduo com suas idiossincrasias. Antes que a coerência, o ator deve prestar atenção às contradições do personagem, pois são nestas que mais se revelam as tensões entre a linearidade dos acontecimentos e as coerções que as forças sociais impõem e que costumam passar despercebidas. Já que o homem “não é uma marionete presa em um destino irreversível e imutável” (Bonfíto, 2003:66), a possibilidade de mudança e transformação deve ficar clara para o espectador.

Para garantir essa distância necessária para que o ator compreendesse o personagem de uma forma crítica e o espectador não simplesmente mergulhasse na história encenada, mas permanecesse em “estado de observação”, perscrutando o que se sucede em cena como uma possibilidade, não como uma inevitabilidade, Brecht criou uma série de procedimentos, que ajudariam o público a manter essa atitude crítica. Um desses procedimentos, os efeitos de distanciamento (Efeito V – *Verfremdungseffekt*), provocariam no espectador um estranhamento que impediria a identificação automática do público com o herói e ajudariam o ator a conceber sua interpretação como um comentário aos atos perpetrados pelo personagem. O distanciamento, para Brecht, era necessário para que o espectador pudesse *analisar* os fatos mostrados em cena, para causar um “estado de surpresa” (Rosenfeld, 1985:155) que possibilitaria a investigação científica e o conhecimento. Brecht dizia que, para se conseguir o efeito de distanciamento, o ator deve dar seu texto como uma citação, deve revelar nas ações realizadas em cena aquelas que não realizou e, em tudo que o ator mostre ao público, o ato de mostrar deve ser nítido, impedindo-o de produzir o efeito de empatia. Isto não significa que os atores precisassem renunciar totalmente ao recurso da empatia no momento da construção desse personagem, na pesquisa do seu comportamento; ele deve “usá-lo apenas numa fase prévia, em qualquer momento da preparação do seu papel, nos ensaios, e não durante a própria representação” (Brecht, 2005:103).

Assim como não deve metamorfosear-se completamente no personagem, o ator deve desenvolver os elementos de natureza emocional em forma de gestos. Ele tem de “descobrir uma expressão exterior evidente para as emoções de sua personagem, ou então uma ação que revele objetivamente os acontecimentos que se desenrolam no seu íntimo” (p. 108). Esse gesto deve revelar as atitudes que as personagens assumem umas em relação às outras. Brecht pensa em um *gestus*, um “gesto social”, como um conjunto de mímicas, posturas e enunciados que uma pessoa dirige a outra: “A posição do corpo, a entoação e a expressão fisionômica são determinadas por um gesto social; as personagens injuriam-se mutuamente, cumprimentam-se, instruem-se mutuamente, etc.” (p. 155). Distinguindo um gesto comum de um gesto social, Brecht pondera que este revela uma realidade social, uma realidade do mundo dos homens, que nos permite tirar conclusões sobre a situação social.

Como Grotowski, Brecht nega a 4ª parede e insere o público na representação, mas com objetivos diferentes. O ator não pode ignorar o público, pois trava um diálogo com ele, dirige-se a ele e interpela-o. O ator compõe seu personagem como um narrador: “o ator épico deve ‘narrar’ seu papel, com o ‘gestus’ de quem mostra um personagem, mantendo certa distância dele” (Rosenfeld, 1985:161). Essa distância pressupõe o que Rosenfeld chama de “um jogo difícil entre a metamorfose e o distanciamento” (p. 161), uma vez que só é possível se distanciar de algo que já se aproximou, ou seja, o ator deve se aproximar – inclusive através da identificação – do personagem antes de dele se distanciar. Assumir o papel de um narrador implica num desdobramento, num jogo em que o ator deve oscilar entre o personagem (o sujeito da ação) e aquele que narra (o ator, mas não exatamente esse, já que se trata do ator em “estado cênico”. Discutiremos isso com mais vagar no capítulo 3). Como diz Rosenfeld

Em cada momento [o ator] deve estar preparado para desdobrar-se em sujeito (narrador) e objeto (narrado), mas também para “entrar” plenamente no papel, obtendo a identificação dramática em que não existe a relativização do objeto (personagem) a partir de um foco subjetivo (ator). (Rosenfeld, 1985:161).

Essa alternância ou desdobramento do ator entre “pessoa” e “personagem” é levada adiante e mesmo superada em uma série de experiências que tiveram início na segunda metade do século passado. Os vários desenvolvimentos da exploração das ações realizadas em cena, tanto no teatro como na dança, e o uso das experiências pessoais dos atores, vão levar a um paulatino desaparecimento da noção clássica de personagem, como veremos no próximo capítulo.

^I ...une figure issue de la réalité et comme une entité autonome qui agit dans un espace tout ensemble concret et fictif.

^{II} ...est empreinte de familiarité domestique.

^{III} ...a une réalité revue et corrigée...

^{IV} La culture bourgeoise, en voie de constitution, mettra alors en cause, dans un irrémédiable remuement, des notions qui le touchent de très près, en affirmant les droits de l'individu, en décrouvant l'importance des structures sociales et du travail de l'histoire, en mettant l'économie au centre des rapports humains.

^V Por otra parte, no es posible arrancarse el propio espíritu y tomar prestado otro más adecuado al papel. ¿Donde conseguirlo? Del papel que aún carece de vida? Podemos pedir prestada una prenda, un reloj, pero no un sentimiento. Mis sentimientos son inalienables, y los suyos lo son para usted. Actúe siempre en su propia persona, como hombre y como actor. (...) Todas las veces que actúe, sin excepción, debe acudir a su propio sentimiento.

^{VI} Como veis, nuestra tarea principal no consiste sólo en reflejar la vida del papel en su manifestación externa, sino sobre todo en crear en escena la vida interior del personaje representado y de toda la obra, adaptando a esta vida ajena los propios sentimientos humanos, dándole todos los elementos orgánicos del espíritu de uno mismo.

^{VII} ... para observar la forma externa de la manifestación natural del sentimiento

^{VIII} ... la forma artística externa de la creación escénica, que explica visualmente su contenido interno.

^{IX} El arte no es la vida real, ni siquiera su reflejo. El arte es en sí mismo, creador. Crea a su propia vida, bella en su abstracción fuera de los límites del tiempo y el espacio.

^X "...bello, pero no profundo. Su efecto es mayor, pero menor su fuerza; su forma es más interesante que el contenido; actúa más sobre la vista y el oído que sobre el alma, y por eso es más para encantar que para conmover.

^{XI} ... que en las condiciones de la vida del papel y en plena analogía con la vida de éste, se debe pensar, querer, esforzarse, actuar de modo correcto, lógico, armónico, humano. (...) ...se aproxima al personaje y empieza a sentir al unísono con él.

^{XII} En cada acción física hay algo de psicológico, y en lo psicológico algo de físico.

^{XIII} ... se termina en la más repulsiva artificialidad.

^{XIV} ... debe tener una justificación interna y ser lógica, coherente y posible en la realidad.

^{XV} ...tiene un fundamento y un propósito.

^{XVI} This method brings great concreteness to the work of the actor. It is based on the indivisible unity of the physical and spiritual life of a person and is built on the correct organization of the physical line of the actor's life on the stage. The purpose of this method is to penetrate, through the logical and correct fulfillment of physical actions, into those complicated, deep feelings and emotional experiences which the actor must call out of himself in order to create the given stage image.

^{XVII} ...the transference of the actor's attention from the search for feelings inside himself...

^{XVIII} ...no se debía encontrar en la creación del personaje, sino en la formación de una estructura personal en la que el individuo podía acercarse a un eje de descubrimiento.

CAPÍTULO 2 – O ATOR ALÉM DO PERSONAGEM?



Figura 3: Clube do Fracasso

Foto: Alex Ramirez

O ATOR ALÉM DO PERSONAGEM?

O ator pode estar em cena sem representar um *outro*, sem envergar um personagem? Neste capítulo discutiremos outras maneiras de abordar o “estar-em-cena” por parte do ator, versando sobre práticas que não apenas vão ultrapassar o conceito clássico de personagem, mas irão colocar em xeque a sua própria noção.

Vimos ao final do capítulo anterior como alguns artistas – Meyerhold, através da estilização, da convenção e do artifício desenhados pelo corpo do ator; Brecht, pelo distanciamento e pelos processos de narração a que o ator deveria se ater em sua atuação; Grotowski, pelo desnudamento e pela exposição do ator – levam o conceito de personagem até o seu limite, sem contudo rompê-lo. Mesmo deixando a cargo do espectador a montagem e a concretização do personagem, o ator ainda cria ações e atividades que remetem a alguém que não a ele mesmo, e que se constituem em personagem.

Mas a penetração de práticas advindas da *performance* e da dança no fazer teatral irão transformar substancialmente a maneira como o ator desenvolve o seu trabalho, levando o corpo e a “presença cênica” ao *status* de parâmetros para a criação deste estar-em-cena. Transforma-se o modo de se realizar ações em cena, ultrapassando o conceito de ação física tal como formulado por Stanislavski e desenvolvido por Grotowski, aproximando-se da noção de evento que a *performance* valoriza.

O advento de outras formas de narrar em cena, como o depoimento pessoal e os *biodramas*, vem diluir ainda mais as fronteiras entre a ficção e a não ficção, trazendo à tona questões como o *enquadramento teatral* e os limites da representação.

2.1. A Performance e o ator como *performer*

Como já dissemos anteriormente (ver Introdução), o final do século XX apresenta um crescente questionamento do estatuto do personagem, levando à sua diluição, às vezes quase ao seu desaparecimento. A maneira como o ator pensa e aborda o seu estar-em-cena transforma-se de forma substancial ao longo do século XX, e chegamos ao final

do milênio discutindo ideias como a de um “não-personagem”. A ascensão da *Performance Art* e a incorporação de várias de suas práticas no trabalho teatral foram decerto alguns dos fatores que contribuíram para essa transformação e que trouxeram a noção de *evento*, de *acontecimento*, e a transformação do ator em *performer*, para o centro das discussões e pesquisas do teatro.

O teórico e diretor norte-americano Richard Schechner distingue várias maneiras de se pensar a performance¹ e, em consequência, o trabalho do *performer*: enquanto ritual, como performance cotidiana e artística. Dessa maneira, “toda a gama de experiências, compreendidas pelo desenvolvimento individual da pessoa humana, pode ser estudado como performance” (Schechner, 2003b:27). O que norteia a reflexão de Schechner é que as performances são feitas de “comportamento restaurado”, isto é, não apenas a arte exige treino e esforço constante, mas também o comportamento diário é fruto de um aprendizado, envolve anos de aprendizado sobre as maneiras de se comportar, e requer “a descoberta de como ajustar e exercer as ações de uma vida em relação às circunstâncias pessoais e comunitárias” (p. 27).

O desenvolvimento dos Estudos da Performance e, antes disso, a Antropologia Cultural e a Sociologia, trouxe a possibilidade de se enxergar o comportamento cotidiano como uma performance. Quando Erving Goffman publica *A Representação do Eu na vida cotidiana* (1959), não apenas se apropria de termos teatrais (fala em atores, desempenho de papéis, plateia, bastidores, etc.)²; ele expõe a performativização que está por trás da nossa maneira de agir no dia-a-dia, pensando esse comportamento como uma *máscara* (uma *persona*) que assumimos para bem realizarmos as tarefas das quais nos incumbimos no nosso dia-a-dia. Ao falar em máscara, Goffman não utiliza o termo no sentido pejorativo de uma “hipocrisia”, mas antes reconhecendo o fato de que todo ser humano está, sempre e em qualquer lugar, desempenhando um papel, e, na medida em que uma máscara representa a concepção que formamos de nós mesmos e aquilo que esforçamo-nos para nos tornar, ela, em determinados casos, pode chegar a ser o nosso eu mais verdadeiro. Desempenhar bem um papel significa, aqui, sustentar a impressão que causamos nos outros

¹ Sempre que nos referirmos à Arte da Performance utilizaremos Performance (com a inicial maiúscula) para distinguirmos da realização de performances artísticas ou da performance enquanto trabalho ou desempenho do ator, ou ainda nas acepções que os estudos culturais e etnográficos propõem.

² Assim se refere Goffman ao seu trabalho no prefácio do livro: “A perspectiva empregada neste relato é a da representação teatral. Os princípios de que parti são de caráter dramaturgico. Considerarei a maneira pela qual o indivíduo apresenta, em situações de trabalho, a si mesmo e a suas atividades às outras pessoas, os meios pelos quais dirige e regula a impressão que formam a seu respeito e as coisas que pode ou não fazer, enquanto realiza seu desempenho diante delas” (Goffman, 2002:09).

utilizando de artifícios diversos, como um “cenário” adequado, aparência, atitudes, padrões de linguagem, gestos corporais, expressões faciais etc., que corroborem a imagem desejada (cf. Goffman, 2002:11-24). O que fundamenta essa representação é a capacidade do indivíduo de fazer com que os outros “levem a sério” a impressão que ele lhes causa, ou seja, que eles acreditem “que o personagem que veem no momento possui os atributos que aparenta possuir, que o papel que apresenta terá as consequências implicitamente pretendidas por ele e que, de um modo geral, *as coisas são o que parecem ser.*” (p. 25, grifo nosso). Pensando no indivíduo que “desempenha” um papel (em inglês, *to perform* significa desempenhar, executar, além de representar um papel), Goffman não obrigatoriamente está se referindo a um “fingimento”, mas sim a uma relação que pode oscilar da crença ao cinismo em relação àquilo que apresenta em sua “fachada”. A distinção entre as regiões de fachada (onde a representação ocorre) e de fundo (onde se passa uma ação relacionada com aquela, mas muitas vezes incompatível com o que é mostrado em cena, local que chamamos coloquialmente de “bastidores”), será útil posteriormente para discutirmos a quebra do universo ficcional.

Nessa linha, Schechner, falando sobre os vários tipos de performances que o ser humano executa, distingue entre *fazer crer* e *fazer crenças*, sendo que o desempenho de papéis, as performances do cotidiano, *fazem crenças*, criando a realidade social que é encenada; as performances que *fazem crer* estão calcadas na distinção entre o que é real e o que é ficcional, convenções que demarcam “os limites entre a vida e a arte” (Schechner, 2003b:42).

Para pensarmos na distinção entre performances do cotidiano e performances artísticas, temos inicialmente de pensar na função que estas assumem, já que “não há nada inerente a uma ação em si mesma, que a caracterize ou a desqualifique como sendo performance” (p. 37), ou seja, o evento ou ação ser percebido como performance é algo que depende das circunstâncias culturais nas quais ele está inserido.

Ao criar, em 1959, o termo “performance cultural”, Milton Singer enfatiza a relação entre a transmissão do conteúdo cultural tradicional das várias culturas e os meios específicos que elas encontram para fazê-lo (Cf. Carlson, 2010:27). Singer lista uma série de atividades, que, assim como o teatro e a dança, possuíam “um espaço de tempo definitivamente limitado, um princípio e um fim, um programa de atividades organizado, um conjunto de performers, uma audiência, um lugar e uma ocasião de performance” (cit. por Carlson, 2010:27). Tais como as performances artísticas, estas também se encontram

separadas no espaço e no tempo, são “eventos” ou ocasiões à parte – cerimônias, rituais, casamentos, festividades – que têm essa função de transmissão do arcabouço cultural de um povo.

O que vai determinar se um evento é ou não considerado como performance é a função que ele exerce dentro do círculo cultural no qual se insere. Está claro que uma performance pode ser abordada de várias perspectivas, seja em relação ao seu contexto, seja quanto às atividades do *performer*, seja quanto às características ou dinâmicas de sua produção (ver Carlson, 2010: 22-68). Porém, sob a ótica que nos interessa aqui, é a partir de seu enquadramento que podemos observar se um fenômeno pode ser considerado como uma performance artística. De alguma forma, a performance deve ser “marcada” para ser experimentada como tal; estas “marcas” são de natureza muito diversa, e vão desde anúncios que comunicam as condições de realização do evento (dia, hora, local, as restrições de acesso etc.), à maneira como esse evento se insere na vida social da comunidade (a sua tradição, periodicidade, as estruturas psicológicas comuais envolvidas).

É a possibilidade de observar e realizar qualquer ação de um ponto de vista artístico, quebrando as convenções e as marcas que normalmente a envolvem, retirando do seu contexto ações que realizamos no nosso dia-a-dia, que irá nortear uma parcela significativa da produção da *Performance Art* realizada no Ocidente dos anos 60 e 70. Se, de um ponto de vista ortodoxamente teatral, a inserção da ação dentro do universo ficcional da peça encenada é o que nos diz que aquela é uma ação artística, a Performance irá romper com esse procedimento: os *performers* irão “desvestir” essas ações de sua ficção, realizando-as como atos “em si”, provocando o *estranhamento* que decorre do processo de descontextualização.

A ação de colocar um objeto ou ação fora do contexto ou do espaço e situação onde ele é normalmente feito ou esperado, é um dos procedimentos típicos da arte de vanguarda, e foi um dos norteadores da produção artística de dezenas de *performers*, influenciando a estética e os métodos de trabalho de muitos criadores e diretores teatrais. O processo de afirmação da Performance enquanto uma arte autônoma é acompanhado por uma incorporação de seus procedimentos e conceitos ao teatro. Para Lehmann,

a imediatidade de toda uma experiência compartilhada por artistas e público se encontra no centro da “arte performática”. Assim, é evidente que deve surgir um campo de fronteira entre performance e teatro à medida que o teatro se aproxima

cada vez mais de um acontecimento e dos gestos de auto-representação do artista performático” (Lehmann, 2007:223).

Especialmente a partir do final da década de sessenta do século passado, podemos notar uma aproximação entre as duas artes, uma “teatralização” da performance e uma “performatização” do teatro. RoseLee Goldberg destaca os grandes espetáculos de Robert Wilson e Richard Foreman que refletiam, ao mesmo tempo, “preocupações com a arte da performance e o teatro de vanguarda” (Goldberg, 2006:175). Enquanto as performances eram, até então, eventos rápidos, de curta duração e únicos, Wilson e Foreman produziam espetáculos ensaiados e de longa duração, podendo ficar meses em cartaz (apesar de vários dos espetáculos de Wilson nessa época apresentarem essa característica de eventos únicos, como “MONTANHA KA E O TERRAÇO GUARDENIA, uma história sobre uma família e algumas pessoas mudando”, criado para o Festival de Artes de Shiraz, no Irã, em 1972, que teve a duração de uma semana e foi apresentado uma única vez³). Esse movimento, que Goldberg chama de performance *fringe* (em inglês margem, franja, orla), envolveu um número considerável de dramaturgos, músicos e artistas norte-americanos, incorporando não apenas as experiências do teatro experimental norte-americano (como o *Living Theatre* e o *Bread and Puppet*), mas também assimilando o trabalho de artistas como John Cage, Merce Cunningham, da Nova Dança e do grupo Fluxus. A performance *fringe* “era de natureza não-literária: um teatro dominado por imagens visuais. A ausência de narrativa e diálogo, trama, personagem e cenário em forma de um espaço “realista” enfatizava essa ‘imagem de palco’” (p. 175). Em meados dos anos 70, a crítica norte-americana Bonnie Marranca cria o termo “Teatro de Imagens” para se referir a esse tipo de encenação que criava um novo tipo de “gramática visual” (Carlson, 2010:121), que enfatizava os códigos visuais, abdicando de enredos, cenários e personagens tradicionais, e muitas vezes da linguagem (textual) para se apoiar em outras formas de percepção.

³ Como relata Calvin Tomkis: “MONTANHA KA iniciou-se (‘estrou’ não parece ser a melhor palavra) na meia-noite do dia 2 de setembro ao pé da colina chamada Haft-tan, ou sete corpos, numa referência aos corpos dos sete poetas sufis, ali enterrados. A cada novo dia, os *performers* deslocavam-se para uma área mais alta da montanha, atingindo seu cume no sétimo e último dia da apresentação. Nos intervalos entre os diversos episódios, havia sempre atividade numa plataforma erguida ao pé da montanha. Um programa detalhado mostrava o que acontecia em cada dia, aonde, e por quanto tempo: dezenas de peças individuais, danças, pantomimas e quadros que haviam sido previamente preparados pelos vários membros da companhia – o programa enumerava dezessete diretores, nove autores e um elenco de setenta e cinco integrantes” (cit. por Galizia, 1986:XXX-XXXI).

Há uma assimilação de procedimentos advindos da performance que nos aponta para um fato de extrema importância para o nosso estudo: a paulatina identificação do ator com o *performer*. Por um lado, o *performer* é visto/pensado como um ator ampliado, algo como o ator/bailarino de que nos fala Eugênio Barba. O fundador da Antropologia Teatral⁴ utiliza a palavra *teatro* para referir-se indiscriminadamente ao teatro e à dança, e o termo *ator* deve ser entendido como “ator-bailarino”, não apenas aquele que, segundo a tradição ocidental, se orienta “por uma rede de ficções, de ‘se mágicos’ que estão relacionados com a psicologia, o caráter, a história de sua pessoa e de seu personagem”, mas que se volta, antes, para a criação de “um *corpo fictício*, não uma pessoa fictícia” (Barba, 1994:57).

Nesta visão, Pavis pondera que muitas vezes o termo *performer* é usado para marcar a diferença em relação ao ator, considerado frequentemente apenas como um intérprete de um teatro marcadamente falado: “O *performer*, ao contrário [do ator], é também cantor, bailarino, mímico, em suma, tudo o que o artista, ocidental ou oriental, é capaz de realizar (*to perform*) num palco de espetáculo” (Pavis, 1999:284). A performance do ator é aqui identificada fundamentalmente com o seu desempenho, a sua maneira de estar em cena, a vocalidade e gestualidade empregada para sustentar essa presença.

Por outro lado, o *performer* é aquele que executa uma Performance, num espectro muito amplo e bem distinto do sentido de *representação* de que se reveste o trabalho do ator. A amplitude de manifestações englobadas sobre esse mesmo nome – de Performance – impede uma qualificação única de qual deve ser o perfil do *performer*, quais as qualidades que uma pessoa deveria portar ou desenvolver para tornar-se um *performer* (como é usual ocorrer em relação ao ator). Como coloca RoseLee Goldberg,

Ao contrário do que ocorre na tradição teatral, o *performer* é o artista, raramente um personagem, como acontece com os atores, e o conteúdo raramente segue um enredo ou uma narrativa tradicional. A performance pode ser uma série de gestos íntimos ou uma manifestação teatral com elementos visuais em grande escala, e pode durar de alguns minutos a muitas horas; pode ser apresentada uma única vez ou repetida várias vezes, com ou sem um roteiro preparado; pode ser improvisada ou ensaiada ao longo de meses (Goldberg, 2006:VIII).

Assim, o escopo da Performance, e conseqüentemente o trabalho do *performer*, pode variar de ações realizadas sem a presença de um público espectador a intervenções

⁴ Barba define a Antropologia Teatral como “o estudo do comportamento humano em situação de representação organizada” (Barba, 1994:25), baseando-se na observação do comportamento cênico pré-expressivo encontrado na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis das diversas tradições cênicas, ocidentais e orientais.

cirúrgicas no próprio corpo, passando por intervenções urbanas e propostas de interações entre o artista e o público realizadas em galerias de arte⁵. Poetas, pintores, músicos, dançarinos, cineastas, escultores, fazem e fizeram, de forma continuada ou esporadicamente, uso da Performance como forma de expressão artística, num movimento que permanentemente questiona as fronteiras da arte.

A “demonstração ao vivo” de uma ideia ou conceito, a realização de uma ação na presença do público, faz com que se pense não apenas na obra em si, mas no ato que a constitui. Na década de 50, a *action painting* realizada por Jackson Pollock, transferia o foco de atenção da pintura para o ato de pintar, colocando a ação realizada como o ponto central da arte, transformando “o ato de pintar no *tema* da obra, e o artista em *ator*” (Glusberg, 2009:27), ou seja, naquele que age. Seguindo essa ideia, a arte conceitual não apenas desdenhava o objeto de arte como desejava reduzir a alienação e a distância entre o artista e o seu público, e a Performance e o corpo do artista tornaram-se os suportes ideais para essa proposta⁶.

O que a incorporação das ideias da Performance e do trabalho do *performer* traz para o seio do teatro, é especialmente a quebra com a necessidade de ficção (o rompimento com um espaço-tempo ficcional) e a noção de *evento* (mais adiante discutiremos sobre a ação cênica e sobre o corpo do ator). Não apenas o *material* sobre o qual o diretor e o ator trabalham se expande para muito além do texto dramático: a cena é invadida por uma série de objetos e imagens, que, alterando a relação entre os elementos cênicos (texto, interpretação, adereços, música, figurinos etc.) propõe uma relação de parataxe, de coordenação entre esses elementos, que não estão mais subordinados ao texto dramaturgício. A narrativa posta em cena, liberta das amarras do texto, é frequentemente

⁵ Respectivamente, performances de: Theching Hsieh, que construiu uma cela de prisão em seu apartamento e trancou-se lá por um ano, sem ler, falar, escutar música ou se comunicar com alguém; Orlan, que se submeteu a várias cirurgias plásticas, colocando em seu rosto elementos de famosas pinturas e esculturas de mulher, e transformando o próprio corpo em suporte para a performance; Eleonora Fabião, que portando um cartaz de “converso sobre qualquer assunto”, sentou-se e conversou com várias pessoas no centro de uma grande cidade; Marina Abramovic, que permitiu que os espectadores usassem nela diversos objetos, entre eles uma rosa, uma tesoura, mel, uma pistola, uma bala, correntes, caneta, batom, uma câmera polaroid, faca, chicote. (Cf, Fabião, 2008:235-36)

⁶ Ver, por exemplo, a performance *Zona 5 da sensibilidade pictórica imaterial* (1962), de Yves Klein, na qual este vendia sua sensibilidade em troca de folhas de ouro, que depois foram lançadas no rio Sena, enquanto o recibo da compra era queimado; *Following Piece* (1969), de Vito Acconci, na qual este seguia pessoas escolhidas ao acaso, na rua; *Tensão paralela* (1970), de Dennis Oppenheim, na qual seu corpo arqueado criava um eco à forma de um monte de terra (cf. Goldberg, op. cit. p. 139, 146 e 147).

construída de maneira não-linear, onde predominam técnicas de *collage*⁷, em que cada um desses elementos fala por si.

Além disso, o próprio trabalho do ator, transformando-se no trabalho de um *performer*, também não está mais obrigatoriamente subordinado às exigências de um texto e mesmo de uma narrativa. O *performer* costuma centralizar em si todo o processo de criação, ele é ao mesmo tempo o dramaturgo, o encenador e aquele que atua (que executa a performance). Impõe a sua marca pessoal, não apenas mostrando suas habilidades, mas revelando uma concepção de cena (de mundo). Como destaca Renato Cohen, o *performer* se torna um relator de seu tempo, equiparando-se a outros artistas que verticalizam todo o processo de criação artística:

Na passagem para a expressão artística *performance*, uma modificação importante vai acontecer: o trabalho passa a ser muito mais *individual*. É a expressão de um artista que verticaliza todo seu processo, dando sua leitura de mundo, e a partir daí criando seu texto (no sentido sógnico), seu roteiro e sua forma de atuação. O *performer* vai se assemelhar ao artista plástico, que cria sozinho sua obra de arte; ao romancista, que escreve seu romance; ao músico, que compõe sua música. (Cohen, 2002:100)

O ator/performer deixa a sua marca como criador não apenas do personagem, mas sua presença altera a própria estrutura da encenação. Como a inserção do ator/performer em cena é muitas vezes determinada por motivos que ultrapassam os da narração da história – a construção da narrativa da cena independe do enredo (*plot*) – ele se torna livre para construção de ações que mostram muito mais da própria personalidade deste do que das necessidades daquela. Dessa forma, se torna o criador de um “ato poético” (Gusmão, 2000:51) numa perspectiva performática onde “o trabalho do ator se estenderá desde a idealização da cena até o final da sua apresentação” (p. 52), tornando a sua personalidade parte fundamental do processo de encenação.

Em alguns aspectos o trabalho do ator se confunde com o trabalho do *performer*, pelo fato de que, em algumas situações, ambos tem as mesmas características. A perspectiva do teatro performativo leva a esta fusão: Féral (2008), pretendendo justamente chamar a atenção para a transformação do ator em *performer* e para a performatividade da ação, trata-o preferencialmente, mas não exclusivamente, como

⁷ Renato Cohen ressalta que a *collage*, “justaposição e colagem de imagens não originalmente próximas, obtidas através da seleção e picagem de imagens encontradas ao acaso, em diversas fontes” (Cohen, 2002:60) é uma das características da Performance. Sua estrutura é utilizada tanto no processo de criação do espetáculo quanto na elaboração final do mesmo. Seu uso altera a função ordinária dos objetos e elementos cênicos, alterando suas propriedades originais e criando paradoxos.

performer. Mas o escopo do trabalho do *performer* ultrapassa o do ator. Apesar de, no contexto de formas teatrais híbridas essas fronteiras ficarem difusas e decrescerem de importância, há ainda um vasto campo em que se distingue a Performance do Teatro. Voltaremos a essa questão com mais vagar no capítulo 4, inclusive no que toca a presença ou ausência de personagens em cena.

2.2. O movimento e a ação como personagens

Quando Stanislavski se volta para as ações físicas como uma maneira de o ator construir seu personagem e Meyerhold começa a explorar as possibilidades do corpo do ator, percebemos que a ação realizada em cena pelo ator dá um passo no seu longo percurso em direção à autonomia. Ou seja, podemos perceber um trajeto no qual essa ação se vê cada vez menos sujeita a uma lógica que a subordina à história e ao enredo. Levando essas ações além da necessidade de contar uma história, estariam elas sujeitas também a ultrapassar a configuração de um personagem?

Encontramos, na história recente do teatro ocidental, movimentos que propuseram outra lógica às ações do ator. O que se convencionou chamar de Teatro do Absurdo, por exemplo, rompeu com a necessidade de que as ações estivessem sujeitas a esse verismo e ao cotidiano, criando, contudo, uma outra lógica que, de certa maneira, ainda lhes restringia a autonomia, empurrando-a de volta à uma subordinação, quer seja no plano onírico, quer seja pela própria necessidade de romper com a causalidade do teatro realista, ou ainda pelo desejo de tecer uma crítica à conduta e à forma de organização da sociedade da época.

Devemos lembrar que, no Ocidente, quando se fala em Ação do ator, e em especial em ação física, pode-se imaginar uma linha que parte de Stanislavski, passa por Grotowski e se estende até os nossos dias. Nessa linha, organicidade e veracidade são conceitos chaves, e passam sempre por uma justificação interna dessas ações por parte do ator. Toporkov detalha o processo de aprendizagem do “Método das ações físicas”, que eram utilizadas tanto no treinamento do ator como na construção de personagens. A ação não significava simples movimento físico, sendo em sua essência uma ação psicofísica, envolvendo uma tarefa ao mesmo tempo física e psicológica, pois Stanislavski acreditava existir uma ligação entre a vida física e espiritual de uma pessoa. Tendo como propósito

ajudar o ator a penetrar nos sentimentos e experiências emocionais necessários para viver o seu papel no palco, o método baseava-se na justificativa dada pelo ator para a realização dessas ações: “Não há ação física sem desejo, sem objetivos e problemas” (Toporkov, 1998:16^I), e o ator precisava justificar internamente essas ações, e era essa justificativa que conferia a elas – as ações – a sensação de verdade e de genuinidade.

O cerne desse trabalho era sempre as motivações do personagem naquela situação. A busca era por encontrar tarefas concretas para o ator executar, nada deveria ser feito de uma maneira “geral”. Tanto a busca de justificativas internas, que passavam pela criação de imagens vívidas para o ator e o seu parceiro de cena, quanto o próprio foco na realização de ações físicas – “Não interprete [*act*] nada, apenas execute [*play*] cada ação”⁸ (p. 86^{II}), dizia Stanislavski nos ensaios –, visavam impedir que o ator atuasse de uma maneira mecânica e “falsa”.

Porém, enquanto o diretor russo se mantinha dentro dos estritos padrões do teatro dramático, voltando seus esforços para a concretização cênica de personagens semelhantes a indivíduos, Grotowski direciona seus esforços para um distanciamento e uma autonomia do ator em relação ao personagem. Assumidamente um continuador do trabalho de Stanislavski, desenvolvendo seu trabalho a partir das ações físicas, Grotowski tinha uma outra visão do que seria a *organicidade* e a justificativa das ações. De fato, o ato de “revelação” – o desnudamento do ator diante da plateia, a exibição do que havia de mais íntimo na pessoa do ator – estava diretamente ligado ao fenômeno da organicidade. Falando da ação realizada pelo ator e da “forma”, da partitura criada por ele, Ludwik Flaszen chama-a de “singular ato de conhecimento” e se refere à organicidade como uma “zona intermediária” entre o que é corporal e o que é espiritual (cf. Flaszen e Grotowski, 2010:26-27). O objetivo da expressividade física levada aos seus extremos é a manifestação da anulação do corpo, a “eliminação dos obstáculos que o organismo coloca à fluida realização dos impulsos interiores” (Flaszen e Grotowski, 2010:88). A busca dessa organicidade nas ações realizadas, leva Grotowski a buscar o “aqui e agora” (*hic et nunc*), a reação que ocorresse concomitante ao espetáculo, afastando-se do processo de “revivescência”, do processo de imitação da realidade e do fantástico, da ilusão. Assim, o ator não deveria simplesmente atuar, mas “penetrar no território da própria experiência”, e analisando-a com seu corpo e sua voz, “reencontrar os impulsos que fluem do profundo de

⁸ Em inglês *act* e *acting* são sinônimos de representar. Aqui consideramos “atuação” como o desempenho do ator em cena, sem pressupor um investimento em “simulação” ou interpretação (ver adiante, a nota 22 deste capítulo e a discussão do capítulo 4 a partir da escala proposta por Michael Kirby).

seu corpo e com plena clareza guiá-los em direção a um certo ponto, que é indispensável no espetáculo, fazer essa confissão no campo que for necessário.” (p. 131).

Thomas Richards, que trabalhou com Grotowski nos últimos anos de sua vida, ponderava que a organicidade implicava em simplesmente realizar a ação física, sem nada acrescentar e sem deixar que nada interferisse nesse processo. A chave estava no processo corporal, e não se devia em absoluto trabalhar com as emoções. A organicidade

...quase sempre se vê bloqueada por uma mente que se dedica a fazer o que não deveria, uma mente que tenta conduzir o corpo, que pensa com rapidez e ordena ao corpo o que ele deve fazer e como. [...] Para que um homem chegue a esse nível de organicidade, sua mente deve aprender a forma correta de manter-se em um estado passivo, ou ele deve aprender a ocupar-se tão somente com a sua tarefa, deixando de intrometer-se para que o corpo possa pensar por si mesmo. (Richards, 2005:113^{III})

O que norteava a execução das ações eram os “impulsos”, “uma corrente quase biológica que surge de ‘dentro de alguém’, e tem como fim a realização de uma ação precisa” (Richards, 2005:157^{IV}). Como todo o trabalho de Grotowski, estava fortemente ancorado no corpo, mas se revelava como algo que transcendia o domínio do corporal, pois o ator “capaz de expressar, através do som e do movimento, aqueles impulsos que estão no limite do sonho e da realidade” é o mesmo que realiza “uma ação de autopenetração, que se revela e sacrifica a parte mais íntima de si mesmo – a mais dolorosa, e que não é atingida pelos olhos do mundo” (Grotowski, 1987:30).

É bastante conhecida a história da gênese do personagem Príncipe Constante, feita por Ryszard Cieslak no espetáculo homônimo⁹. Cieslak trabalhou meses com Grotowski sobre uma recordação de sua adolescência, sua primeira experiência amorosa, e “seus longos monólogos estavam ligados às mais pequenas ações e impulsos físicos e vocais daqueles momentos memorados” (Richards, 2005:194^V), criando uma distinção entre as associações pessoais do ator e as ações realizadas por ele, e a lógica da percepção dos espectadores. Grotowski criava assim uma ruptura entre a concepção e gênese das ações físicas, e a forma como essas ações eram “montadas” em cena, com toda a estrutura do espetáculo a lhes servir de suporte para a criação da imagem da cena e do personagem. Embora a referência para o ator seja uma – no caso de Cieslak a leitura do *Cântico Espiritual* de João da Cruz, e a recordação de uma experiência amorosa – na encenação estas referências servem como palimpsestos:

⁹ A descrição encontra-se no texto “Da companhia teatral à arte como veículo”, publicado inicialmente no livro *All lavoro com Grotowski sulle azione fisiche*, em 1993. (Ver Richards, 2005:181-212).

Mas o conteúdo da obra de Calderón/Slowacki, a lógica do texto, a estrutura do espetáculo que envolve o ator e se vincula a ele, os elementos narrativos e os outros personagens do drama, tudo isso sugeria que ele era um prisioneiro e um mártir que tentam destruir e que se nega a submeter-se às leis que não aceita. E através dessa agonia do martírio alcança seu ápice. (in Richards, 2005:195^{V1})

Para ambos, Stanislavski e Grotowski, a ação física é um meio, mas com objetivos diferentes: para o primeiro, de criar (ou, de certa forma, recriar, já que partia do texto e das circunstâncias propostas pelo dramaturgo) a vida de um espírito humano sobre o palco; no caso do segundo, era uma maneira de encontrar uma forma cênica através da qual o indivíduo alcançava uma descoberta pessoal. Nesses dois casos, a ação que o ator faz deve revelar algo: de um lado, a essência do personagem, seu espírito e suas motivações; do outro, a própria pessoa do ator. Porém, se nas experiências de Grotowski o ator, ao criar a sua ação, não tem mais como objetivo dar uma forma cênica a um personagem, o trabalho que ele executa em cena (especialmente na fase do Teatro-Laboratório) acaba justamente por reenviar a um personagem.

A necessidade de a ação realizada pelo ator ter uma justificativa a partir de um movimento interno, de revelar algo que não a própria ação, é algo que a Nova Dança, criada após as experimentações modernistas de Martha Graham e Mary Wigman, vem romper. Tanto essa dança quanto a dança-teatro, vão incorporar o uso de gestos e movimentos cotidianos em seu repertório. Não que estes não possam ser “reveladores”, que não possam contar muito da pessoa ou dos desejos e necessidades do ser humano. Porém, há uma clara mudança de foco, e o “impulso” e a justificativa para a realização do movimento se encontram na própria ação, na sua qualidade, seu desenho e forma, e não fora dele, no ator ou no personagem.

Se a dança-teatro tem suas raízes nos trabalhos de Rudolf Laban e seus discípulos Mary Wigman e Kurt Jooss¹⁰, o uso do acaso e de gestos corriqueiros nas composições remonta a John Cage e Merce Cunningham. Cage partia da noção de que tudo

¹⁰ Laban (1879-1958) utilizava o termo dança-teatro na primeira metade do século passado “para descrever dança como uma forma de arte independente de qualquer outra, baseada em correspondências harmoniosas entre qualidades dinâmicas de movimentos e percursos no espaço” (Fernandes, C., 2000:14). Ele estudava o movimento a partir de seu viés dramático, pensando nas características comportamentais das pessoas, relacionando esses comportamentos à época e ao lugar em que estivessem: “Um caráter, uma atmosfera, um estado de espírito, ou uma situação não podem ser eficientemente representados no palco sem o movimento e sua inerente expressividade. Os movimentos do corpo, incluindo movimentos das cordas vocais, são indispensáveis à atuação no palco.” (Laban, 1978:21). Laban criou um sistema de improvisações a partir da tríade Dança-Tom-Palavra (*Tanz-Ton-Wort*), na qual estudantes usavam a voz, criando peças de dança que inclusive incorporavam movimentos cotidianos (Cf. Fernandes, C., 2000, p. 14). Kurt Jooss, defendia a criação de peças de dança associadas a um conteúdo emocional, e seu balé *A mesa verde*, de 1932, aliava a dança ao teatro e, mais particularmente, à mímica (Cf. Bourcier, 1987:300-301).

o que ouvimos é basicamente ruído, e desejava usá-los não como simples efeitos sonoros, mas como instrumentos musicais, criando uma “biblioteca de sons”¹¹. Em um manifesto publicado em 1937, “*The Future of Music*”, Cage afirma:

Onde quer que estejamos, o que quer que ouçamos, é ruído. Quando nós o ignoramos, ele nos atrapalha. Quando o ouvimos, achamo-lo fascinante. O som de um caminhão de 50 cavalos de força, estática entre estações. Chuva. Queremos capturar e controlar esses sons, usá-los, não como efeitos de som, mas como sons de feitos musicais. (in Carlson, 2010:108).

Trabalhando com estruturas rítmicas improvisadas, Cage aprofundou os conceitos de acaso e indeterminação: “Uma peça musical indeterminada, por mais que soe como determinada, é fundamentalmente privada de intenções, de modo que, em oposição à música de resultados, duas execuções dela serão diferentes.” (Goldberg, 2006:114). Esse tipo de música não só permitia uma maior flexibilidade e mutabilidade em sua execução, levava adiante a ideia de uma “não-intencionalidade”, permitindo ao ouvinte criar juntamente com o compositor.

Assim como Cage, Cunningham utilizava-se de processos aleatórios e indeterminação na composição de seus trabalhos. Percebendo que atos como o de andar, ficar de pé, saltar e outros movimentos naturais podiam ser considerados ou tratados como dança, passou a incorporar esses gestos em suas composições, dizendo que “se eram aceitos como movimento na vida cotidiana, por que não o seriam no palco?” (Goldberg, 2006:114). No final da década de 1940, Cunningham, em parceria com Cage, começou a trabalhar separadamente a coreografia e a composição musical, e, nos anos 50, começou a utilizar procedimentos aleatórios na composição de suas coreografias, como ele mesmo explicou:

Tenho utilizado inúmeras e diferentes operações aleatórias, mas em princípio isso envolve a elaboração de um grande número de frases de dança, cada uma separadamente, valendo-me então do acaso para descobrir a continuidade – qual frase deve suceder qual frase, como um determinado movimento opera em termos de ritmo e tempo, quantos ou quais bailarinos podem estar envolvidos nele, onde se encontra no espaço e como é dividido. (In Santana, 2002:62)

Dentro do mesmo movimento que revoluciona a dança na segunda metade do século XX, Ann Halprin cria, em 1955, nos arredores de San Francisco, a *Dancers’*

¹¹ Em um concerto realizado em 1942, em Chicago, um crítico ponderou que aquilo que Cage chamava de música, as pessoas chamavam de “barulho”, sendo que os músicos “tocavam garrafas de cerveja, vasos de flores, chocalhos, cilindros de freio de automóveis, sininhos, gongos” tudo o que pudessem ter à mão (cf. Goldberg, 2006:113)

Workshop Company, e, trabalhando com bailarinos como Trisha Brown, Yvonne Rainer, Steve Paxton, Simone Forti, com músicos e arquitetos, pintores e escultores, além de pessoas sem formação artística, incorpora ações do dia-a-dia como comer, andar, banhar-se e manter contato físico em suas concepções coreográficas, além de interessar-se, tal como Cage e Cunningham, pela improvisação e pela associação livre (cf. Carlson, 2010:109).

São esses bailarinos que, chegando a Nova York em 1960, realizam uma série de *happenings* e eventos na *Reuben Gallery* e na *Judson Church*, e fundam em 1962, o *Judson Dance Group*. Mantendo a preocupação de Halprin na exploração do simples movimento físico de um corpo no espaço, criaram uma série de trabalhos em colaboração com vários artistas e performers, como Robert Rauschenberg (que havia feito o “evento sem título” em 1952 no *Black Mountain College* com Cage, Cunningham e David Tudor¹²), o escultor Robert Morris, e Robert Whitman, o que acabou por tornar difícil definir “se essas obras eram ‘danças’ ou ‘happenings’” (Goldberg, 2006:131).

O movimento de iconoclastia, de quebra de padrões e paradigmas, de rompimento de barreiras e preconceitos que caracteriza a década de sessenta do século passado fica patente nessas palavras da bailarina e coreógrafa norte-americana Yvonne Rainer, que ilustravam os princípios básicos de seu trabalho:

NÃO ao espetáculo não ao virtuosismo não às transformações e à magia e à simulação não ao *glamour* e à transcendência da imagem da estrela não ao heroico não ao anti-heroico não ao imaginário do lixo não ao envolvimento do *performer* ou do espectador não ao estilo não ao artificialismo intencional não à sedução do espectador pela astúcia do *performer* não à excentricidade não à comoção ou ao deixar-se comover. (Goldberg, 2006:131)

A movimentação buscada pelos bailarinos evitava a estilização, e o corpo não era tratado como fonte de emoção ou de drama, mas remetido à simplicidade e à

¹² Goldberg relata que a preparação para a performance foi mínima, tendo cada músico recebido a partitura, que indicava apenas “parênteses temporais” que deveriam ser preenchidos como cada um quisesse, de forma que não houvesse nenhuma relação causal entre um incidente e o seguinte. A plateia tinha a forma de uma arena quadrada, cortada por corredores diagonais, formando quatro triângulos e “pinturas brancas de um estudante não residente, Robert Rauschenberg, pendiam do teto. Sobre uma escada dobradiça, Cage, de terno preto e gravata, leu um texto sobre “a relação entre música e zen-budismo” e excertos de Mestre Eckhart. Depois executou uma “composição com rádio”, seguindo os “parênteses temporais” arranjados de antemão. Ao mesmo tempo, Rauschenberg tocava velhos discos num gramofone movido à mão, e David Tudor pegava dois baldes e vertia água de um para o outro, enquanto Charles Olsen e Mary Caroline Richards, plantados na plateia, liam poesia. Cunningham e outros dançavam nos corredores seguidos por um cachorro alvoroçado, Rauschenberg projetava *slides* “abstratos” (criados por gelatina colorida comprimida entre vidros) e filmes projetados no teto mostravam primeiro o cozinheiro da escola e depois, à medida que iam descendo do teto para a parede, o pôr-do-sol. Em um dos cantos, o compositor Jay Watt tocava instrumentos musicais exóticos, e ouviam-se assobios e choros de bebês enquanto quatro meninos vestidos de branco serviam café. (Goldberg, 2006:116).

banalidade do cotidiano. Ações como andar, comer, trocar de roupa, ultrapassavam a figuração e o virtuosismo, e o movimento devia seguir suas próprias regras, abdicando da condução pela música e de tendências interpretativas¹³. Pina Bausch, que estudou em Nova York no início dos anos 60, na *Juliard School of Music*, será influenciada tanto pelos trabalhos experimentais e interativos realizados nessa época nos Estados Unidos¹⁴, como pela técnica de Kurt Joss, de quem foi aluna e solista em sua companhia. Ciane Fernandes destaca que essas influências de Bausch, que enfatizavam “as relações humanas, o vocabulário de movimento cotidiano e a colaboração entre as diferentes formas de arte” (Fernandes, C., 2000:18), foram incorporadas e alteradas por ela, especialmente no que toca ao aparato teatral. A coreógrafa, em suas obras dos anos 70 em diante, trabalha com essa interação entre as artes, materializando, porém, uma teatralidade que reúne a grandiosidade e uma crítica permanente a comportamentos sociais.

Para Ciane Fernandes, a maneira como Bausch traz a linguagem do teatro e da dança para o palco explora como intrinsecamente fragmentada a natureza linguística dessas artes, transformando os gestos e atribuindo-lhes função estética:

No cotidiano, gestos são parte de uma linguagem do dia-a-dia associada a determinadas atividades e funções. No palco, gestos ganham função estética; eles tornam-se estilizados e tecnicamente estruturados, em vocabulários específicos, como o do balé ou da dança moderna norte-americana. Bausch utiliza ambos os tipos de gestos – técnico e cotidiano. Em muitos casos, o gesto técnico é repetido até ganhar significação social e estética crítica. Gestos cotidianos, por sua vez, são trazidos ao palco e, pela repetição, tornam-se abstratos, não necessariamente conectados com suas funções diárias. (Fernandes, C., 2000:23)

Esta estetização do gesto cotidiano implica numa mudança em seu estatuto: ao mesmo tempo em que ele é esvaziado de sua significação original, o artificialismo que perpassa todo gesto culturalmente elaborado é ressaltado por sua repetição, e novos significados brotam pela contextualização que é imposta aos gestos, resultando no

¹³ Goldberg descreve assim alguns trabalhos de Ann Halprin: “Objetos de cena como longas hastes de bambu davam novo alcance à invenção de novos movimentos. *Banquinho de cinco pés* (1962), *Esposizione* (1963) e *Desfiles e trocas de roupa* (1964) giravam em torno de movimentos relacionados a tarefas práticas, como levar quarenta garrafas de vinho para o palco, verter água de uma lata para outra ou trocar de roupas; e os cenários diversificados, como os “blocos celulares” em *Desfiles e trocas de roupa*, permitiam que cada performer desenvolvesse uma série de movimentos independentes que expressavam suas próprias reações sensoriais à luz, à matéria e ao espaço.” (Goldberg, 2006:130).

¹⁴ Isa Partsh-Bergson ressalta que nesses trabalhos eram utilizadas “técnicas de colagem, ao invés de temas centrais [...]; modelos de sons ou de movimentos eram usados em repetição para criar efeitos hipnóticos [...]. Coreógrafos agora estavam colocando seu foco em movimentos de pedestres e observando relações humanas básicas das pessoas ditas normais”. (citado por Fernandes, C., 2000:17). Isso evidencia a inserção de Bausch dentro do movimento de ampliação e diluição de fronteiras artísticas que viemos discutindo.

“estranhamento” que tantos criadores buscam. Assim, o gesto cotidiano torna-se um elemento simbólico e estético.

A impressionante fusão feita por Pina Bausch de movimentos baseados nas técnicas de danças codificadas com movimentos cotidianos, que foram retrabalhados e repetidos até perderem todo vestígio de uma suposta naturalidade, imergindo-os em uma linguagem extremamente visual e dramática, conferiu às suas obras uma dimensão sem paralelos na história da dança¹⁵. Por um lado, ela desenvolveu um método de trabalho (desde *Barba-Azul*, de 1978) baseado em perguntas e respostas, ou estímulos-respostas, que envolve uma intensa participação dos bailarinos da companhia. Apresentando-lhes questões, ou temas, eles “improvisam em qualquer meio desejado: movimentos, palavras, sons, uma combinação de elementos” (Fernandes, C., 2000:43), e estes elementos são posteriormente moldados, repetidos, fragmentando as experiências dos bailarinos e dissociando-as das suas personalidades individuais. As improvisações trazem, dessa forma, o universo pessoal e social dos dançarinos, que reconstroem em cena suas experiências pessoais.

Por outro lado, a espetacularidade que envolve as encenações de Bausch, os elementos cenográficos, música e figurinos por ela utilizados, transportam o espectador para uma outra realidade, fantástica, utilizando de elementos contrastantes e oníricos ou transformando o palco “numa realidade irreal, por meio de uso de elementos naturais – coberto de água, grama ou terra, por exemplo” (Cypriano, 2005:19). Esses elementos reenviam o espectador para um processo de busca ou de construção de significados que é tipicamente teatral. No entanto, pela carga semântica trazida pelos corpos em movimento, estes significados escapam às definições e enquadramentos a que muitas vezes se presta o teatro. O corpo, “responsável por sua própria expressão no simbólico” (Fernandes, C., 2000:135), extrapola os limites do personagem, e passa a contar a sua própria história.

Como a Dança Teatro, o Teatro Físico também se pauta por uma autonomia do corpo, buscando, no entanto, fazer uma fusão entre essa autonomia e o enquadramento que o universo ficcional do teatro ordinariamente traz. Como diz Lúcia Romano, “o teatro físico e a dança-teatro são análogos quando questionam a maneira como o corpo é utilizado [dentro das formas teatrais tradicionais], a constituição das linguagens artísticas

¹⁵ Goldberg compara seu trabalho com as experiências de teatro visual realizadas por Bob Wilson, afirmando ainda que ela “misturou-as com o tipo de expressionismo extático associado ao teatro do Norte Europeu (com precedentes alemães como Bertolt Brecht, Mary Wigman e Kurt Joss), introduzindo, assim, elementos teatrais dramáticos e arrebatadores que eram, ao mesmo tempo, uma dança dramática e visceral.” (Goldberg, 2006:195).

convencionais e suas próprias escolhas formais.” (Romano, 2005:41). Cunhado originalmente na Inglaterra pelo crítico John Ashford¹⁶ no início dos anos 70, o termo engloba uma série de produções extremamente variadas, que têm como ênfase o corpo do ator/performer. Enquanto linguagem, o teatro físico compreende grupos e artistas com matizes estilísticas e estéticas extremamente diversas, incorporando influências não só da dança e da dança-teatro, mas do circo, da mímica, do clown e da performance. Ressalvando que esses elementos, tomados isoladamente, não são suficientes para classificar uma produção como parte do teatro físico, e que o que as distingue é a ênfase na corporeidade do intérprete, Romano elenca uma série de características do gênero: liberdade na fusão do vocabulário físico, dos elementos visuais e do texto dramático, incluindo as novas tecnologias (arte digital e vídeo), as tradições da mímica corporal, a Performance e outras; emancipação das barreiras impostas pela dança tradicional e pelo texto no teatro mais convencional; volta-se para perspectivas globalizantes e de internacionalização das formas teatrais; nova disposição no papel do ator, com sua participação no processo de criação e transformação no emprego dos recursos expressivos e na sua relação com a personagem dramática (ator enquanto máscara); ampliação na participação do público enquanto intérprete da obra; fusão das dimensões prática e teórica. (p. 33-34)

O caráter da materialidade e de evento que o teatro físico frequentemente assume o aproximam tanto da performance quanto da dança-teatro. O ato de colocar o corpo em destaque, não se dá apenas em função de uma “reteatralização” do teatro: implica, sobretudo, numa quebra com a linguagem do teatro realista e também com a identificação das ações realizadas pelos atores com a natureza daquelas feitas nesse tipo de teatro, movidas pela lógica da causalidade, da verossimilhança e das necessidades internas dos personagens. A ação executada no teatro físico exige uma outra presença do corpo, sustentado e exposto numa “fiscalidade audaciosa”, rompendo com o realismo “e o psicologismo das personagens dramáticas” (Romano, 2005:44). O que se propõe é um tipo de teatro onde o corpo/voz se transforme em signo, buscando novas maneiras de narrar a história, traduzir emoções e sensações, e mesmo caracterizar personagens, sempre a partir do gesto corporal.

¹⁶ Segundo Romano, Ashford, à época editor da revista londrina *Time Out*, teria empregado o termo *Physical Theatre* como uma maneira de enquadrar um dos tipos de teatro alternativo realizados na Inglaterra naquele tempo, respondendo, assim, “a uma necessidade de diferenciação de alguns espetáculos, garantindo a identificação do produto por parte do público consumidor” (Romano, 2005:25)

Percebe-se aí uma fusão do ator com o *performer*, ou seja, aquele assume muitas das características deste (ver item 2.1). As suas ações e seus movimentos têm uma raiz muito forte na mímica corpórea de Decroux e nos trabalhos de Jacques Lecoq e Philippe Gaulier, aliadas à abstração e codificação que as técnicas de dança proporcionam. A possibilidade que a performance traz de ser realizada no corpo do *performer*, libera o ator do uso obrigatório da palavra, conferindo-lhe a materialidade preconizada por Artaud e possibilitando novos enquadramentos. Assim, o teatro físico contribui para uma mudança no estatuto do gesto realizado pelo ator, desprendendo-o do fluxo lógico-causal característico do teatro naturalista e conferindo-lhe uma liberdade formal e simbólica inusitada. Esta liberdade afasta-o também da necessidade de caracterizar um personagem, trazendo sua presença cênica para um limite, onde essa própria presença pode converter-se em um personagem.

2.3. O ator em cena, sem personagem, e o biodrama – a incorporação do real.

Apresenta-se assim uma outra questão: pode o ator atuar em cena sem mostrar-se como um personagem? Ou o enquadramento cênico é suficiente para transformar sua presença em um “personagem de si mesmo”?

Vimos como o questionamento sobre a possibilidade de um ator estar em cena sem encarnar um personagem apresenta-se como um desdobramento das transformações pelas quais a dramaturgia da cena passou desde os anos sessenta do século passado. Falando sobre os estilos de interpretação que a cena contemporânea delineia, Mauro Meiches distingue três grandes tendências: a encarnação, o distanciamento e a interpretação de si mesmo. Neste último tipo, “o ator mal se transforma: ele nos diz dele mesmo através do seu gesto, de sua maneira de falar e o trabalho criado lembra muito um encontro espontâneo” (Meiches e Fernandes, 1999:06). Este *encontro*, a diminuição da distância que separa o público do ator, é um dos pontos principais dessa tendência, que se norteia pela espontaneidade, pelo uso de improvisações (não apenas durante o processo de construção da peça e dos personagens, mas durante a apresentação) e de experiências pessoais dos atores para a elaboração de sua dramaturgia. Estabelecem-se “jogos” entre os atores e entre estes e a plateia. Investem, assim, na participação do espectador, como participante ou co-atuador:

Abolindo a separação entre palco e platéia, tentam mobilizar a participação do público tornando o desempenho improvisado, sobretudo na própria atuação do espectador. Convertem cada representação em verdadeiro “acontecimento coletivo”, que difere de acordo com a espontaneidade do momento. (Chacra, 1991:34)

Frequentemente são trabalhos coletivos, nas quais o grupo nos conta sobre fatos do seu cotidiano, os seus desejos e anseios em relação ao teatro, utilizando-se da *criação coletiva* como forma de trabalho. O ator caminha não rumo a uma diferenciação, mas parece-se “consigo mesmo”, indo de encontro “ao seu jeito de ser, ao seu tipo físico e às suas possibilidades de expressão” (Meiches e Fernandes, 1999:05). A principal característica desse tipo de construção dramaturgica é tentar garantir o envolvimento de todo o grupo no processo de construção cênica, e, mesmo com a presença de um dramaturgo encarregado de dar uma versão final ao texto encenado (ou de uma equipe encarregada da dramaturgia do espetáculo), criar a possibilidade da encenação refletir os desejos e as experiências vividas pelos participantes na montagem teatral.

O apogeu histórico dessa tendência remonta às décadas de sessenta e setenta do século passado, onde grupos como o *Living Theatre* e o *Open Theatre*, nos Estados Unidos, e o *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, no Brasil, incorporaram o uso de improvisações e da gestualidade do ator ao seu processo de construção do espetáculo, criando uma dramaturgia que refletia as inquietações, as vivências e preocupações do grupo.

O *Living Theatre*¹⁷ foi um dos primeiros grupos teatrais a radicalizar a experiência da improvisação dentro do espetáculo, junto com a provocação ao público e a ação dos atores se assumirem em cena enquanto eles mesmos, e não como os personagens que interpretavam. Tanto em peças como *Connection* e *The Brig*, como nos seus trabalhos criados a partir do seu exílio na Europa, como *Paradise Now* e *Frankenstein*, os atores do *Living Theatre* incitavam a reação dos espectadores (por exemplo, em *Faustina*, de Paul Goodman, em 1952, uma comediantes interpelava o público: “Vocês acabaram de assistir um assassinato, por que não o impediram?” Cf. Aslan, 1994:296), criando uma espécie de “documentário-provocador”.

Paradise Now talvez seja uma das experiências mais radicais dessa época: este espetáculo não apenas quebrou fronteiras entre a ficção e a realidade, rompendo a barreira

¹⁷ O grupo foi criado em 1947 por Julian Beck – que estudara pintura na New York School – e Judith Malina – que havia estudado com Piscator quando este estava exilado nos Estados Unidos – e montou vários textos não-comerciais (como *Doctor Faustus Lights the Lights*, de Gertrude Stein, em 1951, e *Many Loves*, de William Carlos Williams, em 1959) e obras de jovens dramaturgos americanos (como Jack Gelber, *The Connection*, em 1959, e Kenneth Brown, *The Brig*, em 1963) antes de se exilar na Europa.

que separa o público da ação desenvolvida em cena; ele também ultrapassou a fronteira entre o ator e o personagem que aquele mostra ou representa em cena, já que os atores se apresentavam no palco não sob o véu de uma personalidade fictícia, mas conservando seu nome, vestimentas e identidade. Essa “identidade icônica” (Elam, 1980) entre ator e personagem – mostrar o próprio passaporte, enquanto dizia “eu não posso viajar sem passaporte”, por exemplo – mistura o universo ficcional que o espetáculo institui com a realidade da pessoa e da vida do ator.

Todo o depoimento pessoal traz para o teatro, em um grau maior ou menor, o mesmo tipo de questão, da identidade ator/personagem. Em *Não desperdice sua única vida*, da Cia. Luna Lunera, cada um dos atores acompanha parte da plateia, que é dividida em seis grupos, a um espaço cenográfico diferente, e lá realiza um depoimento baseado em fatos de sua vida (figura 4). Esse depoimento “um relato de fatos, opiniões e pensamentos pessoais, dá-se como uma conversa na qual cada ator apresenta-se como pessoa, não como personagem” (Silva, 2006:3), assumindo seu nome e sua história como indivíduo.



Figura 4: Não desperdice sua única vida
Foto: Guto Muniz

No que foi chamado aqui no Brasil de Processo Colaborativo¹⁸, toda a problemática do uso de materiais do ator é constantemente retomada, já que muitas cenas são criadas a partir da história de vida e do depoimento pessoal dos atores, sendo que esse material também é retrabalhado e utilizado por outros atores (Rinaldi, 2006). A principal diferença entre esse processo e outros baseados na história de vida pessoal, está na co-autoria assumida e desejada pelos integrantes da equipe de criação, incluídos aí os atores. Para Antônio Araújo, no Processo Colaborativo o depoimento pessoal pode funcionar não só como instrumento de pesquisa (no caso do Teatro da Vertigem, especialmente temática), mas também se transformar no próprio material sobre o qual a cena é elaborada e concretizada, um “material bruto” que é transformado ao longo do período de ensaios (cf. Araújo, 2002).

O depoimento pessoal pode assumir não só um caráter de desvelamento, de confissão de um segredo ou testemunho, mas também possuir a “qualidade de uma presença cênica, de expressão de uma visão particular ou de um posicionamento frente à determinada questão. O depoimento é uma qualidade de exposição de si próprio” (Rinaldi, 2006:139). Quando advém da biografia pessoal do artista, esse depoimento muitas vezes possui uma carga emocional intensa, estando associado a sensações do ator e preenchido por conteúdos simbólicos profundos.

Aqui o processo de hibridização entre o ficcional e o não ficcional toma um primeiro plano: quando o depoimento pessoal é realizado utilizando-se da história de vida do ator, revestindo-se de um caráter autobiográfico, a questão da veracidade do material (a sua “realidade”, sua não-ficcionalidade) é colocada em primeiro plano. Inicialmente ela é garantida por tratar-se de um depoimento verídico, isto é, de um material não ficcional¹⁹; depois, surge para nós a questão da não-criação de um personagem (ficcional), visto o ator estar “interpretando” a si mesmo.

¹⁸ Antônio Araújo, diretor do Teatro da Vertigem, conceitua processo colaborativo como “uma metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, trabalhando sem hierarquias – ou com hierarquias móveis, a depender do momento do processo – e produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos” (Cf. Araújo, 2006:127). Nesse processo, atores, diretor e dramaturgo, além dos outros profissionais empenhados na construção da encenação, “num embate corpo-a-corpo dentro da sala de ensaio”, tentam “criar juntos um espetáculo” (p. 127).

¹⁹ Não temos aqui a intenção de nos aprofundarmos sobre a questão da “verdade”, isto é, sobre as possibilidades da realidade envolver artificialidades que mascaram a própria pretensão da verdade, que pode ter vários aspectos e níveis. O próprio depoimento pessoal, como veremos, envolve distorções que poderiam pôr em dúvida sua “autenticidade”, a sua veracidade. Interessa-nos aqui a distinção entre o ficcional e o não ficcional, pensando que o ficcional “surge como representação de algo imaginado, mesmo que a partir de fatos reais, para a construção de uma ficção. Portanto, é a representação (captação) da representação (dado em si).” (Soler, 2010, 51).

Em relação à questão da autobiografia, Philippe Lejeune observa que podemos distinguir, nos textos autobiográficos, um plano extratextual – onde se colocam os problemas relativos à exatidão e veracidade da *informação* – e um plano textual – onde, pelas técnicas de narração, se produz a *significação* (Cf. Lejeune, 1991:57). Em termos teatrais, podemos traçar um paralelo aqui entre um plano *extracênico* – de onde provém o material, sua fonte, a memória do ator – e o plano *cênico* – onde esse material será trabalhado, não só dramaturgicamente, mas pela materialidade da encenação. Todo relato autobiográfico ordinariamente vem envolto na preocupação de dar um sentido aos fatos e ocorrências da vida, mesmo sendo perpassado pelo aleatório e pelo fortuito:

Cabe supor que o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário. (Bourdieu, 1998:184)

A biografia e a autobiografia, em oposição às formas de ficção, são textos *referenciais*, que trazem uma informação sobre uma “realidade” que é exterior ao texto, (O que Lejeune chama de “pacto referencial”. Cf. Lejeune, 1991:57), sem contudo, terem a intenção de esgotar a “verdade”. A autobiografia restringe-se ao *possível*, à verdade tal como se parecia ao autor, na medida em que este a podia conhecer etc., deixando margem aos inevitáveis esquecimentos, erros, deformações involuntárias. Esta inexatidão não tira o aspecto de *autenticidade* do relato autobiográfico, no qual podemos enquadrar o depoimento pessoal.

A utilização de depoimentos pessoais pode ser situada dentro de uma vertente que é frequentemente denominada de “teatros do real”²⁰, ou ainda teatro “documental” ou “documentário”, que está baseada no aproveitamento de documentos reais para a sua composição. José Sánchez destaca os trabalhos de Piscator, de Peter Weiss (a peça *O Interrogatório*), o trabalho do grupo francês Le Groupov, *Ruanda 94* (sobre o massacre da minoria tutsi ocorrido em Ruanda no ano de 1994), e de numerosos grupos latino-americanos (Teatro Experimental de Cali, La Candelaria, Escambray, Yuyachkani), para os quais “a restituição do acontecido constitui em si mesmo um instrumento de intervenção social” (Sánchez, 2007:18^{VII}) baseando-se na “vontade de dar voz aos outros” e na superposição de história e memória. Esse teatro tem como um dos seus aspectos-chave

²⁰ Título do livro de Maryvonne Saison, *Les théâtres du réel*, publicado Na França em 1998.

justamente o aproveitamento de depoimentos pessoais, que seguramente transformam a relação do espectador com a obra (retomaremos essa questão no capítulo 3). Como um desdobramento dessa tendência, temos os Biodramas, um projeto desenvolvido em Buenos Aires por Viviana Tellas, e que convidou 7 diferentes diretores com o objetivo de montar obras teatrais baseadas na vida de pessoas que viviam à época (entre 2002 e 2004) na Argentina²¹. Óscar Cornago, no artigo “*Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro*”, define Biodrama como um olhar do teatro sobre a vida das pessoas, tendo como fim “resgatar o seu sentir, seu *estar-aí*, seu modo (teatral) de ser presença, física e sensorial, efêmera e imediata, propondo-se ao espectador uma experiência teatral” (Cornago, 2005:08^{VIII}). Essa recriação da vida dessas pessoas se daria a partir de uma “exterioridade anterior aos sentidos lógicos e às perguntas transcendentais impostas pelos discursos culturais”, e visando a essa recuperação das pessoas enquanto presença e aparência, a partir do ato de tornar visíveis suas ações, gestos e vozes, re-situá-las “no plano poético da cena teatral” (Cornago, 2005:08^{IX}).

Enquanto dramatização de fatos vividos, especialmente quando aquelas pessoas que viveram esses fatos encontram-se em cena relatando o vivido, o biodrama – e aqui vamos usar esse nome em um sentido genérico, tornando-o uma categoria que abarca essa dramatização do vivido – impõe uma maneira muito peculiar de elaborar esses fatos. A partir do momento em que uma narrativa é elaborada a partir do “real” – seria melhor dizer de um recorte do real – a questão da subjetivação se impõe. Esse é um tipo de questão que é muito discutida na realização de filmes documentários: o quanto a mediação dos artistas envolvidos na realização dos filmes, a subjetivação imposta, não aproxima o conteúdo desses filmes dos conteúdos ficcionais. Se parece improvável um registro objetivo da realidade, o termo não-ficção é usado “para designar toda produção cuja natureza do comprometimento com a realidade difere da ficção, sem que haja oposição a

²¹ Em 2002 foram apresentados *Barrocos retratos de uma papa*, criação coletiva dirigida por Analía Couceyro, baseada na vida da artista plástica Mildred Burton; *Temperley. Sobre a vida de T.C.*, com direção de Lucioano Suardi, inspirado na vida de uma mulher de 85 anos, emigrante espanhola; *Los 8 de Julio*, dramaturgia e direção de Beatriz Catano e Mariano Pensotti; em 2003 estrearam *Sentate!*, de Stefan Kaegi, uma espécie de “instituto zoológico” sobre o mundo dos animais utilizados como mascotes e sua relação com seus donos; *El aire alrededor*, dirigido por Mariana Obersztern, um retrato cênico de uma professora rural; *La forma que se despliega*, dirigida por Daniel Veronese, que expõe o sofrimento humano diante da perda de um filho; e em 2004 foi apresentado *Nunca estuviste tan adorable*, feito por Javier Daulte a partir de suas próprias memórias familiares. Paralelamente a isto Viviane Tellas apresentou em âmbito privado – fora do teatro e sem cobrança de ingressos – *Mi mamá e mi tía*, que nomeava como uma proposta de “teatro de família”, e que era protagonizada por sua mãe e sua tia de fato (cf. Cornago, 2005).

ela, mas que culmine em processos e resultados distintos” (Soler, 2010:22). O não ficcional é visto, então, não como algo que se contrapõe ao ficcional, mas como algo distinto dele.

Essa não-oposição entre ficção e não ficção nos permite ultrapassar a questão da referencialidade e debruçarmos sobre o *enquadramento teatral*, buscando perceber o quanto ele altera a percepção e o *status* do próprio evento e de seu conteúdo. Ora, é o enquadramento cênico que garante a possibilidade de simbolização da ação realizada em cena, e que a distingue do evento real. Josette Féral reflete que a contextualização e a dramaturgia propostas pela encenação não apenas conferem um senso estético ao ato, elas garantem que o olhar do espectador possa distinguir e oscilar entre o que é criado em cena e a sua concretude material:

A teatralidade vem da divisão entre o espaço cotidiano e o espaço da cena. Dentro do espaço cênico também tem uma divisão, sobre o que é real material e o que é criado na cena. E o olhar do espectador sempre faz ida e volta – como uma agulha – entre o real e a ficção. (...) A experiência teatral é você ver no ator tanto a experiência do real quanto a da criação, ao mesmo tempo. (Féral, 2011:183)

Dessa forma o evento teatral faz sempre uma oscilação entre o ficcional e o real, pendendo ora mais para um lado, ora mais para o outro (dependendo do grau de teatralidade ou de performatividade adotado), sem, contudo, romper com nenhum deles. As irrupções do real observadas em vários espetáculos desestabilizam a percepção do espectador, impondo-lhe uma outra maneira de observar o que é posto em cena. A possibilidade de enxergar no ator tanto a sua pessoa quanto a figura cênica que ele enverga, permitida pelo enquadramento teatral, remete-nos aos outros pontos que mencionamos acima, e permite-nos levantar uma questão fundamental para discutir os limites do personagem no teatro hoje: o ator em cena, mesmo não se apresentando como um personagem ficcional, mas envergando sua própria identidade e seu nome, não se constitui em um personagem? O “estado de atuação”, ou o enquadramento que a situação de “evento teatral” impõe, não modifica o *status* da própria pessoa?

Renato Cohen distingue entre a figura do ator/performer dentro do contexto de uma representação cênica e a sua pessoa no seu cotidiano. Para ele, o *performer*, em cena, trabalha sobre uma espécie de “máscara ritual”, que é diferente de sua pessoa no dia-a-dia, não sendo, portanto, lícito falar que ele “faz a si mesmo” (Cohen, 2002:58). Assim, na performance de Joseph Beuys quem está lá é o próprio artista e não alguma personagem. É importante distinguir, no entanto, que à medida que Beuys metaforicamente está

representando (simbolizando) algo com suas ações, quem está lá é um “Beuys ritual” e não o “Beuys do dia-a-dia” (Cohen, 2002:58).

Discutindo o que Julian Olf chama de “dialética da ambivalência”, segundo a qual o ator tem de conviver simultaneamente com seu próprio ser e o de seu personagem, Cohen pondera que

à medida que o ator entra no "espaço tempo cênico" ele passa a "significar" (virar um signo) e com isso "representar" (é o próprio conceito de signo, algo que representa outra coisa) alguma coisa, podendo ser isto algo concreto – o qual tem-se nomeado "personagem" – ou mesmo abstrato (como as figuras que aparecem em peças surrealistas, por exemplo, *Les Mamelles de Tirésias*, de Apollinaire)”. (Cohen, 2002:95).

Cohen imagina situações limites, nas quais há uma ausência de personagem e só temos o ator (o ator só atua, não interpreta²²) e outra em que não há mais o ator, só o personagem. Porém, o segundo caso só poderia ocorrer em casos clínicos ou de possessão; e no primeiro caso, uma pessoa não poderia estar só atuando, “porque não existe o estado de espontaneidade absoluta” (a atuação pressupõe o pensamento prévio a esta, uma formalização) e porque sempre “existe um lado nosso que ‘fala’ e outro que observa” (Cohen, 2002:96). O caso de um personagem auto-referente, no qual o ator representa a si mesmo, não altera, para Cohen, este fato, pois ainda assim haverá o desdobramento ator/personagem.

Trata-se, para Cohen, de uma questão de ênfase na qual os absolutos só existem no plano teórico. O teatro naturalista se aproxima de uma situação na qual o ator se anula e se identifica com o personagem; no outro extremo estão a Performance e a *live-art*, onde não há mais personagem, apenas a figura do *performer*. A acentuação do instante presente, do evento e da ação propostas pela Performance cria uma comunhão com o

²² Em português é costume utilizar “atuação”, “interpretação” e “representação” como sinônimos, para significar “a arte do ator”, o desempenho de um papel pelo ator em teatro, cinema, televisão etc. Luis Otávio Burnier propõe uma distinção entre Interpretar e Representar, baseada na distinção entre o intérprete – aquele que faz uma tradução de um língua (ou linguagem) para outra, que é um intermediário entre o personagem e o espectador – e o representante – como uma pessoa que representa a outra na sua ausência, numa solenidade ou cerimônia. Aquele que representa se torna equivalente a outra pessoa, sem ser ela; assim, quando um ator “*interpreta* um personagem, ele está realizando uma tradução de uma linguagem literária para a cênica; quando ele *representa*, está encontrando um equivalente” (...) “O ator que não *interpreta*, mas *representa*, não busca *um personagem* já existente, ele constrói um equivalente, por meio de suas *ações físicas*” (Burnier, 2001:21-23). Em que pese a clareza e adequação do raciocínio de Burnier, os termos *interpretar* e *representar* são utilizados constantemente de forma sinonímica em português, remetendo ao personagem e ao papel investido pelo ator em cena; de forma que optamos por *atuar*, não apenas por remeter diretamente à ação realizada pelo ator, mas também por sua semelhança com os conceitos de *actante* e *atuante*, que colocam de uma forma mais neutra e ampla o trabalho realizado pelo ator em cena. Além disso, permite uma aproximação com o conceito de “desempenho” e de “performar” uma ação, ou seja, permite ultrapassar a questão da ficcionalidade que o conceito e a própria apresentação cênica de um personagem por vezes traz.

espectador e uma “característica de *rito*” (Cohen, 2002:97). O Biodrama e o depoimento pessoal levam-nos na direção da anulação do personagem e da afirmação da figura do ator. Porém, pensamos, como Cohen, que o desdobramento do ator em personagem continua. A formalização que o enquadramento cênico prevê garante esse desdobramento.

Essa discussão leva-nos para o próximo tópico deste capítulo, onde discutiremos a presença e o corpo do ator.

2.4. O jogo e a presença cênica.

Já observamos como, desde o último quartel do século XX, o ator vem incorporando outras maneiras de construir o seu estar-em-cena, que ultrapassam o que tradicionalmente chamávamos de personagem, diluindo as fronteiras entre o “eu” (o ator) e o “outro” (o personagem), e ainda como as ações realizadas em cena se distanciaram da necessidade de figuração. Resta-nos indagar se o próprio corpo do ator pode constituir-se em personagem. Interessa-nos aqui discutir o momento em que o corpo deixa de figurar um personagem ficcional, e se sustenta em cena pelo seu jogo e sua presença.

Claro está que o fenômeno teatral tem como base a presença do corpo – corpo do ator e do espectador. Como diz Lúcia Romano, isso

não está ligado apenas à sua importância [do corpo do ator] enquanto portador de um conteúdo, transmissor ou receptor de um significado (seu valor semântico): ele é mídia do teatro e organizador dos processos cognitivos superiores – de linguagem, lógica e representação simbólica – e inferiores – de percepção, motivação, etc. (Romano, 2005:168).

Quando se fala aqui de *corpo* do ator, é preciso estar claro que o corpo de uma pessoa é um emissor e receptor de estímulos, sensações e informações. Não é um *invólucro* onde reside o ser, nem é a *matéria* (o material) sobre a qual o ator trabalha, ele é o próprio ser. A separação platônica corpo/espírito deve dar lugar a ideia de corpomente (ver Dychtwald, 1984), que engloba tanto os aspectos físicos quanto psicológicos de uma pessoa, e que possibilita que discutamos a *energia* que o ator, que a sua presença, possui.

Para a Antropologia Teatral, a energia se relaciona com o treinamento empreendido pelo ator, onde este aprende a controlar suas ações, a executá-las de uma

maneira tal, com uma precisão técnica²³, que permite ao ator dilatar a sua presença e projetar sua energia no espaço e no tempo:

Para chegar a conseguir essa força, esta que é uma qualidade indescritível, intangível e incomensurável, as várias formas teatrais codificadas seguem diversos procedimentos, um treinamento e exercícios bem concretos. São exercícios que se baseiam na destruição de posições inertes do corpo do ator, portanto na alteração do equilíbrio normal e na destruição de dinâmicas de movimentos pertencentes à cotidianidade. (Barba e Savarese, 1988:56).

Assim, a energia apresenta-se na forma de “um *como*, não na forma de um *quê*.” (Barba, 1994:77). Algumas dramaturgias contemporâneas, cujo programa estético postula que o ator não deve *representar*, tanto no sentido de “viver um personagem”, quanto no sentido de “fingir emoções”, colocam-nos diante de um novo paradoxo: como estar em cena sem interpretar? De certa forma, se pensarmos no ator e seu corpo, o que se nos apresenta é uma opção entre um corpo cotidiano e um extracotidiano. O Teatro Físico e a Dança nos permitem acessar uma forma de teatralidade em que o corpo extracotidiano está no centro da proposta estética. Porém, onde se instala e aparece o corpo cotidiano? Não devemos nos esquecer que o corpo cotidiano é também um corpo artificial, isto é, culturalmente construído. Se esse corpo cênico que a Antropologia Teatral estuda, e que se apresenta em diversas técnicas ou estilos teatrais, é moldado e formado visando a especificidade da cena, o corpo cotidiano é construído pensando as necessidades e características da vida de cada pessoa, que divergem muito em cada cultura e época. Não há, de certa forma, um corpo “natural”, visto que cada um é fruto de um processo, adaptando-se às atividades desenvolvidas por cada ser humano. Se o corpo cênico é construído visando uma “expressão”, o corpo cotidiano é também um corpo permeado de técnicas, artificial e formado, e, a rigor, expressivo. A presença cênica, do corpo/matéria dos atores, permanece como uma questão em aberto, quer seja pela exacerbação de sua capacidade expressiva (o corpo extracotidiano), quer seja pelo apelo à sua cotidianidade (a tentativa da não-representação)²⁴.

Nesse tensionamento entre um corpo cotidiano e um corpo extracotidiano (espetacular), o trabalho do ator apresenta-se, então, ora como jogo (cênico), ora como a apresentação do seu corpo (a performatividade de sua presença). Discutindo a crise do teatro, sua função e necessidade, Denis Guénoun afirma que o personagem abandonou o

²³ Pensamos Técnica aqui como um procedimento que se aprende ou se desenvolve para realizar, de forma mais eficiente ou expressiva, um trabalho ou uma ação

²⁴ Ver adiante, item 3.1.

espaço da representação teatral e que no palco de hoje em dia só resta o jogo dos atores (cf. Guénoun, 2004. O livro *Le théâtre est-il nécessaire?* foi publicado na França em 1977). O que era o eixo central do teatro, os tempos, lugares e ações ficcionais, ficou em segundo plano; eles tornaram-se “efeitos secundários, que não sustentam mais a singularidade do teatro e não trazem mais em si nem com eles, a razão de sua necessidade.” (Guénoun, 2004:131). Esse “jogo” realizado pelos atores traz, em si, as características de todo o jogo, que é facilitar um tipo de experimentação que não traz os “riscos do real”, que foge à objetividade e ao pragmatismo da realidade, uma vez que “o jogo não provém nem da realidade psíquica interior (ele se distingue do sonho e da fantasia), nem da realidade exterior (ele não se confunde com a experiência real)” (Ryngaert, 2009:38). Porém, o enquadramento teatral, a moldura que reveste as ações realizadas em cena, mantém essa ficcionalização como algo que não se apaga: permite não só que reconheçamos o evento como “teatro”, mesmo quando não se percebe mais a cena como portadora de um “universo ficcional” característico de um teatro mais tradicional, mas que reconheçamos um outro *aquí e agora* que permeia e por vezes até se interpõe entre a cena e o que é vivido simultaneamente por atores e espectadores no momento da cena ou do evento teatral.

Se a necessidade do jogo passa a ser o próprio jogo (como podemos observar, por exemplo, em alguns espetáculos da Cia dos Atores, como *Ensaio Hamlet* ou *Gaivota: tema para um conto curto*), é este que passa a sustentar a ação cênica e a própria existência dos personagens; não é mais o enredo e as características dos seres ficcionais, suas características psicológicas, seus objetivos e mesmo a verossimilhança que determinarão a ação realizada pelos atores em cena. “É o jogo que sustenta o papel, não o contrário” (Guénoun, 2004:131), é a necessidade do jogo que determina a constituição mesma dos personagens, ou das ações dos atores, que são apreendidas pelo olhar do público como configurando personagens.

Assim, o evento criado pela cena vem destituído – no todo ou em parte – de seu caráter de remissão a outro tempo/espaço. Por romperem com uma pretensão e resquícios figurativos, apresentam-se como aquilo que são, atores/*performers* em um palco/em uma cena, e, através do jogo

... os atores mostram, hoje, em primeiro lugar, que estão representando. Eles expõem a nudez de seu jogo, despido dos aparatos e véus do papel, e neste espaço de visibilidade des-coberta, deixam nascer os efeitos figurais de sua exibição. (...) Se algo *dele próprio* (de sua pessoa, de sua identificação, de seu ser) aí se despe ou se revela, é *como jogo*. (Guénoun, 2004:132, grifos do autor)



Figura 5: De que é meu espaço?
Foto: Maria Luísa Nogueira

Guénoun aponta-nos aqui uma outra possibilidade para a ação e para a presença cênica do ator, que se assemelha àquela apontada pelas experiências da nova dança, mas que se abre de uma outra forma: enquanto jogo, o ator não pretende revelar alguma coisa, seja a si mesmo – como o ator no Teatro-Laboratório de Grotowski –, seja o mundo ficcional que remete a um outro tempo/espaço. O jogo apresenta-se enquanto jogo, estratégias que mobilizam os atores ou os põem em relação com a plateia. Poderia aqui dar como exemplo duas cenas do *De quem é meu espaço*: na primeira os atores dirigem-se aos espectadores e pedem permissão para tocá-los, entrar no seu espaço, executar ações²⁵; na segunda, os atores pegam escovas de dente, escovam os seus dentes, depois os dos colegas e, em seguida, virando-se para o público (figura 5), vão até as pessoas e, com a mesma escova, sem palavras pedem/oferecem-se para escovar os dentes delas (apesar de haver

²⁵ A aquiescência do espectador era para nós fundamental para realizarmos um *compartilhamento*, uma interferência, e não uma *invasão*. Assim, as perguntas eram do tipo “Eu posso me deitar a seus pés?”, “Eu posso encostar meu rosto no seu cotovelo?”, “Eu posso sorrir para você?”, sempre dependendo da permissão da pessoa para serem executadas.

uma ou outra pessoa que recusava a oferta, era grande o número de pessoas que, normalmente entre risos, se dispunha a participar do jogo.). A narrativa aí é o próprio jogo, e, se ele se liga ao todo da encenação, problematizando de forma indireta o espaço público e o privado, a interferência e a invasão do espaço individual, o sentido do jogo se estabelece ao jogá-lo, não há uma transcendência nem um sentido oculto para além do jogo: aceitar e recusar fazem parte dele, das suas regras, e aceitação e recusa constituem o seu sentido e a própria encenação. Observamos que o jogo – que permanece como uma experiência que foge aos “riscos do real” – ganha uma conotação especial: convidado a tomar parte dele, o espectador pode escolher entre participar da cena ou manter-se como um *voyeur*²⁶.

Esta autonomia do jogo nos leva a modelos de narrativa e registros de atuação bem distintos entre si, provenientes de materiais heterogêneos e que não se excluem: a cena se mostra apta a abrigar diferentes linhas estéticas ou tendências que convivem sem a preocupação da harmonia, isto é, sem a preocupação de construir um espetáculo/encenação como um todo harmônico (tal qual era pensado o espetáculo e buscavam os encenadores no início do século vinte), embora se possa estabelecer um conjunto no qual as diversas partes dialoguem entre si, alternando modelos e formas de atuar. Em meio à multiplicidade e fragmentação dos jogos e ações realizadas em cena, é o corpo do ator que vai garantir uma unicidade e um sentido de permanência ao espectador.

Os matizes e as diversas ênfases que permeiam e qualificam a cena contemporânea levam-nos a distinguir diversos corpos para o ator. Diante de propostas como a de uma não-encenação (cf. Pavis, 2010:25-40), na qual o ator opõe-se frontalmente a uma demanda do espectador de ser um representante de um mundo ficcional, e procura “menos caracterizar um personagem do que deslizar no texto a fim de nele sentir fisicamente o desenrolar e a trajetória” (p. 32), podemos nos perguntar se esse o corpo do ator é ainda um corpo fictício.

²⁶ Penso que esse *voyerismo* mudou de figura dentro do contexto da sociedade do espetáculo. Se, nos moldes do teatro feito por Stanislavski o espectador se postava diante da cena para ver o que se passava dentro daquelas “quatro paredes”, para observar o ser humano na sua intimidade, como se espiasse pelo buraco da fechadura para ver “aquilo que não se diz” nem se pode mostrar em público, a midiaticização e a espetacularização do cotidiano mudou o próprio conceito desse “espiar”, já que há uma miríade de eventos e fatos que são abordados e criados sob este prisma, de um *espetáculo* a ser observado e consumido como tal. Féral, na entrevista citada, refletindo sobre o real espetacularizado que é mostrado e importado para a cena, pondera sobre a necessidade de ultrapassarmos a imagem, já que “é preciso despir as camadas do espetáculo para reencontrar a urgência do momento. E aquilo que faz o artista é precisamente procurar o coração do real, dessa urgência do momento.” (Féral, 2011:185). A performatização empurra o espectador para dentro da cena, mas a teatralização do evento permite a ele manter a distância que lhe faculta reconhecer o processo simbólico que garante a ficcionalização da cena.

Face a um “corpo dilatado”, preenchido pelos princípios inventariados por Eugenio Barba quando se refere à pré-expressividade, essa *ficcionalização* do corpo (mesmo que distante de uma corporificação de um personagem) fica clara. Esse corpo *pré-expressivo* se distingue do corpo cotidiano e reveste a situação de atuação. O ator, segundo esse modelo, age de forma consciente segundo determinados princípios (mesmo que, depois de um longo treinamento, a reativação desses princípios seja feita de forma automática, não consciente) para conseguir uma *presença cênica* que distingue seu comportamento cotidiano de seu modo de estar em cena. O corpo fictício é um corpo que está além (e aquém) do personagem. Moriaki Watanabe, falando das formas tradicionais do teatro japonês, distingue, entre o corpo cotidiano do ator e o corpo imaginário do personagem, um terceiro tipo, aquele que o ator porta quando, em cena, não está interpretando nenhum personagem:

De forma arbitrária, porque não se pôde encontrar palavras mais exatas, fala-se de um corpo *fictif*: não ficção dramática, senão o corpo que concentra todas suas forças em uma certa zona “fictícia”, que finge não uma determinada ficção senão uma espécie de transformação do corpo cotidiano a um nível pré-expressivo. (in Barba e Savarese, 1988: 170).

Conquanto Watanabe esteja se referindo a momentos específicos, como quando um ator, no teatro japonês, se retira de cena e está, por assim dizer, representando “sua própria ausência”, esse modo de estar-em-cena, sem um personagem fictício, é algo que se aproxima, por exemplo, da maneira como um bailarino ou um *performer* atua. É um tipo de ficcionalização que não se vincula a um personagem, um tipo de corpo fictício que se liga ao próprio enquadramento do evento teatral.

Como na dança, esse corpo se liga à concretização de uma *presença*, de uma existência física distinta de uma existência ficcional. Da mesma forma que, na poesia, forma e conteúdo (significante e significado) são indissociáveis, o corpo do bailarino é onde se concretiza a dança (mesmo que, espetacularmente, venha acompanhado de música, figurinos, luz, concepção espacial e cenográfica). A dança “só existe concretamente nos movimentos e gestos dos dançarinos, e é incessantemente recriada, a cada apresentação” (Dantas, 1999:81). O movimento cria, no corpo e no espaço, a presença do bailarino, sustenta o olhar do espectador e o estar-em-cena do intérprete²⁷. Mônica Dantas observa

²⁷ Como diz Merce Cunningham, “Se um dançarino dança – isto é diferente das teorias sobre dança, ou do desejo de dançar, ou de tentar dançar, ou de ter no seu próprio corpo a lembrança da dança de um outro qualquer, mas se o dançarino dança, tudo está lá. O sentido está lá, se é isto que vocês querem. [...] Quando danço, isto significa: aqui está o que faço. [...] Em dança, trata-se simplesmente do fato de que um salto é um

que o dançarino é um “campo de presença”, reunindo e unificando passado (a técnica aprendida), presente (a atitude) e futuro (potência do movimento):

Nele [no dançarino] futuro e passado se interpõem no presente. Isto porque o bailarino: a) guarda no corpo o passado, sob forma de técnicas, de experiências formativas e de vivências incorporadas; b) é o corpo no presente, ao afirmá-lo em suas atitudes e posturas, torna-se toda aparência e potência para realizar movimentos; c) esboça o futuro, pois os movimentos que ele executará já se anunciam na sua postura. (Dantas, 1999:110).

Se este corpo está calcado numa técnica extracotidiana, a utilização de um corpo cotidiano funda-se na ideia de uma não-representação: o que quer se ver no espaço cênico é algo e alguém que não seja fictício, uma pessoa que não esteja representando (fingindo), que não se transfigura em um personagem. Guénoun fala em existência cênica, calcada na própria apresentação do corpo, que não quer mais “figurar”, e se impõe como *apresentação*, não como *representação*: “esta mostraçãõ pretende alcançar uma verdade que não é a da adequação a uma imagem, mas a da identidade de uma presença” (Guénoun, 2004:133). O jogo proviria, assim, da apresentação do corpo, não da representação de algo além do próprio corpo. Esta “exibição do corpo” é, de certa forma, como a de um bailarino, que se ocupa, em cena, da execução do gesto ou movimento segundo uma qualidade, ritmo ou precisão, cuja “verdade”, consiste em atingir essa qualidade e esse tônus (figura 6); mas é também a de um *performer*, que não busca revestir o gesto de uma qualidade que não seja própria do seu modo de ser “normal”, ou seja, cotidiano (não-representacional).

Esta “reinstuição” da presença (Féral, 2011) relaciona-se com a crescente “performatização” do teatro. Féral lembra que a performance nos anos 60 insistia no aspecto processual, não no aspecto do produto (a obra de arte), e que ela “procurava reinstituir a presença. Era importante essa procura da presença porque a performance buscava lutar contra a representação. E fazer do espetáculo uma apresentação”²⁸ (Féral, 2011:182).

E, se hoje já é corrente a ideia de termos no palco uma presença, não uma representação cênica, tal, a meu ver, não se deve apenas a uma questão de referencialidade

salto, e do fato de que este salto toma uma forma. A atenção que dirigimos ao salto elimina a necessidade de entender que o sentido da dança reside em tudo o que não seja dança. (in Dantas, 1999:85).

²⁸ Tanto Féral quanto Bonfitto usam o termo *apresentação*, enquanto Guénoun e Romano, mais adiante, usam *apresentação*. Em que pese a discrepância do termo, parece-me que todos estão se referindo ao mesmo fenômeno, de rompimento com a esfera ficcional (da ação de referir-se a um *outro*) e a elevação da *presença* (do ator e suas ações) a eixo da cena. Quando não estivermos citando um autor, utilizaremos *apresentação*.

da ação²⁹, mas baseia-se, sobretudo, na questão da ficcionalização imposta ou assumida pela cena. Inegavelmente, a instabilidade e a fluidez dos signos leva a uma indecibilidade no sistema referencial, o que força o olhar do espectador “a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência à outra, de um sistema de representação a outro, inscrevendo sempre a cena no lúdico e tentando por aí escapar da representação mimética” (Féral, 2008:203).

Este processo, pelo qual o corpo do ator abandona a ambição de representar (ou deixa de tentar fazê-lo) e se dirige à *apresentação*, indica uma nova maneira de pensar o papel do ator em cena: “Não se trata da representação de um corpo transformado em ‘outro’, mas a apresentação da realidade material dos processos de conhecimento e simbolização humanos que se processam pelo corpo.” (Romano, 2005:174). Trazer o ator e seu corpo para esse registro de significação pressupõe o abandono da representação mimética e uma outra maneira de elaborar os códigos corporais, que não só expõe as estruturas de construção cênica, como as elege como eixo da narrativa.

Lúcia Romano fala em *performance*, ao propor que “o ato artístico do Teatro Físico, ressignificado por um novo papel do corpo, provoca um alargamento dos limites da convenção teatral e da experiência corporal” (p. 189). Esse alargamento inclui a tensão entre ficcional e real – própria dos atos performáticos – e um extravasamento do papel do ator para além da constituição de personagens (tradicionalmente falando). No Teatro Físico o ator/*performer* “privilegia o ‘fato performance’, ao invés da criação da personagem” (p. 194), reforçando a relação entre o corpo como suporte e o instante material, e a ambiguidade entre o campo ficcional (o enquadramento teatral) e a vida (a experiência do cotidiano). A *performatividade* que caracteriza esse segmento do teatro contemporâneo propõe esse jogo com os sistemas de representação, onde o real e o ficcional se interpenetram.

Dessa forma, o ator passa a oferecer sua performance (as ações – o jogo – que realiza) e sua presença para a contemplação do público, que passa a ter de se posicionar

²⁹ Bonfitto, no texto “O ator pós-dramático: um catalisador de aporias?” discute, a partir de Lehmann, a relação entre apresentação e representação. Para ele, a esfera de representação está ligada ao grau de referencialidade que ela apresenta: “todo processo ou procedimento de atuação, que remeta a códigos e convenções reconhecíveis culturalmente, será considerado neste texto como manifestações da esfera de representação” (Bonfitto, 2009:90). A esfera de apresentação utiliza processos e procedimentos que não são prontamente reconhecidos como “patrimônios de códigos e convenções sócio-culturais”, comportando um grau significativo de auto-referencialidade e ligando-se ainda aos “modos de articulação e reinvenção” desses códigos e convenções (p. 90-91).

face a elas. Nessas dramaturgias de fronteira, onde nem sempre o personagem se estabelece

Dá-se um jogo com os próprios sistemas de representação, justamente por ser impossível decidir os seus limites, por suas fronteiras terem sido rompidas e misturadas. O ator, não renunciando a sua identidade ao mesmo tempo em que assume o seu “estado de performance”, embaralha a visão do espectador sobre a permanência dele, ator, em um dos lados dessa fronteira, entre a ficção e o real, apagando-a. Exerce-se o direito à indecibilidade, obrigando o espectador a um constante reposicionar-se para fazer face a obra. (Silva, 2009)

Percebemos então várias possibilidades nas quais se ramifica o trabalho do ator, e que não só propõem maneiras diversas para o seu estar-em-cena, como nos levam a pensar como qualificar e nomear essas formas que seu trabalho assume. Romano atenta para a possibilidade de se reconhecer uma nova materialidade do ator no processo de construção teatral, que estaria fora dos moldes da personagem dramática. Assim, no Teatro Físico o conceito de personagem “poderia, então, ser substituído pelos termos figura, máscara e imagem cênica, desde que ficasse explícita a metamorfose pela qual passe o atuante, porém sem interferir obrigatoriamente no plano psicológico de identificação ou nas emoções do ator.” (Romano, 2005:197). Já Bonfitto discute as várias possibilidades de existência de seres ficcionais no palco, distinguindo entre “actante-máscara” (que engloba o personagem-indivíduo e o personagem-tipo), “actante-estado” e “actante-texto”³⁰ (cf. Bonfitto, 2003:127-137). Essas duas últimas categorias vinculam-se a um desprendimento da sucessividade lógico-causal e a processos de espacialização e desreferencialização do personagem. Veremos estas possibilidades de definição e aplicação no próximo capítulo.

³⁰ Bonfitto define o actante-estado como aquele que surge a partir de uma “destemporalização” do personagem, espacializando-a. No actante-estado “não encontramos ações passíveis de serem definidas do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da intriga, nem é possível encontrar em tal ser ficcional uma estrutura lógico-temporal. Se o processo de modalização das ações é excessivamente acentuado, ele pode provocar o desaparecimento da intriga, permanecendo assim, somente o enunciado. Nesse caso conta-se com um fazer, mas esse fazer é incapaz de contar uma história.” (Bonfitto, 2003:134) O actante-texto surge à partir da submissão do actante à auto-referencialidade do texto: “O texto passa a impor as suas leis, é o texto que fala, é o texto que age. Vemos surgir, dessa forma o actante-texto.” (p. 134).

^I There is no physical action without volition, without objectives and problems.

^{II} Don't *act* anything, Just play each action. (grifos do autor).

^{III} ...casi siempre se ve bloqueada por una mente que se dedica a hacer lo que no debería, una mente que intenta conducir al cuerpo, que piensa con rapidez y ordena al cuerpo qué debe hacer y cómo. Esta interferencia normalmente se traduce en una forma de moverse brusca y entrecortada. (...) Para que un hombre llegue a ese nivel de organicidad, o bien su mente debe aprender la forma correcta de mantenerse en un estado pasivo, o bien debe aprender a ocuparse tan sólo de su propia tarea, dejando de entrometerse para que el cuerpo pueda pensar por sí mismo.

^{IV} ...una corriente casi biológica que surge “dentro de uno” y tiene como fin la realización de una acción precisa.

^V Sus largos monólogos estaban ligados a la más pequeñas acciones de acciones e impulsos físicos y vocales e aquel momento rememorado.

^{VI} El contenido de la obra de Calderón Slowacki, la lógica del texto, la estructura del espectáculo que envuelve al actor y se vincula a él, los elementos narrativos y los otros personajes del drama, todo esto sugería que él era un prisionero y un mártir al que se intenta destrozar y que se niega a someterse a las leyes que no se acepta. Y a través de esta agonía del martirio alcanza su cima.

^{VII} ...la restitución de lo acontecido contituye en sí mismo un instrumento de intervención social.

^{VIII} ... rescatar su sentir, su *estar-ahí*, su modo (teatral) de ser presencia, física y sensorial, efímera e inmediata, proponiéndole al espectador una experiencia teatral...

^{IX} ...exterioridad anterior a los sentidos lógicos y las preguntas trascendentales impuestas por los discursos culturales, ... (...) ...en el plano poético de la escena teatral.

CAPÍTULO 3
O ATOR E SUAS AÇÕES: REGISTROS DE ATUAÇÃO



Figura 6: De quem é meu espaço?
Foto: Maria Luísa Nogueira

O ATOR E SUAS AÇÕES: REGISTROS DE ATUAÇÃO

De que maneira podemos pensar o trabalho do ator diante das várias formas como o personagem – ou o outro do ator, sua *persona* ou máscara – se apresenta na cena teatral no início deste milênio? Podemos perceber que, atuando em um limiar entre o plano da ficção e o do real, o ator provoca um *tensionamento* entre esses planos. Nessa tensão se apresenta a questão da *indecidibilidade* entre a *representação* e a *presentação* (ou *apresentação*): não apenas o espectador, também o ator se vê suspenso entre a representação de um *outro* e a colocação em cena de estados, memórias e imagens que remetem ao seu próprio eu.

Transitando entre o depoimento autobiográfico e a realização de ações que remetem ao performativo e não à construção de um personagem ficcional, o ator se vê diante da necessidade de repensar a sua maneira de atuar, lançando mão de distintos registros de atuação, que lhe permitam e facilitem o trânsito entre esses diversos estados cênicos.

Abordaremos a seguir algumas questões que ficaram em suspenso ao final do segundo capítulo, e veremos como o enquadramento teatral modifica a maneira como percebemos o real introduzido na cena, e como isso se relaciona com a forma como o ator realiza seu trabalho.

3.1 Plano da Representação X Plano da *Presentação*

Observamos que o enquadramento teatral – tal como é formalizado na cena que estamos estudando – vai justamente provocar uma mudança na relação entre os planos da *representação* e da *presentação* (ou *apresentação*). Podemos notar ainda que, o que era uma característica estrutural do fenômeno teatral, torna-se uma questão dramaturgica e estética nas encenações do final do século XX e início do XXI.

Falamos anteriormente (ver cap. 2, item 2.3) em uma oscilação entre o ficcional e o real que o evento teatral traz por sua própria estrutura. Como escrevi em outra

ocasião (Silva, 2010), o princípio da denegação atua no fenômeno teatral de forma a garantir que aquilo que é posto em cena seja percebido como um discurso “não-sério”, onde as ações e afirmativas nele contidas não têm um valor de verdade, já que não comprometem “aquele que as profere como um julgamento ou uma frase da linguagem da vida diária” (Pavis, 1999:167). É este princípio que concretiza a duplicidade do espaço e do evento teatral: temos, por um lado, a materialidade dos corpos, dos objetos, do espaço cênico e do próprio tempo, que engloba atuantes e espectadores, e cuja realidade não pode ser negada; por outro, é insofismável o caráter excepcional do evento teatral, no qual as ações vêm revestidas de um “desligamento” da realidade cotidiana, constituindo uma espécie de “zona dupla” a que se refere Anne Ubersfeld (2005, p.22), excepcionalidade e desligamento que têm como marca a ficcionalidade¹. Assim, o fato de o evento teatral ser uma espécie de “construção imaginária”, garante a possibilidade das ações executadas em cena estarem implicadas no processo de simbolização que caracteriza os objetos e ações artísticas, processo de construção de sentido que é a base de toda obra de arte.

O espetáculo teatral se caracteriza por ser constituído desses dois planos que correm paralelos e concomitantes durante todo o decorrer da encenação, e que se tornam mais ou menos visíveis ao olhar do espectador conforme as pretensões estéticas (e ideológicas) do encenador ou dos *performers*. Para Erika Fischer-Lichte, a tensão entre a realidade e a ficção, entre o real e o fictício, caracteriza o teatro onde e quando ele ocorra. Discutindo sobre a realidade e a ficção no teatro contemporâneo, ela distingue entre a *ordem da representação* e a *ordem da presença*. A ordem da representação se refere explicitamente ao universo ficcional posto em ação pelo evento teatral, e nela “tudo o que é percebido faz referência a um caráter ficcional particular” (Fischer-Lichte, 2007:18¹). O processo de percepção destina-se a permitir que uma figura dramática, um personagem, passe a existir, e os significados gerados constituem, em sua totalidade, esse personagem dramático. Já a ordem da presença, seguindo princípios completamente diferentes, surge (ou ocorre) quando o corpo do ator “é percebido em sua fenomenalidade, como seu particular estar-no-mundo (*being-in-the-world*)” (p. 18^{II}). Nesta ordem, o processo de

¹Diversos eventos – rituais, cerimônias – também têm o caráter de excepcionalidade, produzindo uma quebra no cotidiano, mas produzem modificações concretas na vida dos que passam por ele (como uma mudança no *status* social – de solteiro para casado, por exemplo), e os jogos também obedecem a regras próprias, que transcendem as do dia-a-dia (permissões para agressões, furtos, blefes...). Richard Schechner observa que brincadeiras, jogos, esportes, teatro e ritual são atividades que compartilham uma série de qualidades básicas: “1) uma ordenação especial do tempo; 2) um valor especial dado aos objetos; 3) não-produtividade em termos de bens; 4) regras” (Schechner, 2003a:08). Schechner o parentesco dessas atividades, tratando-as todas como “fenômenos da performance” (Idem, p. 19).

percepção e geração de significados leva a um grande número de associações, nem sempre relacionadas diretamente com o que é percebido; essas associações, memórias e imagens surgidas são de certa maneira imprevisíveis, no sentido de escaparem ao controle dos seus “criadores”, movendo-se decididamente em direção à audiência.

Esta ocorrência pode ser pensada e sentida como algo inevitável, uma *desestabilização* da ordem que ocorre eventualmente em qualquer espetáculo teatral: os espectadores percebem as ações apresentadas no palco como parte de um universo ficcional, centram nele sua atenção e observam os elementos da cena e seu desenvolvimento espaço-temporal como fazendo parte desse universo; por vezes, desviam sua atenção para a figura do ator, seu desempenho, a beleza do texto, da música ou dos objetos cênicos, percebendo-os enquanto tais, enquanto elementos construtores dessa ficção, sem, no entanto, romper a ligação com ela. Esse tipo de desestabilização não compromete ou não “tensiona” o processo de percepção. Entretanto, quando os criadores teatrais da virada do milênio deliberadamente jogam com a relação entre a ficção e o real, colocando em primeiro plano não só o corpo do ator, sua materialidade, mas as particularidades e as qualidades do espaço, das ações realizadas, trazendo elementos reais para cena não como um simples efeito (que teriam, de fato, a intenção de acentuar a ficcionalidade e a ilusão do que está sendo visto), mas como uma irrupção do real em cena, provocam não um deslizamento, mas uma quebra, um rompimento e uma descontinuidade no plano (ou ordem) da representação, acentuando o plano da presença.

Os diversos pensadores e teatrólogos que se debruçaram sobre a relação entre esses planos, destacaram o confronto e a oposição (ou a fricção) entre a matéria sensível e o campo simbólico. A oposição entre materialidade dos elementos que compõem a cena teatral (e, portanto, a sua *presença*) e o campo simbólico que esta mesma cena instala, constitui o que é chamado “princípio da literalidade”. Jean-Pierre Sarrazac² observa que esse princípio opõe a realidade sensível ao símbolo, destacando que a função de um “objeto literal” não é simbolizar, “mas estar presente, e, pelo jogo dessa simples presença, produzir ação e situações” (Sarrazac, 2012:102). Liga-se, assim, ao ato de transformar o evento teatral em um acontecimento, valorizando o momento presente da apresentação. Silvia Fernandes pondera que esse princípio, ao colocar em jogo (ou em confronto) a

² Sarrazac remonta a Artaud – que já em 1926 propunha que objetos e acessórios deveriam, no palco, ser compreendidos em um sentido imediato, sendo tomados, portanto, não por aquilo que podem representar, mas por suas características sensíveis –, para discutir a oposição entre um teatro que tem como desafio estético “representar o real” e os que se baseiam na presença teatral pura (cf. Sarrazac, 2012:102-103).

materialidade dos diversos elementos que formam a cena, engendra uma espécie de “intensificação” e uma “manifestação extremada” da matéria teatral, implicando em uma “teatralidade onde o sensível se torna significante” (Fernandes, S., 2010:122).

Podemos então pensar que essa mudança ou oscilação de planos implica num outro tipo de teatralidade, que se volta para a matéria sensível. Para Denis Guénoun foi a busca de uma “essência teatral”³ o que levou a se colocar diante do público aquilo que é sensível e material no teatro, o “estar-aí da coisa”; assim, o teatro torna-se um “gesto de mostraçã, (...) a coisa em si em sua fenomenalidade” (Guénoun, 2003:68). O ato de pôr em cena o corpo do ator e o seu jogo, o interrogar-se sobre esse aparecer, é o que constitui a teatralidade.

Quando algo, objeto ou ação, aparece em cena enquanto fenômeno e matéria, quando o jogo do ator surge enquanto jogo e não como sustentação de um personagem ou de um universo ficcional, temos esse deslocamento em direção ao que Fischer-Lichte chama de ordem da presença – e que aqui designamos de *plano* da presença ou *presençação*. Naqueles tipos de teatro chamados de performativos ou pós-dramáticos a oscilação entre os planos da representação e da presença, que o duplo estatuto do signo teatral⁴ já promovia e garantia, é exacerbada. Essas novas dramaturgias cênicas criam uma instabilidade cênica constante; há, por um lado, um processo de ruptura, e por outro o surgimento de um novo paradigma, que envolve uma outra forma de participação do espectador.

Ao colocarem a ênfase sobre a ação em si e não sobre o valor dessa ação enquanto representação, esses teatros, performativos, engendram o que Silvia Fernandes qualifica como uma “tentativa de escapar do território específico da reprodução da realidade para tentar a anexação dela, ou melhor, ensaiar sua *presençação*, se possível sem mediações” (Fernandes, S., 2010:128). O que muitos criadores buscam, nesse processo de diluição da representação e afirmação da presença, é ir além das possibilidades da própria

³ Guénoun associa a necessidade dessa busca ao surgimento do cinema, que questionou a especificidade do teatro, assim como a fotografia fizera anos antes com a pintura. Também Féral (2004), discute o que seria a especificidade da linguagem teatral, levando contudo esse questionamento até a dissolução de limites causadas pelo surgimento de novas práticas artísticas, *happenings*, Performance, novas tecnologias etc. Retomaremos a discussão sobre a teatralidade adiante (ver item 3.3).

⁴ Como pondera Silvia Fernandes, esse duplo estatuto gera um enorme complexidade semântica: “Enquanto signo performático, o signo teatral é seu próprio referente. Enquanto signo ficcional, ao contrário, ele significa uma personagem, uma fábula, uma época, enfim, tem relação com o universo cultural de referência do espectador, um universo imaginário que pode remeter a alguma coisa no mundo” (Fernandes, S., 1996:288). Essa duplicidade, que pode ser mais ou menos acentuada em cada espetáculo ou evento teatral, implica em um constante deslocamento do espectador do plano ficcional para o plano real da cena e vice-versa.

representação; a recorrência ao performativo, àquilo que se estabelece, por sua performatividade, enquanto presença, é uma tentativa de superar os limites impostos pela simbolização.

No entanto, o enquadramento teatral mantém o absoluto dessa possibilidade em suspenso. Se os teatros performativos provocam uma diluição e mesmo uma suspensão no estatuto da representação, a sua constituição enquanto “evento teatral” coloca o “real” e a presença num viés que reposiciona (de certa forma retoma e reinstitui), se não a ficcionalidade, a artificialidade da ação executada. Quando fala do enquadramento teatral, Josette Féral (2011) destaca tanto o senso estético, que a contextualização dramaturgica garante, quanto a função metafórica⁵, fundamental para o teatro ser entendido enquanto tal, e sua relação com o espectador. Féral parte da constatação que as formas teatrais atuais já não têm como propósito lutar contra o princípio da representação (como as *performances* da década de 60), visto que a ideia e o ato de fazer do espetáculo uma *presença* já é uma realidade, se não cotidiana, contumaz, tendo se tornado uma prática seguida por diversos criadores. Decorre disto que a insurgência do real é hoje um fato recorrente não apenas como afirmação da presença, mas que provoca e desestabiliza a percepção, levando o espectador a observar a cena de uma maneira diversa da habitual, uma vez que é constantemente requisitado a transitar entre os planos da presença e da representação, sendo instado a reagir de uma forma também diversa.

A contextualização, que a dramaturgia da cena possibilita e instaura, procura, de alguma forma, instaurar algum sentido, alguma possibilidade de simbolização. A ação de se mostrar em cena um objeto/ação que não remete a nenhum universo ficcional, que, por sua performatividade, se apresenta como ação ou fato real, e que, portanto, se inscreve dentro do evento como um ato não-ficcional (uma presença), é sempre marcada pelo enquadramento da performance teatral. A eleição de uma moldura para que essas ações sejam mostradas suspendem esses atos, separam-nos da realidade cotidiana, retomando, assim, o princípio da denegação. Este emoldurar distingue o evento enquanto algo particular, teatro, de um discurso sobre o real, e não como um ato performático realizado no cotidiano.

⁵ Para Féral a função metafórica é a coisa mais importante no teatro, o que distingue esse ato de outras ações cotidianas. Falando sobre espetáculos que remetem ou contêm cenas de morte e de violência, ela diz: “E aí que o espectador intervém. É aí que a inteligência do espectador é solicitada. E, nos espetáculos de violência bruta, ela não é solicitada. Não estamos no domínio metafórico, estamos na realidade. Mas a realidade só é interessante quando está enquadrada e explicada”. (Féral, 2011:183). Parece-me que estamos aqui muito próximos da função simbólica a que fizemos referência acima.

O teatro, enquanto evento, traz a marca desse não-real, reveste-se de uma suspensão, de um hiato que permite ser observado e sentido enquanto metáfora e símbolo. A ação do espectador só é possível a partir dessa percepção do ato enquanto evento destacado do real, mesmo que os artistas-criadores ensejem criar um evento que se torne um ritual, e transformem os espectadores em testemunhas e participantes de uma experiência⁶.

O processo de *apresentação* de ações e fatos reais em cena é análogo àquele empreendido pelo documentário cinematográfico, no sentido deste ser não apenas um retrato da realidade, mas uma espécie de evidência desta, requerendo um tratamento criativo das imagens e, dessa forma, da própria realidade. Ao paradigma da “não-intervenção”⁷ se contrapõe a evidência de que toda a imagem recebe uma forma de tratamento, mesmo que este seja o de tentar não tratá-la, ou seja, explorar a sua crueza e a sensação de “verdade” que ela transmite. A mesma questão se faz presente no evento “teatro”: ele também não possibilita uma simples apresentação de eventos cotidianos (reais) para a cena; ao executarmos ações em cena, por si reais, e mesmo distantes da representação (da submersão em um universo ficcional ou metalinguístico), nós as submetemos à moldura e à lógica do evento teatral, configurando-as como de uma ordem diversa das cotidianas. Como observamos na Introdução dessa tese, Josette Féral afirma que, no cerne da noção de performance, existe a percepção de que “as obras performativas não são verdadeiras, nem falsas. Elas simplesmente sobrevivem” (Féral, 2008:203). Sem querer negar o caráter de evento que as ações performativas possuem, a própria Féral destaca o aspecto lúdico que elas possuem, e que envolvem, simultaneamente *performers* e audiência, e é esta ludicidade que dá a estas ações um caráter diverso das cotidianas.

José Sánchez problematiza de forma instigante as relações entre o real e o visível, o verdadeiro e o fictício. Discorrendo sobre como o cineasta iraniano Abbas

⁶ Claro que, neste caso, estamos falando de experiências limites. Quando, por exemplo, Janaína Leite e Felipe Teixeira Pinto criam seu espetáculo *Festa de separação: um documentário cênico*, eles o fazem numa zona limítrofe entre o *happening* e o teatro, incorporando a participação do espectador na estrutura da encenação (ver adiante, item 4.2).

⁷ Brian Winston, em artigo que discute o impacto do vídeo digital (DV) na filmagem e concepção de documentários, discute justamente essa possibilidade do documentário oferecer representações “verdadeiras”. Partindo das características do Cinema direto – estilo dominante de realizar documentários nos Estados Unidos nos anos 60, que requer equipamento leve e direto e se caracteriza pela ausência de narração e pelo não envolvimento do cineasta na ação – e do *Cinéma vérité* – que se vale do uso da técnica de entrevistas registrando a presença do cineasta e do aparato fílmico – ele problematiza a questão da não-mediação, atendo-se não só ao trabalho de edição, como à possibilidade de objetividade no documentário: “Na medida em que o DV pressiona ainda mais a reivindicação do cinema direto de oferecer “meras” evidências não mediadas, ele coloca em risco ainda maior o aspecto criativo do documentário. E reforça o desvio do documentário para o jornalismo”. (Winston, 2005:21).

Kiarostami trata esses temas em seus filmes, Sánchez observa que a exposição dos artifícios cinematográficos “pode produzir a manifestação de uma realidade escondida, do mesmo modo que a alienação de mentiras que, segundo o realizador iraniano é intrínseca à arte cinematográfica, pode fazer aparecer uma verdade mais profunda” (Sánchez, 2007:67^{III}). Há um atravessamento da verdade na ficção, assim como “o real pode fazer transparente o artifício”.

Experimentos semelhantes ao que se convencionou chamar de Teatro Documentário e de Biodramas tensionam enormemente não só a oscilação entre o plano da representação e o da presença, mas como essa própria relação entre um discurso sobre o real (carregado de um sentido lúdico) e a apresentação de um fato real. Em *Estamira – Beira do mundo* há uma dupla interpolação de fatos reais dentro da ficção da encenação: o espetáculo é baseado na vida de Estamira, uma catadora de lixo que ficou conhecida através do filme de Marcos Prado (2004); mesclada à história da personagem-título, há a história da atriz Dani Barros, cuja mãe teve distúrbios psiquiátricos, tentando várias vezes o suicídio e sofrendo internações em instituições. As passagens entre as falas da Estamira-personagem e o depoimento de Dani se dão diversas vezes sem uma quebra no espetáculo, deixando o público em suspenso sobre quem é de fato o enunciador daquele texto (fig. 7). Quando Sefan Kaegi e Lola Arias realizaram, em 2007, o espetáculo *Chácara Paraíso*, no 14^a andar do SESC da Avenida Paulista, o sentido de representação era conferido pela instalação montada para a encenação⁸, que tinha uma base verídica e documental. O espetáculo reunia depoimentos de policiais, ex-policiais e familiares de policiais e o público era constituído de grupos de 1 a 6 pessoas, que percorriam as várias salas do andar onde cada uma das pessoas recebia e conversava com o público. No site do *Rimini Protokol*, composto por Kaegi, Helgard Haug e Daniel Wetzl, encontramos o seguinte texto, que esclarece que a peça é “uma forma de instalação que mescla o documental e o ficcional, mostrando biografias de pessoas que em algum momento de sua vida atravessaram o universo policial”, destacando ainda que não se trata de atores: “Os espaços vazios do 14º andar do SESC da Avenida Paulista, agora em reforma, serão ocupados com a arte de pessoas (que não são atores) selecionadas por meio de anúncios em jornais. Elas reconstroem cenas da própria biografia que, às vezes, pode parecer ficção.” (cf. Rimini Protokol, texto do site).

⁸ Chácara Paraíso é o local onde se encontra o maior centro de formação de soldados da Polícia Militar da América Latina, no bairro de Pirituba, em São Paulo.



Figura 7: Estamira - Beira do Mundo
Foto: Bárbara Copque

É interessante perceber o destaque dado ao fato dos participantes da peça serem “não atores”. Esse fato não apenas garante (ou aparenta garantir) a autenticidade daquilo que é declarado; há uma tentativa clara de fuga do ficcional, da representação, mergulhando o espectador no campo da “verdade”, da presença e da experiência. Deixa, porém, em aberto todo o processo de artificialização que a roteirização da experiência individual (inerente ao processo de montagem) e a encenação do espaço (o 14º andar do SESC), implicam; a esse espaço, num dia e hora determinados, comparece um grupo de pessoas reunidas casualmente para assistir a um “evento” que traz a marca de seu enquadramento: no site do grupo ele é identificado como “teatro”, trazendo ainda como subtítulo *Police Art Show*.

Também problematizando a relação entre o plano da presença e da apresentação e os campos da realidade e da ficção, podemos citar os Biodramas (ver item 2.3), que são

uma reverberação de uma tendência encontrada em diversas mídias para “criar um efeito de realidade que estivesse mais além do fictício, do que não é verdadeiro, do engano e do teatral” (Cornago, 2005:5^{IV}). Discutindo o projeto coordenado por Viviana Tellas, Cornago destaca as inúmeras maneiras encontradas para confrontar o teatro e a realidade, as diversas maneiras pela qual o real pode se insurgir na cena, e a relação entre pessoa e personagem. Não só há um exacerbamento na dimensão performativa (isto é, da cena como acontecimento, dos elementos materiais que constituem a cena enquanto processo, dos gestos, sons, ações e mesmo do lugar onde se dá o encontro de espectadores e *performers*), como há um questionamento do próprio fazer teatral, daquilo que constitui a sua teatralidade, a partir da introdução desses elementos reais na cena.

O que Cornago chama de “olhar teatral”, e que aqui denominamos de “enquadramento teatral”, determina um “cenário de atuação”, que põe em relevo não só a participação consciente do espectador na construção de processo de teatralização do real, como ressalta os elementos materiais sobre os quais a cena é construída. Isso permite o surgimento da dimensão poética, possibilita a construção de um plano simbólico a partir dessa “exterioridade sensorial” e, como diz Cornago, uma *ontologia do poético*, diversa da *ontologia do real*⁹:

Em qualquer caso, o olhar teatral atua sobre o mundo exterior como se se tratasse de uma operação cirúrgica, praticando cortes, descentramentos e focalizações com o propósito de fazer visível em uma dimensão simbólica aquilo que não é o campo da realidade, questionando suas categorias, limites e convenções (Cornago, 2005:11^V).

Essas montagens levadas a cabo na Argentina no início dos anos 2000, trazem diversas maneiras pelas quais o teatro redireciona seu olhar sobre a realidade a partir da consciência da teatralidade implícita nesse olhar, e das operações simbólicas que a construção teatral implica. Destacamos aqui duas delas, *Los 8 de Julio*, com dramaturgia e direção de Beatriz Catani e Mariano Pensotti, e *Mi mamá y mi tía*, de Viviana Tellas. A primeira parte da vida de três pessoas que têm em comum o fato de terem nascido em 8 de julho de 1958, e às quais se propôs diferentes tarefas, que deviam ser executadas ao longo

⁹ Cornago pondera que as operações de delimitação, formalização e poetização que o olhar teatral empreende sobre o real, permitem que o momento poético seja retido e submetido à possibilidade de repetição, uma das características do marco teatral (mesmo que a repetição seja, em si, impossível, restando-nos apenas a re-representação das imagens e ações). Se elas se dão fora dessa convenção, “obtem-se um lampejo poético que dura apenas o que a própria realidade demora em nos recordar que nos encontramos em uma dimensão não poética da realidade, e o instante mágico da epifania poética se desvanece, com o que esse momento não voltará a existir nunca mais” (Cornago, 2005:11).

de seis meses: Alfredo Martin, um ator, deve filmar Maria Rosa, sem chegar a conhecê-la diretamente; esta, uma mulher casada e que espera um filho, deve andar com uma máquina fotográfica e pedir a transeuntes que a fotografem; Silvio Francini, um piloto de aviação que pinta quadros em suas horas vagas, deve fazer seis quadros da mesma árvore, que farão parte da encenação. Nesta, Alfredo falará ao público sobre sua vida, exibirá os vídeos que gravou de Maria Rosa e comentará sobre a experiência de filmagem, enquanto Maria Rosa, que não estará em cena (vive em Córdoba), ligará para ele durante a apresentação e se colocará a disposição do público caso este queira lhe fazer alguma pergunta. Sílvia também não estará em cena (por compromissos de trabalho), sendo representado por sua mulher, que falará sobre a vida de seu marido “em tom testemunhal”. A obra se inicia e se encerra com projeção de pessoas que estavam na *Plaza de Mayo* em 8 de julho de 2002 e às quais são feitas duas perguntas: como foi esse dia e o que esperam fazer em 8 de julho de 2007.

A obra enfatiza a dimensão processual do fazer teatral, revelando o trabalho que antecede a apresentação, e se define claramente em torno de manifestações da presença – e da ausência – dialogando com diversas maneiras de representação – gravações em vídeo, a voz, a pintura, as fotografias, que são contrapostas à matéria viva (física e presencial) da cena em andamento no tempo/espaço compartilhado pelos espectadores. Os dois planos – apresentação e representação – se alternam aqui não como ficção e realidade, mas como presença e ausência, fugindo à dicotomia típica da encenação teatral.

Já *Mi mamá e mi tía*, além de ser interpretada pela mãe e tia reais da diretora Viviana Tellas (e, eventualmente, por uma outra tia, quando esta se encontrava em Buenos Aires), não era apresentada em um teatro e não eram cobrados ingressos para a apresentação, e contava a história da família através de lembranças, vestidos, fotografias e outros objetos evocativos do passado. Para Cornago, o espetáculo constituía-se praticamente como “um ato privado, quase familiar, que acaba em um baile a que se convida o público”, e, somados ao espaço não profissional e à entrada gratuita, contribuía para “situar o ato na metade do caminho entre teatro e a apresentação documental” (Cornago, 2005:24-5^{VI}). Entretanto, se esse contexto no qual a apresentação estava inserida fosse mudado (com cobrança de ingressos e apresentação em um espaço teatral), teríamos o “evento teatral” plenamente configurado. O que era visto como autenticidade pode ser facilmente percebido como um efeito de teatralidade, a naturalidade e a não-atuação sendo percebidas exatamente como um “efeito de naturalidade” e uma minuciosa e detalhada

proposta de aparentar não estar atuando. Assume o primeiro plano justamente a indecidibilidade entre a *presença* e a *representação*, entre a espontaneidade da *não-atuação* e o artifício teatral dessa espontaneidade re-apresentada a cada espetáculo.

3.2 O Ator e suas *Personas*: Estar em cena e não ser um personagem?, ou Como pensar o depoimento pessoal?

A questão do depoimento pessoal retoma a realização de ações pelo ator por um outro plano, dando à questão da performatividade uma outra percepção: o ator se apresenta em cena como indivíduo, mas não dá à plateia a visão de um outro, distante de si; ele revela um aspecto de sua própria pessoa, um fragmento de sua vida que, por uma razão dramática, foi escolhido para ser compartilhado. A duplicação ou cisão entre ator e personagem desaparece, e a questão da alteridade fica estremecida. Considerada do ponto de vista do espectador, esse desaparecimento não altera a essência do fenômeno teatral, mas causa uma instabilidade na forma como ele percebe o jogo: o que ele vê não se apresenta como uma ficção, mas é colocado dentro de um enquadramento que determina uma espécie de não-realidade, e está circunscrito por uma encenação, por uma série de procedimentos e artifícios que revelam tanto a sua escolha consciente como a formalização a que foi sujeito. Por um lado, a verdade pressuposta no depoimento determina uma relação diferente do espectador com aquilo que é percebido. Por outro, a repetição, o recorte, a *mise en scène* (o cenário escolhido para o depoimento, o figurino que o ator usa, a iluminação da cena etc.), toda a partitura corporal e gestual executada pelo ator e que frequentemente foi detalhadamente escolhida para a narração desses fatos, podem muito bem reportar aos procedimentos convencionais de uma cena construída segundo os moldes do realismo/naturalismo. Se a verdade inerente ao depoimento se opõe ao ficcional que o fato teatral ordinariamente pressupõe, o processo dramático de seleção e roteirização que frequentemente implica na elaboração de um texto a ser decorado e repetido pelo ator, é um processo que pode chegar a ficcionalizar a verdade daquela narração?

Ao fazer a opção de mostrar-se em cena como o próprio ator/*performer*, o ator reassume o status de indivíduo, de uma pessoa com sua história, genealogia e condicionantes culturais, sujeito imerso em seu tempo – que é o mesmo do espectador –, finito e falho. Há um movimento em direção à verdade (uma verdade que é a do ator, mas

que se apresenta como próxima à do espectador, pela familiaridade e pela contemporaneidade das experiências), uma busca do não-fingido e que muitas vezes envolve, em sua estrutura, algo de inesperado e de improvisado. Por outro lado, o recorte escolhido, a dramaturgia da cena, traz em si um olhar, uma opção por um determinado fato ou período dessa vida recontada, o que não redundaria necessariamente em uma simplificação, mas impõe uma visão que contém, em graus muito diversos, uma estetização da própria vida. Não só o recorte imposto aos fatos escolhidos para serem narrados, mas a espacialização, os objetos e a gestualidade que se optou por usar, a forma utilizada para essa narração, tudo isso implica em uma espécie de artificialização, que redundaria em colocar o ator em um *estado de atuação* (que discutiremos a seguir).

Para o ator, o que significa fazer um depoimento? Por um lado, a verdade intrínseca dos acontecimentos, que poderia passar despercebida pelo espectador (ou que, em último caso, não altera o fato de que ele vê algo que está sujeito a um enquadramento teatral, que envolve a artificialização, se não do fato, do evento a que comparece ou toma parte), é insofismável para o ator. Ele sempre sabe que aquilo que está sendo dito não é uma ficção, e, estando ou não sujeito a um processo de distanciamento (que retiraria pulsões emotivas do depoimento), a ação executada em cena não remete a um “outro”, mas a si mesmo. Não se trata apenas do fato de que o ator vai buscar em suas memórias o material para desenvolver o seu depoimento. A experiência vivida permanece no corpo do ator, como que incrustada, e ao rememorar-la há um processo de ativação não apenas do fato narrado, mas daquilo que foi experienciado, da sensação e dos impulsos que se relacionam à memória, das pulsões do corpo que viveu aquele momento. Enquanto lugar onde se mantém a memória, o corpo do ator traz algo de indizível, “a intensidade da vida e da morte” (Lopes, 2009:136). No processo de criação do depoimento autobiográfico, não apenas as lembranças em si, o fato narrado, é importante, mas a sensação, a qualidade da experiência pela qual o ator passou; o que é posto em cena é também “o impulso acionado para lembrá-las”, que é transformado em discurso e que “se oferece a uma outra experiência vibrátil – a do espectador” (p. 138).

Esse processo de estetização, entendido aqui justamente como esse olhar que filtra o vivido, centra-se nas ações realizadas, no invólucro cênico criado para a realização do depoimento. O enquadramento teatral confere ao depoimento um descolamento do plano da realidade, em virtude do controle a que a situação de apresentação implica. As ações que o ator realiza, seu roteiro ou partitura de ações, o fato de que suas falas ou

roteiro são submetidas a repetições, a re-apresentações, transformando-as em um *texto*, que é (ao menos em parte) decorado, tudo isso retira da ação o seu caráter de espontaneidade, transforma-as no *papel* ou nas *tarefas* que o ator deve desenvolver e executar em cena.

A primeira parte do espetáculo *Não desperdice sua única vida*, no qual o público é dividido em seis grupos e cada um acompanha o depoimento pessoal de cada um dos atores/atrizes¹⁰, nos fornece um excelente material para discutir as nuances que o depoimento apresenta, inclusive em termos de *registros de atuação*. Como estratégia cênica, o depoimento cumpre uma função clara, porém não única: criar uma outra forma de relação entre o público e os atores, baseada em desejo de compartilhar uma experiência. Este desejo, esta vontade de criar uma outra forma de relação com os espectadores, mais horizontalizada, propiciando ao público a oportunidade de não ser um mero “consumidor” ou “figurante”, mas tornando-o também um gerador de conteúdo simbólico (Sánchez, 2007), vem movendo boa parte das dramaturgias contemporâneas. Analisando o fenômeno da confissão desde o ponto de vista da cena teatral, Óscar Cornago observa que, enquanto dispositivos de enunciação, as confissões e os testemunhos convidam o público a uma “viagem pessoal que somente terá sentido se termina se convertendo em um espaço de encontro com o outro, em uma experiência compartilhada na qual o presente se cruza com o passado” (Cornago, 2009:110). Cada um dos depoimentos de *Não desperdice...* concretiza esse compartilhamento de maneira diferente: tornando os espectadores cúmplices de um segredo (Odilon); ressaltando a unicidade do momento e as marcas que ele deixará (Ana Flávia); propondo interações entre ator/atriz e público (José Walter, Cláudia, Marcelo, Cláudio), ou entre as pessoas do público (José Walter); estabelecendo pequenos rituais (Cláudio). O relacionamento estabelecido transforma os espectadores em testemunhas, participantes de um ato de desvelamento, da enunciação de uma verdade, pessoal e privada, e que de certa forma responde a uma necessidade de encontro (e de confronto) com o outro.

Essa necessidade pode ser sentida na forma como diversas manifestações artísticas têm pautado a relação com o seu público, até como uma reação à mecanismos sociais que tendem a padronizar as relações como de “consumo”. No texto citado, Cornago analisa como a televisão, o vídeo e o teatro se apropriam desse tipo de comunicação, em primeira pessoa, centrada na “aura” que a testemunha de um acontecimento (o seu corpo)

¹⁰ Na temporada de 2005, eram eles: Cláudio Dias, Odilon Esteves, José Walter Albinati, Marcelo Souza e Silva, Ana Flávia Rennó, Cláudia Correa.

possui. A verdade do relato pessoal não é somente verbal, é também física, está inscrita e escrita no corpo, na atitude, na maneira de olhar e de mover-se.

Em sintonia com essa necessidade de contato, Nicolas Bourriaud observa o desejo coletivo de criação de novos espaços de convívio e de uma outra relação com o objeto cultural que a internet e as mídias eletrônicas sinalizam (especialmente por seu potencial interativo e pela capacidade de reunir elementos díspares e distantes), e o desejo de muitos artistas de se concentrarem nas relações criadas por seus trabalhos e na invenção de modelos de sociabilidade. O pensador francês enxerga a possibilidade de uma arte *relacional*, que teria como foco a produção de “modos de convívio”, de formas e objetos focados na produção de relação; dentro dessa estética “as reuniões, os encontros, as manifestações, os diferentes tipos de colaboração entre as pessoas, os jogos, as festas, os locais de convívio, em suma, todos os modos de contato e de invenção de relações representam hoje objetos estéticos passíveis de análise enquanto tais” (Bourriaud, 2009:40). O depoimento pessoal viabiliza essa relação e a possibilidade do encontro: em *Não desperdice...* ele é realçado pelo partilhamento do espaço entre atores e público (o único depoimento cuja relação espacial mantém uma disposição de frontalidade com os espectadores, que estão sentados em cadeiras, é o de Ana Flávia Rennó), além dos outros procedimentos citados – jogos, rituais, perguntas – e do testemunho em si, que se apresenta como forma de comunicação pessoal e em primeira pessoa.

O processo de construção do depoimento se assemelha a um processo de elaboração de qualquer outra dramaturgia calcada em histórias ou fatos verídicos. Os fatos selecionados resultam de um recorte que, mesmo que não definido a priori, revelam uma opção estética, calcada numa relação entre envolvimento e distanciamento, emoção e uma certa frieza (ou mesmo humor) ao lembrar e narrar situações de grande peso emocional. Dar relevo a algumas situações implica em dispensar, eliminar ou subestimar outras, enfatizando não só as suas qualidades estruturais (isto é, seu funcionamento dentro da estrutura do depoimento), mas as suas qualidades de ostentação. Como diz Marvin Carlson (2010:52), “enquanto a estrutura enfatiza qualidades especiais que circundam o fenômeno, a ostentação sugere algo sobre o fenômeno em si”. A inserção dos fatos e dos objetos dentro da estrutura do depoimento obedece a uma lógica pessoal, que, no entanto, não deixa de levar em conta as possibilidades de reverberação desses fatos, não só na audiência, mas no sujeito que os conta, que, neste caso, é quem os vivenciou e neles investe a ação de rememorar. Dessa forma esses objetos e situações são escolhidos por sua

relevância na história pessoal de quem as conta, e são ressignificados e adquirem possibilidades diversas, profundas, dentro do aparato cênico.

O uso de objetos e elementos cenográficos apresenta-se, assim, sob um duplo viés: revelar a memória contida em cada um deles e dar sustentação ao roteiro. As radiografias de José Walter não apenas revelam a “mania de guardar tudo”; mostram o não visto da pessoa, e somando-se aos outros objetos, contam uma parcela da sua própria “saga”: o retrato traz as histórias dos 10-11 anos, a 5ª série no colégio no interior de Minas; o santinho traz a lembrança dos tempos de coroinha, da procissão de Semana Santa e o desejo de cantar como a Verônica; o disco traz a lembrança de um amor e uma decepção, e assim por diante. Quadros, como nos depoimentos de Cláudia e de Odilon, trazem para a cena a atualização do tempo passado, contextualizado pelo depoimento e garantido pela presença daquele que viveu o fato, que traz no corpo a memória daquelas emoções e da própria passagem do tempo.

Essa memória e esse corpo distinguem o depoimento pessoal de outras dramaturgias do real. A presença do corpo não apenas garante o espaço compartilhado com aquele que testemunhou a história: o corpo traz impresso nos seus gestos, na voz e na expressão essa memória, essa qualidade que é uma aura que rodeia a testemunha de um fato, aura que “não se apoia em sua capacidade de contar o que viu, sofreu ou experimentou, mas sim na própria presença de um corpo que viu isso, sofreu ou experimentou” (Cornago, 2009:101). Se em termos estruturais um ator interpretando o depoimento – verídico – de uma outra pessoa pode ser praticamente idêntico a um depoimento autobiográfico, no que toca a aura que os envolve eles são substancialmente diferentes¹¹. Não se trata de uma diferença no campo da emoção intencionalmente suscitada no espectador: a representação feita por um intérprete sensível e talentoso pode ter uma carga emocional até maior que aquela investida em um depoimento autobiográfico; mas o espectador (e o próprio ator) sabe que se trata sempre de um jogo, que o ator não passou por aquela experiência e que a espontaneidade, a indiferença e leveza (ou o seu contrário) ao se tratar de temas sérios e polêmicos, como a morte, as perdas (amorosas ou

¹¹ Para aquele que estiver interessado em discutir sobre a questão da aura e da verdade cênica, o filme *Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho, constitui-se em um interessante objeto de análise. Nele o cineasta seleciona – através de um anúncio de jornal – mulheres dispostas a contarem suas histórias de vida. Alguns desses depoimentos são filmados em um teatro do Rio de Janeiro, e alguns são interpretados por atrizes, entre elas algumas conhecidas do grande público, como Marília Pera, Andréa Beltrão e Fernanda Torres. O jogo, saber de quem é o depoimento real, perceber a “verdade” e a emoção do depoimento mesmo quando ele não é “autêntico”, isto é, quando ele é interpretado por uma atriz, torna o filme extremamente cativante, e possibilita enormes reflexões sobre esses tópicos.

existenciais), as questões sexuais, etc., a emoção e as alterações no ritmo (pausas, a fala mais cadenciada ou acelerada) e no tom da voz (tons mais graves, a fala quase embargada), são “efeitos” encontrados pelo intérprete para dar um relevo específico e atraente ao depoimento. O que é percebido como um “efeito de atuação” (Cornago, 2005) em um caso, é sentido como uma “não-representação” em outro. Ou, devido a essa inserção no quadro de uma encenação, o depoimento autobiográfico pode ser percebido como algo “indecidível”, isto é, que se coloca num meio termo entre a atuação e a não-representação, um híbrido dessas duas possibilidades, desses dois registros. A aura contida no depoimento não está no “como” ele é feito, mas na materialidade (a presença) do próprio depoente e nos objetos que o circundam, contaminados por essa magia que eles adquirem quando se tornam parte de uma história (terem pertencido ou sido usados por esta pessoa ou aquela).

Em *Estamira* temos um exemplo de como essa situação pode ser nuançada e complicada em termos da percepção do público. As passagens entre as falas da personagem Estamira e aquelas nas quais a atriz Dani Barros conta a sua vivência pessoal, seus conflitos e experiências com a doença da mãe, são feitas praticamente sem quebras e interrupções, numa continuidade que explora os trejeitos e o tom enfático definidos para o personagem na fala que traz o lado pessoal da atriz. Assim, o texto de Estamira se confunde e se sobrepõe ao texto de Dani, e o espectador perde a noção de quem é o enunciador daquele depoimento: se o personagem – lembrando que se trata de um personagem “verídico”, isto é, que existiu, e que, na encenação, é colocado numa situação de depoimento, de conversa e interlocução com o público – ou se a atriz, que também se dirige diretamente à plateia para falar da doença de sua mãe, das emoções que sentia, de seu encontro com a Estamira real, etc.

A maneira como os objetos, a gestualidade e a voz são utilizados em cena concorrem para transformar o depoimento em uma *atuação*. O espaço cênico é percebido como um cenário, a organização estrutural e estética não difere de uma cena interativa, onde o ator se dirige diretamente à plateia, e o roteiro/texto que conduz o depoimento se sobrepõe a toda ação do ator, transformando-a em um *desempenho*, uma performance. Poderíamos imaginar uma situação limite, onde fosse eliminada qualquer ideia ou resquício de preparação, onde, por exemplo, não houvesse cenário – a apresentação fosse num local não “arrumado” para essa recepção do público – e não houvesse nenhum roteiro prévio àquele momento, do encontro entre público e ator. Essa situação, de um total improvisado e uma absoluta espontaneidade, nos parece virtualmente impossível, remetendo

àquele zero de atuação a que Renato Cohen se referiu, e remeteria mais a um *happening*, por sua imprevisibilidade e a impossibilidade de repetição, que a um evento que pudesse ser qualificado de teatro. Em *Não desperdice*, um espaço preexistente como o banheiro do camarim utilizado por Cláudio em seu depoimento, é transformado em cenário pela maneira como o ator o utiliza. Há uma apropriação do espaço, as ações são pensadas e formatadas para aquele espaço específico, que frequentemente é escolhido por suas qualidades intrínsecas.

Da mesma forma, os objetos são utilizados de forma a garantir a coerência, o fluxo e a expressividade das cenas. Neste espetáculo podemos observar diversos momentos em que eles assumem a condição de protagonistas da cena – as abreugrafias, o santinho e o disco de José Walter; as fitas do senhor do Bonfim, o vinho de Cláudio; os quadros de Odilon (figura 8) e Cláudia – não só garantindo o seu fluxo, mas contando, por sua própria presença, a história vivida daquele que ali está (e dessa forma, por extensão, garantindo a veracidade do contado, já que não se trata de objetos cênicos, isto é, que foram produzidos para criarem um efeito). A sua força está na sua história, no seu passado que é trazido à tona pelo depoente. Já a performatividade das ações é percebida, por exemplo, nas canções que surgem em vários depoimentos, trazendo o foco do *quê* para o *como*, para o desempenho do ator, para a sua expressividade enquanto intérprete, artesão. Em outros momentos, serão a ocupação do espaço e a gestualidade, o desenho do movimento, seu ritmo, as ações claramente ensaiadas e desenvolvidas, que deixarão clara a elaboração de uma partitura pelo ator, revelando a sua atuação na forma de uma *performance*, do seu desempenho. Assim, o uso do chão (Cláudia), a corrida pelo espaço (Odilon), o uso da sombra e das mãos (Marcelo), não apenas nos remetem a criação de partituras de movimento, são momentos em que a artesanaria e o desempenho do ator ficam claros e sobrepõe-se (ou se amalgamam) aos fatos narrados.

A ação de roteirização do depoimento, com o estabelecimento de uma sequência, o recorte dos fatos considerados relevantes, o ensaio e a repetição desse roteiro, estabelecem um texto mais ou menos fixo, que cada um dos atores atualiza à sua maneira. Em vários momentos essa fixação fica clara, quando textos que não são dos atores são utilizados (Cláudio recita um poema de Nietzsche; José Walter, de Renê Barreto; Cláudia, de Mario Quintana); já nas falas sobre o teatro, ao final de cada um dos depoimentos, o texto possui nuances e complexidades que deixam claro que não são improvisados. Nesse



Figura 8: Não desperdice sua única vida
Foto: Guto Muniz

momento percebem-se mudanças no tom da voz, que adquire um aspecto mais aveludado, confessional, aconchegante, traduzindo de uma maneira física e dando contornos performativos, de um desempenho, ao enunciado feito pelo ator. O clima de intimidade e cumplicidade criado retoma a questão do *efeito*, e permite-nos refletir sobre a construção de uma *persona* do ator.

Temos aqui uma situação ímpar: o ator, sem tentar se aproximar da criação de um *outro* deve, se não entreter a audiência, confrontá-la e travar um diálogo. Como nos papéis sociais a que Goffman se referia, isso implica que o ator deve se comportar não como se fosse outra pessoa, mas ele mesmo em um outro estado. Esse estado diferente de sentir ou de ser envolve, de certa forma, uma tensão entre o mimético e o real (causada pela artificialidade da situação na qual o ator se encontra), e, especialmente, uma dissensão entre os vários “estados” que um ser humano possui. O ator se coloca numa espécie de entre-lugar, no limite entre o real e o imaginário, e que se liga ao que Schechner chama de operação de “dupla consciência”, que envolve tanto o performer quanto a audiência: na estrutura de jogo instaurada pela encenação, “o performer não é ele mesmo (por causa das operações de ilusão), mas também não é não-si-mesmo (por causa das operações de realidade” (Carlson, 2010:67)¹². Quando essas operações de ilusão não envolvem a construção de um universo ficcional que engloba a criação de seres ficcionais, como é o caso do depoimento pessoal, a ação de colocar-se em um estado de atuação, este estado de ser e não-ser, passa pela criação de uma *persona*, que permite ao ator distanciar-se do seu comportamento cotidiano, sem deixar de ser ele-mesmo.

Entender os limites dessa *persona*, atuar com ela sem transformá-la em um outro, mas permitir que ela revele algum aspecto de si-mesmo, este é um grande desafio do ator contemporâneo. Por isso ele é muitas vezes nomeado como um *performer*, por essa necessidade de, criando, continuar a ser ele mesmo. Ao mesmo tempo distanciado do seu eu cotidiano e sempre em contato consigo mesmo, o ator se coloca num estado fronteiro, articulando o que é para Féral um dos princípios da teatralidade, essa ação do ator de aproximar-se e distanciar-se do seu próprio eu. Para ela, a teatralidade do ator se situa nesse distanciamento que o ator opera entre ele como “eu” e ele como “outro”, num

¹² Carlson chama a atenção para o que Bert States, um teórico da fenomenologia, denomina de “visão binocular”, decorrente do fato do teatro utilizar objetos, situações e pessoas do dia a dia como matéria prima. Uma vez que “objetos e ações na performance não são nem totalmente ‘reais’ nem totalmente ‘ilusórios’, mas compartilham aspectos de cada um”, esses objetos trazem uma dupla relação que a plateia precisa realizar, de agregar-se a “uma certa espécie de real”, em tensão contínua com o mimético e que confere um poder peculiar ao teatro (Cf. Carlson, 2010:66).

desdobramento do Paradoxo do Comediante, que envolve não apenas o olhar da plateia, mas o próprio eu do ator. Enquanto portador de teatralidade – um dos polos que definem o processo de sua criação – o ator a inscreve na cena sob a forma de signos, “em estruturas simbólicas trabalhadas por suas pulsões e seus desejos enquanto sujeito, sujeito em processo, explorando seu interior, seu duplo, seu outro, a fim de fazê-lo falar”¹³ (Féral, 2004:94^{VII}).

Nesse processo de aproximação e afastamento de si mesmo, o ator é levado, não a constituir identidades paralelas (como fazem muitos *performers*, onde a exploração de uma característica ou de uma faceta de sua personalidade constitui-se em um *tipo*, que muitas vezes adquire uma existência própria, paralela à do próprio artista), mas a revelar facetas suas, a atuar com elas, transformando-as em modos de estar-em-cena. Tornam-se *personas*, decorrentes de uma dilatação ou de um olhar prismático que ele mantém sobre o seu próprio eu cotidiano.

Vamos evidenciando, assim, as mudanças de registro de atuação a que está sujeito, ou que deve realizar o ator contemporâneo: atuação performática (calcada na performatividade da ação), narração distanciada, diálogo com o público através da criação de um clima de intimidade e de cumplicidade. A cena atual vai exigindo do seu executante uma versatilidade, um domínio de diferentes registros de atuação que ele precisa acessar durante o espetáculo.

3.3 O Ator como *Performer*: A construção de ações não vinculadas à construção de um “outro”.

As estratégias adotadas por aqueles criadores que trabalham dentro do escopo da cena performativa, e que pudemos observar em *Estamira...* e *Não desperdice...*, optam ora pelo processo de simbolização inerente à ficção (a representação), ora pela realidade que a presença traz. A performatividade da ação, realçada e exacerbada, confere a esta cena o caráter de evento que era típico da *performance*, e que agora se incorpora ao teatro. Essa cena progride entre liminaridades, desestabilizando a percepção do espectador e levando o ator a oscilar entre registros distintos de atuação. Processos híbridos buscam

¹³ Lembramos aqui que, para Féral, a teatralidade é um fenômeno que ultrapassa os limites do teatro, e pode ser percebida em outras formas artísticas – como dança, ópera e outros espetáculos – e no cotidiano, atribuída pelo olhar daquele que vê (cf. Féral, 2004).

uma indefinição, trazendo paralelas, ou amalgamadas, tanto a ficção quanto a realidade da presença.

Está claro que no teatro sempre ocorreu a possibilidade de o ator, em cena, não estar representando um indivíduo ou mesmo uma figura humana, e suas ações não terem um conteúdo ou base mimética. O ator foi, em épocas e espetáculos diversos, cenários, imagem, som, e desempenhou papéis cujas funções o afastavam do conceito individualizado de pessoa ou de uma figura humana – como, por exemplo, enquanto membro de um coro ou ainda personificando um conceito abstrato e genérico como o Conhecimento ou as Boas Ações no *Auto da moralidade de Todo-o-mundo* (podemos acrescentar a estas algumas experiências realizadas pelos simbolistas e outras realizadas pelos cubo-futuristas ou pelos construtivistas russos¹⁴). Mas, se nesses casos não havia a preocupação de construir em cena algo que se assemelhasse a um indivíduo, as ações realizadas, pensadas para dar forma e vida àquelas figuras cênicas, nem por isso deixavam de ser estar inseridas no universo ficcional criado pelo drama: elas estavam imersas no espaço-tempo ficcional que a encenação criava e que se contrapunha ao espaço-tempo dos espectadores. Dessa forma, mesmo não se configurando como personagens individualizados, eram percebidos (e criados) como parte desse universo ficcional, isto é, pensados e aceitos como espécies de personagens, tanto pelo público como pelos próprios atores.

Este é um processo semelhante àquele empreendido por atores e encenadores quando, sem buscar a criação de seres ficcionais, submetem as ações e partituras criadas ao invólucro do universo ficcional proposto pelo drama ou pela encenação. É assim, por exemplo, que podemos entender o processo de construção de ações e de imersão no universo ficcional realizado por Cieslak/Grotowski em *O Príncipe Constante*. É necessário aqui fazermos a distinção entre o olhar do espectador e o olhar do ator. O fato de o ator partir, na construção de seu estar-em-cena, não de um ser ficcional criado por um dramaturgo, mas de suas memórias e ações, não interfere na maneira como o espectador sente, interpreta ou frui aquilo que ele vê em cena. Conforme relata Grotowski, o material de trabalho sobre o qual se debruçaram ele e Cieslak não estava ligado ao tema do personagem do Príncipe Constante, antes ligavam-se

¹⁴ Por exemplo, em seu texto “A mobilidade do signo teatral”, Jindrich Honzl cita três situações retiradas de uma montagem de *Os Aristocratas* realizada no início do sec. XX pelo russo Oklopkov, na qual os atores representam tanto o oceano (um ator vestido de azul manipulando uma tela azul-esverdeada), quanto uma mesa (dois atores segurando uma toalha) ou uma sirene (um ator segurando a alavanca que aciona a mesma). Cf. Honzl, 1988:136.

às ações que pertenciam àquela recordação concreta da sua vida, às menores ações e aos impulsos físicos e vocais daquele momento rememorado. Era um momento de sua vida relativamente breve – digamos algumas dezenas de minutos, quando era adolescente e teve a sua primeira grande, enorme experiência amorosa. (Grotowski, 2005:194)

No entanto, para o espectador, as ações que o ator realizava em cena eram percebidas como pertencentes ao personagem e não ao ator, contextualizadas não só pelo texto de Calderón/Slowack, mas por toda a estrutura do espetáculo construída em torno da ficção do drama: “os elementos narrativos e os outros personagens do drama sugeriam que ele fosse um prisioneiro e um mártir que tentam quebrar, e que se recusa a submeter-se a leis que não aceita” (Grotowski, 2005:195). Se, do ponto de vista do ator, há um tensionamento entre os planos da presença e da representação, as ações dos outros atores e a encenação conduzem a percepção do espectador, levando a cena a situar-se preferencialmente no plano da representação, diminuindo assim a tensão entre os dois planos, causada pela performatividade da partitura executada pelo ator. O contexto de ficcionalização (o enquadramento teatral) se sobrepõe à realidade das ações realizadas pelo ator; há um redimensionamento dessas ações, o que não implica no apagamento do seu caráter performativo.

A dinâmica estabelecida entre o que se passa no palco e o papel do espectador é problematizada por Féral ao discutir a teatralidade na linguagem teatral. Esta não estaria na natureza do objeto (ator, espaço, adereços, ação), nem na própria evidência de se tratar de um ato teatral, ficcional e distinto das atividades cotidianas; ela se apresentaria como um “processo”, ligada ao olhar do espectador que cria um “outro espaço”:

A teatralidade assim percebida seria não somente a emergência de uma quebra no espaço, de uma divisão do real para que possa surgir uma alteridade, senão a constituição mesma deste espaço feita pelo olhar do espectador, um olhar que, longe de ser passivo, constitui a condição de emergência da teatralidade, conduzindo verdadeiramente a uma modificação qualitativa das relações entre os sujeitos. (Féral, 2004:91^{VIII})

Se é o olhar do espectador que projeta sobre o ator e suas ações o invólucro de um personagem, este é um fenômeno cada vez mais recorrente nas práticas teatrais contemporâneas. Há, especialmente na cena performativa, uma multiplicação dessas ocasiões em que os atores não buscam com as suas ações a criação de seres ficcionais, mas antes se voltam para o seu aspecto performativo, inserindo-se constantemente no plano da presença, fazendo apelo à presença física do ator. Como um *performer*, o ator guia sua

presença e o seu trabalho em cena para a relação que suas ações estabelecem com os espectadores ou para a execução em si da ação, que ao se descolarem do plano ficcional, mergulham a cena numa concretude que se impõe como um *evento*. Como um dançarino, o ator se fixa na qualidade, no tempo e no ritmo que essas ações possuem. Seu foco é a execução, deixando as possíveis interpretações do seu modo de agir em segundo plano.

No centro dessa opção pela presença ou pela representação está a tensão entre a performatividade das ações realizadas pelo ator e a figuração (o mergulho no universo criado pela fábula), entre a percepção da ação como tal – o seu desempenho (performance) – e o nublamento do “como”, permitindo ao espectador imergir no “quê”, desprendendo-se da história narrada.

Se *fazer e mostrar-se fazendo* são atividades típicas do *performer*¹⁵, para o ator a opção de centrar as atenções no desempenho, na forma como a ação é executada pode representar uma encruzilhada: ao mergulhar na performatividade da ação, que não é mais construída para dar vida e/ou coerência a um outro, mas que existe pela forma como é desempenhada, o ator depara-se com a necessidade de mudar os parâmetros de seu trabalho. Há um deslizamento para a presença do ator, para a performatividade de suas ações. Se não ocorre um rompimento com a possibilidade de atribuição de sentidos¹⁶, esta se desloca do plano narrativo para o plano do fazer. É assim que Féral aproxima o ator do *performer*: quando introduz o conceito de Teatro Performativo como alternativa ao conceito de Teatro Pós-Dramático criado por Lehmann para discutir o teatro contemporâneo, ela enfatiza a “colocação em primeiro plano da *execução de ações* por parte dos performers, que cantam, dançam, contam, às vezes encarnam o personagem, mas que na sequência saem dele completamente” (Féral, 2008:202). É assim, que podemos enxergar, por exemplo, o desempenho da atriz Dani Barros durante o espetáculo *Estamira*:

¹⁵ Quando Richard Schechner trabalhou de forma ampliada o conceito de performance, englobando tanto as performances artísticas quanto as cotidianas e as ritualísticas, postulou que fazer performance era um ato que podia ser entendido em relação a Ser, equivalente à existência em si mesma, o comportamento dos seres; Fazer, a atividade de tudo que existe; Mostrar-se fazendo, que é precisamente o *performar*, a demonstração da ação equivalendo a mostrar-se em espetáculo; e Explicar ações demonstradas, o trabalho dos estudos da performance (cf. Schechner, 2003b:26). A segunda e a terceira noção são típicas da performance artística, espetacular, onde o ator/*performer* executa uma ação para alguém que o assiste. *Fazer* e especialmente *mostrar o fazer* podem levar a um desligamento ou distanciamento do plano da representação em função da presença.

¹⁶ Em *Performance, uma introdução crítica*, Marvin Carlson discute, entre outros aspectos da relação entre a Arte da Performance e o teatro, como os pós-estruturalistas observam a possibilidade de um *descentramento*, no qual não se chega a atribuição de um sentido final para os signos: “Esse afastamento de um centro, de um lugar fixo de sentido original, traz todo o discurso, toda a ação e toda a performance para um jogo contínuo de significação, em que os signos se diferenciam uns dos outros, mas em que um sentido final e autenticado de qualquer signo é sempre desprezado” (Carlson, 2010, 153).

em meio a uma cena altamente dramática, ela veste uma máscara de gorila, canta uma música carnavalesca e executa uma dança *clownesca*. A ação não apenas opera uma quebra na dramaticidade da cena, ela também produz uma instabilidade na percepção (o espectador abandona a história do personagem que dá título à peça e passa seguir os movimentos ritmados e circenses da *performer*), além de exigir da atriz o domínio técnico para executar a sua performance sustentando a atenção da plateia. Há uma mudança de paradigma, o ator é levado a fazer constantes mudanças no seu registro de atuação: o processo de encarnação de um personagem (Dani Barros alterando sua voz e seu corpo para dar coerência e vida cênica a Estamira) é substituído quase instantaneamente pela execução performática da ação (Dani Barros, envergando uma máscara e executando uma ação que remete à farsa e à paródia, e que se impõe pelo seu desempenho), trazendo o corpo do ator e sua competência técnica para o primeiro plano.

Nesse tipo de registro, no qual a performatividade das ações realizadas pelo ator é afirmada, não estamos diante da fisicalidade “audaciosa” que o Teatro físico propunha (embora ela possa ocorrer), mas diante de uma atuação baseada fundamentalmente no jogo. Tomemos como exemplo uma cena do espetáculo *Não desperdice sua única vida*. No seu depoimento pessoal a atriz Ana Flavia Rennó fala da repulsa em comer alface e da sucessão de ginásticas que já praticou – “já fiz tanta ginástica que no final acabo misturando todas”, e cita handebol (já foi da equipe do colégio), basquetebol, natação, musculação, *body-combat*, *spinning*, yoga e pilates –, menciona os vários regimes feitos e sobre a alface, diz: “É péssimo comer alface, eu como por pura obrigação. (...) Me dá uma coisa aqui dentro, um arrepio... (...) Eu como porque tem fibra” (texto recolhido a partir do vídeo do espetáculo). Na cena coletiva, cada um dos atores encarna um personagem, anônimo, identificado por suas características ou funções¹⁷, ela aparece como “A louca da academia”, que retoma esses temas: em uma de suas cenas, ela surge de quatro, latindo e rosnando como um cão, e põe-se a devorar um prato de alface. Duas coisas chamam a atenção nessa cena: primeiramente a forma como a memória pessoal é retomada e trabalhada dentro do contexto ficcional, da personagem A louca da academia; segundo, como a cena se desenvolve nesse plano performativo, isto é, há um

¹⁷ No início dessa cena coletiva, após os depoimentos, o ator José Walter explica à plateia que essas personagens “não tem uma história, uma definição psicológica propriamente, a exemplo do que acontecia nos autos da idade média, quando as personagens recebiam o nome das suas funções, sociais ou morais. Era a tecelã, o sapateiro, a humildade.” Nomeia a seguir o que cada um representa: O homem das oportunidades, O ator sem personagem, O homem das etiquetas, A mulher da fila, O apresentador do mundo e A louca da academia.

descolamento do plano narrativo e a ação ganha importância por si, não por uma repercussão dentro de um enredo, o jogo *performer-cão-alface* é o que é colocado em cena. A ação é feita não para dar uma dimensão do personagem, mas pela sua possibilidade de jogo, escapando de uma função puramente narrativa e atingindo uma dimensão performativa.

Diversos outros espetáculos também se organizam dentro desse âmbito, em que a ação e sua performatividade é afirmada. No *Clube do fracasso*, há uma série de movimentos coreografados e ações partiturizadas que envolvem uma disponibilidade corporal e uma alteração nos padrões cotidianos de movimentos, além de canções e de músicas executadas ao vivo. Tudo isso desloca a atenção da plateia para a forma do espetáculo, para a maneira como essas ações são realizadas. A própria peça é estruturada como “jogos”¹⁸, e observamos no primeiro deles, *Primeiras histórias*, o mesmo processo de elaboração das histórias pessoais: é o depoimento de cada um dos atores que é transformado em cena¹⁹, relatando seus primeiros fracassos pessoais: o ator Heinz Limaverde conta a história de sua não-participação em uma peça infantil quando tinha oito anos, Marina Mendo conta como ainda fazia xixi no pré-primário e foi humilhada pela freira, Priscilla Colombi fala como foi rejeitada pelas outras crianças do bairro por ser possessiva com seus brinquedos, Lisandro Belloto conta como fracassou em seu primeiro torneio de tênis profissional aos 12 anos e Francisco de los Santos relata sua primeira desilusão amorosa. A corporalidade exacerbada remete ao teatro físico, sem, contudo, chegar ao virtuosismo e ao “espetacular” (por exemplo, uma cena onde se fala sobre o medo é acompanhada de quedas dos atores, porém sem ir a extremos físicos como nos espetáculos do *La La La Humam Steps* ou do *Cena 11*).

Estamos, aí, devidamente inseridos no campo da performatividade do ator (Féral, 2008), onde é evidenciado o aspecto lúdico da ação, mostrando-se como jogo e como uma *apresentação*. Nos trabalhos do grupo *Zona de Interferência*, as ações surgiam como consequência dessa possibilidade de jogo, tinham sua ludicidade afirmada e compartilhada com a plateia. Em *De quem é o meu espaço?*, uma das cenas iniciais era um

¹⁸ Ao longo do espetáculo são projetados intertítulos, que dividem e trazem a denominação das suas partes: Jogo de Cartas (Tute al médio), Jogo: Primeiras Histórias, Jogo: Amor em Pedacos, Jogo: Tantas vezes tenho sido ridículo, Jogo: Meu destino é ser (e)star, Jogo: Quereres, Jogo: Sobre o sucesso ou O sabor de vencer, Jogo: Fracasse outra vez, fracasse melhor.

¹⁹ Desenvolveremos a problemática do depoimento pessoal no item seguinte.

jogo de exploração com as bolsas/mochilas de cada um dos *performers*²⁰, que eram carregadas e transportadas de várias formas, e com seu conteúdo, que ia de livros a celulares e escovas de dente, e que traziam um pouco do universo pessoal de cada um. As ações também criavam jogos e relações com a plateia, não apenas rompendo o espaço destinado à representação, mas inserindo os espectadores na experiência proposta: como dissemos no capítulo 2, uma das cenas consistia de interações que problematizavam o espaço e a interferência, na qual os *performers* perguntavam ao público “Eu posso colocar minha orelha no seu cotovelo?”, ou “Eu posso me deitar aos seus pés?”, ou “Eu posso entrar no seu espaço?”, “Eu posso te olhar nos olhos?”, “Eu posso morder a sua orelha?”, e assim por diante, sempre esperando pela permissão das pessoas para executar a ação. Já em *Corpos Subjetivos em Espaços Móveis* eram os espaços criados e os objetos que o compunham que motivavam – melhor seria dizer que eram eles que propunham – as ações (embora houvesse um roteiro, as ações que cada um dos atores realizava não era dada *a priori*, estava sujeita a improvisações e modificações, dependendo inclusive da interação da plateia, que a qualquer momento podia interferir – era mesmo convidada a fazê-lo – com os objetos e o espaço dos atores).

Nos espetáculos do Zona de Interferência estávamos muito próximos, em termos de ação, do que era convencionalmente o espectro de trabalho do bailarino e do *performer*. A qualidade do movimento, e não uma possível leitura da sua significação, era o que pautava a escolha: peso/leveza, os planos (alto/médio/baixo), o ritmo, a ocupação dos espaços, a imagem criada pelo manuseio dos objetos, a relação com os espectadores (e não a sua interpretação do que fazíamos) era isso que estava em nosso horizonte durante o processo de construção e nas apresentações dos trabalhos. O “outro”, se se constituía, não era como uma “alteridade”, mas como uma “continuidade”, ou um estado diverso do próprio ator.

3.4 Estado de Atuação e Presença: Dança e enquadramento teatral

Vimos no início deste capítulo que há uma tendência no teatro que tenta superar o fictício, buscando “uma representação que não se apresenta como tal”, como uma

²⁰ Discutiremos ao final deste capítulo a problemática dessa questão de nomenclatura, que inclui tanto a distinção entre ator, bailarino e *performer* como as possibilidades de nomeação e de compreensão de seu estar-em-cena.

“não-atuação” (Cornago, 2005:14^{IX}), gerando trabalhos que, pela intromissão do real em cena, deixam no público uma confusão (uma indecibilidade) sobre a natureza daquilo que estão vendo – se real ou ficcional. Discutindo essas matrizes de interpretação, baseadas em Michel Kirby (ver item 4.1), Cornago propõe que, em vez de se falar em um trabalho de atuação ou não-atuação, “seria conveniente referir-se a um efeito de atuação, quer dizer, de representação, frente a um efeito de não-representação” (2005:14^X). Se muitos encenadores optam atualmente por trabalhar com não-atores, é certamente pela realidade que os corpos e as vivências dessas pessoas trazem, ou seja, pelo efeito – intencional ou não – que suas presenças trazem e acarretam. Submetidos ao enquadramento que o evento teatral traz, a realidade que esses não-atores portam se confunde com uma não-atuação, que pode ser propositadamente buscada por um ator consciente de seu estar-em-cena e dos possíveis significados simbólicos que seu corpo e seus gestos podem provocar no espectador. De qualquer forma, o estado-de-atuação pode ser pensado antes como uma ocorrência, ou seja, é implícito ao ato de estar em cena, independente da maneira como o público percebe os atos ou a presença do ator/*performer* em cena.

Mesmo acreditando que é possível superar a dicotomia entre atuação e não-atuação, e que uma atuação ou uma não-atuação em estado puro são situações possíveis apenas em teoria (cf. Cohen, 2002, p. 93-96), ainda podemos nos perguntar: o que significa para um ator tentar não-atoar? Se, falando de uma forma geral, um não-ator é aquele que não teve um treinamento formal ou informal de interpretação, qual a qualidade específica envolvida nessa não-atuação, (mesmo porque, em muitos casos, trata-se de pessoas que possuem uma vivência cênica, ainda que não especificamente teatral – músicos, bailarinos, *performers*)? Lembremo-nos que o processo de construção de um personagem, pensado nos moldes stanislavskianos ou realistas, está baseado nos efeitos, na coerência e verossimilhança dos signos vocais e gestuais que o ator elabora e que tornam o personagem assimilável e vivo para a plateia. Suas ações são prenes de intenções, são elaboradas para serem de alguma forma lidas e preenchidas pelo público, ainda que não haja, por parte do ator, uma intenção de traçar um significado unívoco, um sentido a ser literalmente interpretado e decodificado pela plateia. Assim, o pressuposto é de que os não-atores estão livres dessa preocupação com a intencionalidade e as possíveis leituras de seus

gestos e ações. Estariam assim, livres dos “vícios” dos profissionais do teatro, aptos a proporcionar uma outra espécie de vivência e compartilhamento com os espectadores²¹.

Recoloquemos a questão: o que ocorre quando o ator/*performer* se vê colocado numa situação de exposição e de artificialidade que é a da cena teatral, mesmo sem buscar a representação? Nos espetáculos que atuei como bailarino, minha necessidade de construção de um corpo não-cotidiano era muito clara, e as minhas ações e gestos eram realizadas de uma forma dilatada, onde o acionamento de meu treino técnico de dança (meu treinamento pré-expressivo) era feito de uma maneira ao mesmo tempo intencional e automática. Mesmo nos meus trabalhos com o Zona de Interferência, havia momentos em que eu acionava esse corpo treinado: em *De quem é meu espaço?*, por exemplo, havia sequências coreográficas, de dança, em que os próprios movimentos punham em ação essa memória muscular (figura 06). Sua dinâmica, trajeto no espaço, velocidade, pressupunham e ativavam esse corpo treinado. Enquanto bailarino, eu estava consciente de estar nesse estado-de-atuação que me investia numa espécie de *persona*, a do bailarino, cujo corpo deve ser expressivo e prender o olhar do espectador, criando imagens e figuras que se esvanecem tão logo são formadas. O fluxo e a dinâmica dos movimentos, em especial aqueles improvisados (que era o caso daqueles que eu realizava nos espetáculos do Zona, seguindo apenas uma espécie de roteiro de movimentos e de figuras básicas que eu havia criado e que estavam fixadas em minha memória), exigiam o comprometimento de todo o meu corpo, e me levavam a um distanciamento do meu eu-cotidiano, sem contudo me levar à preocupar-me em ser ou mostrar um outro em cena.

Mas em que consistia a minha presença cênica, quando eu não buscava e nem era exigido que eu possuísse uma dilatação de minha energia, um corpo dilatado ou espetacular – fictício – que garantisse o olhar do espectador? Como disse na Introdução desse trabalho, a cena inicial de *Corpos Subjetivos em Espaços Móveis* me colocava diante do paradoxo de ser eu mesmo, mas ter um comportamento que não era propriamente meu, ou seja, era eu tendo de cumprir uma tarefa específica, que exigia de mim um comportamento não usual, que eu não teria no dia-a-dia. Se esse comportamento não

²¹ Nos trabalhos que realizei com o grupo Zona de Interferência eu sentia que me distanciava mais e mais do que havia sido meu objeto de estudo durante os (digamos assim) meus anos de formação, no curso técnico de formação de atores no Teatro Universitário da UFMG, quanto no meu bacharelado em direção teatral na ECA-USP, além dos diversos trabalhos que realizei como ator e nos quais eu buscava sempre me aprimorar enquanto intérprete. Enquanto atuava com o Zona, não era a interpretação ou a representação que eu buscava, mas apenas estar em uma situação cênica, desempenhando a contento a tarefa que eu me propunha, sem ter como parâmetro a coerência psicológica daquelas ações e o efeito que elas estariam causando no espectador.

estabelecia uma ruptura com meu *self*, impunha uma distância, dentro da qual eu avaliava minhas ações e decidia qual a melhor estratégia de abordagem do público e a melhor maneira de cumprir essa tarefa, de oferecer meus préstimos e ajudar aquelas pessoas no que estivesse ao meu alcance. O estranhamento surgia quando eu abordava ou era abordado por alguém que me conhecia previamente, de outras situações: sem negar a minha identidade como Daniel e sem fugir de uma conversação que poderia envolver assuntos de foro mais íntimo, eu tinha de sustentar essa situação performática e desempenhar meu “papel”, e o cumprimento da tarefa que eu me propunha me afastava de meu comportamento habitual.



Figura 9: Corpos Subjetivos em Espaços Móveis
Foto: Luiza Vianna

Assim, sem pensar em representação, eu me via em um estado-de-atuação, correspondente ao próprio fato de estar em cena. Generalizando, podemos dizer que o evento teatral impõe a sua contingência: sob o seu enquadramento, a pessoa se transforma em ator/*performer*, e a sua ação é percebida como atuação. Há um paralelo, a partir desse

contingenciamento, na forma como percebemos tanto o trabalho do ator como a ação por ele realizada em cena: esta é artificializada e envolvida em um parêntese que a diferencia de outras ações e eventos cotidianos; habitando o palco, a presença do ator é percebida como estado de atuação. Instaura-se uma possibilidade, conferida por esse estado de atuação, tanto de se ultrapassar os limites do Eu sem, contudo, romper com a própria ideia de pessoa, como de ficar neutro, não-representar.

No início de *Corpos Subjetivos* minha ação era e ao mesmo tempo não era percebida como atuação: mobilizado em torno da realização da tarefa que me impusera, assumia uma *persona*, a do ator/*performer* que precisava jogar com as pessoas, e *atuar bem* significava conseguir estabelecer esse jogo com o público. Ao longo do espetáculo eu também me deparava com uma série de momentos nos quais não havia um “subtexto” no qual eu ancorasse a realização de minhas ações. Instalar as câmaras de segurança, tirar da maleta os vários objetos e espalhá-los nos nichos do canto que eu ocupava, tirar o paletó, trocar a camisa, todas essas ações eram feitas sem a âncora de um personagem, sem a máscara ou a intenção de retratar um outro (figura 09). Meu foco ao realizar as ações era o seu ritmo e o tônus que eu impunha a elas: ao empurrar os cantos em que se encontravam os *performers*, precisava escolher a velocidade com que eu executaria essa ação, se deveria fazê-lo com leveza ou conferindo peso à ação de empurrar. Como um bailarino, estava interessado no *como* eu devia realizar essa ação, na disposição espacial dos cantos e no tempo-ritmo que eu impunha ao movimento dos cantos, levando em conta as possibilidades e impossibilidades do olhar dos espectadores, cuja disposição ao redor e entre os cantos não era definida a priori – eram os próprios espectadores que escolhiam onde se colocar e o que observar dentro do espaço cênico – e influíam diretamente na minha ação. Porém, diversamente de um bailarino que atua de uma forma extracotidiana, eu não buscava um corpo ficcional que me diferenciasse de mim mesmo em situações cotidianas. Era o próprio evento teatral que conferia a mim e a meu corpo esse estado-de-atuação, eu não acionava os procedimentos aos quais estava habituado por meu treino e que me reenviavam à minha antiga concepção de *presença cênica*.

Esse estado-de-atuação que me envolvia não impunha a criação de um *corpo fictício*. As ações não deveriam ser realizadas com um tônus ou uma qualidade que lhes conferisse uma dimensão espetacular, mas deveriam ter sua simplicidade e sua cotidianidade ressaltadas: empurrar, arrumar, tirar ou pôr uma peça de roupa, tudo isso deveria ser feito sem uma intenção determinada previamente à cena, o foco era a realização

da ação, não o investimento em um personagem ou em uma espetacularidade que se impusesse por sua excepcionalidade. Dessa forma, fora de um contexto de uma *performance*, o caráter performativo da ação era acentuado: não me era permitido *representar*, embora eu tivesse plena consciência de me encontrar em um estado-de-atuação (isto é, eu tivesse a consciência do evento teatral e do caráter de excepcionalidade que ele implicava em minhas ações). Nesse caso, não havia sequer a preocupação de conseguir um “efeito de não-representação” (uma consciente naturalidade) que se contrapusesse a um “efeito de atuação” (Cornago, 2005), mas era a realização da ação, enquanto jogo cênico, que se impunha.

Esse tipo de cena performativa aponta não para o espetacular, mas para um reposicionamento do papel do espectador, com uma nova divisão da responsabilidade entre *performers* (incluindo aí todos aqueles que são tradicionalmente compreendidos como criadores do espetáculo, do dramaturgo aos técnicos) e audiência. Ao público é dado agir não apenas como co-criador na função de atribuição de sentidos, mas como participante de uma experiência que só ocorre a partir não apenas da presença, mas do próprio desejo do espectador. O engajamento pessoal e o comprometimento da plateia passam a ser necessários para a concretização da cena, que, enquanto experiência, não se realiza sem a mudança da postura do público. Como diz Marvin Carlson,

o “papel” que se espera da audiência muda de um processo hermenêutico passivo, de decodificação da articulação, incorporação ou desafio do material cultural particular do performer, para se tornar algo muito mais ativo, entrando numa práxis, contexto no qual os sentidos não são comunicados mas criados, questionados ou negociados (Carlson, 2010, 223).

Assim, o público participa de uma *experiência*, e o espetáculo acontece enquanto uma relação entre as pessoas que se encontram no ato de concretização da experiência teatral²². Da relação de convívio (Dubatti, 2012) resulta a experiência de estimulação, afetação e multiplicação que se dá entre os indivíduos e os grupos que compartilham o mesmo espaço; a cena performativa investe na relação de sinestesia entre

²² Carlson, citando o artigo “Geographies of Learning: Theater Studies, Performance, and the ‘Performative’”, de Jill Dolan, fala na possibilidade do teatro em gerar uma *comunidade*, resultante do fato das pessoas se reunirem para ver e/ou experimentarem algo juntas. Dolan fala em “comprometimento”, em “comprometer-se com” ao invés de “observar” ou “contemplar” apontando para uma preocupação-chave, que se relaciona às negociações culturais e à troca que ocorrem durante a performance teatral (Carlson, 2010, p. 222-24). Enquanto atividade cultural, o teatro tem como base a presença, a corporalidade das pessoas, e tem como um dos principais fatores de sua potência o fato de ser experimentado “por um indivíduo que é também parte de um grupo, de modo que as relações sociais são construídas na própria experiência” (idem, p. 224).

esses corpos, “trazendo a experiência para o centro do político e do social” (Carlson, 2010:224).

A ideia de *persona* abre-nos, conforme mencionamos acima, duas possibilidades de encarar o estado-de-atuação: primeira, como o *corpo não-cotidiano* do bailarino e mesmo do *performer*, uma *persona* corpórea, ligada à ativação das memórias musculares e da presença cênica como a antropologia teatral a percebe; corpo distanciado do cotidiano, que frequentemente resvala, flerta ou mergulha na espetacularidade, na excepcionalidade que o treino físico oferece. Segunda, como o corpo do *performer* que desempenha com rigor sua tarefa, seja esta servir café aos espectadores, seja gargalhar ininterruptamente durante 15 minutos ou tirar e colocar o paletó ou as calças até a exaustão. Neste caso, é o corpo cotidiano do ator que é exposto e a plateia se vê envolvida numa práxis que exige dela uma nova postura, para que possa *experienciar* a performance teatral.

3.5 Ator, personagem, actante.

Estamos diante de dramaturgias que alteram de forma substancial tanto o papel do ator como o do espectador. Este se torna fundamental num processo de percepção da cena que se instaura no palco ora como uma representação – onde predomina a simbolização, relacionada, em alguma medida, a um processo de ficcionalização –, ora como um evento onde a realização das ações se impõe como uma realidade que por vezes aparenta (ou deseja) ultrapassar a ficcionalização e por vezes se mostra como algo anterior à ficção. Boa parte dessas dramaturgias opta especificamente por tanger ou se estabelecer numa indecibilidade, desestabilizando a percepção do espectador.

A mescla de referências que esses trabalhos utilizam e re-elaboram na criação da cena trazem um primeiro elemento de desestabilização, do ponto de vista do espectador, ao problematizar a questão da referencialidade e o estabelecimento de uma possível história (fábula) que sustentaria o enredo do espetáculo. O permanente deslocamento entre a representação, com sua remissão a um espaço-tempo ficcional, e a realização de ações performativas, com seu constante reenvio ao plano da presença, através da presentificação do real e utilizando estratégias cênicas de envolvimento do público, engendram cenas híbridas que conduzem a plateia à renúncia não apenas de significações unívocas para as

relações estabelecidas em cena, como também para o processo puro e simples de identificação entre ator-personagem.

Do ponto de vista do ator, há a criação de um *espaço-tempo* onde ele deve realizar suas ações e alternar os diferentes registros que construiu e coloca em ação durante a sua apresentação. Espaço de trânsito, onde há um constante deslizar entre os diversos registros que concebeu e através dos quais executa sua atuação, o seu *jogo*. Tempo onde se interrompe a fábula, fazem-se parênteses e interpolações, onde se suspende a duração e se executa uma tarefa. Uma das questões que surge aqui é a maneira como se nomeiam esses diferentes registros de atuação, se todos eles podem se encaixar sobre a rubrica “personagem”, ou se há um ponto que não podemos mais nomeá-los assim. Há um ponto em que devemos deixar de chamar de personagem aquilo que o ator mostra nas cenas dessas dramaturgias? A mudança daquilo que o ator executa no palco, que implica em um tensionamento da noção do que é o personagem, implica na própria superação desta noção?

Voltemos à definição clássica de personagem, um “ser de papel”, ficcional, originário de um texto dramático. Enquanto restrito à matriz literária, constituindo-se como uma projeção desta, o personagem ganha autonomia – tanto em relação a figura do ator como, em alguns casos, até em relação ao contexto em que fora concebida pelo autor dramático. Porém, mesmo em se tratando de encenações que partem de um texto dramático, podemos notar que o teatro contemporâneo conturbou algumas noções que já estavam estabelecidas. Como apontou Anne Ubersfeld, não é possível mais simplesmente identificar o personagem dramático com o ator, pois este

pode, em um mesmo espetáculo, representar várias personagens, e inversamente, a fragmentação da personagem no teatro contemporâneo supõe que a mesma personagem pode ser representada por vários atores sucessiva ou simultaneamente (...). As encenações modernas jogam com a identidade da personagem, desdobram-na ou fundem várias personagens em uma só. (Ubersfeld, 2005:33).

A análise do personagem a partir da matriz textual (narrativa) levou a criação de vários modelos que tinham por base a identificação das funções assumidas pelos personagens ao longo do discurso narrativo e a percepção dos vários níveis ou camadas onde este personagem se apresenta e se estrutura, da textual propriamente dita à cênica (onde o personagem é encarnado pelo ator). Em relação ao modelo actancial, Patrice Pavis destaca que a sua vantagem é permitir que se “visualize as principais forças do drama e seu papel na ação” (Pavis, 1999:07), analisando as situações dramáticas, os conflitos e as

relações entre os personagens. O termo *actante*, que muitos autores hoje utilizam para se referir ao personagem, significa, para Greimas (que formulou, a partir do trabalho de Souriau e Propp, um modelo actancial que é frequentemente aplicado à análise teatral), “aquele que realiza ou que sofre o ato, independente de qualquer outra determinação”, podendo ser meros figurantes ou qualquer outra entidade que, mesmo de forma passiva, participe do processo da cena. Assim, actante “designará um tipo de unidade sintáctica, de carácter propriamente formal, anteriormente a qualquer investimento semântico ou ideológico” (Greimas e Courtés, 1979:12). Disto resulta que o actante não pode simplesmente ser identificado à pessoa do ator porque, como observa o próprio Greimas, ele “cobre não só seres humanos mas também animais, objetos e conceitos” (p. 13). Como explica Anne Ubersfeld, também não se pode identificar actante e personagem teatral porque

- a. um actante pode ser uma abstração (a Cidade, Eros, Deus, a Liberdade) ou uma personagem coletiva (o coro antigo, os soldados de um exército), ou então uma reunião de várias personagens (esse grupo de personagens podendo ser, como veremos, um oponente a um sujeito e a sua ação);
- b. uma personagem pode assumir simultaneamente ou sucessivamente funções actanciais diferentes;
- c. um actante pode ser cenicamente ausente e sua presença textual pode estar inscrita apenas no discurso de outros sujeitos da enunciação (locutores), enquanto ele mesmo nunca é sujeito da enunciação, como, por exemplo, Astianax e Heitor em Andrômaca. (Ubersfeld, 2005:35)

Ou seja, o conceito de actante extrapola tanto o conceito de personagem teatral como o da pessoa do ator e o(s) papel(is) que este assume em cena; não só é mais amplo que ambos, tendo sido cunhado para servir a uma análise *textual*, como atuam em níveis diferentes (ver Pavis, 1999, p. 9-10). Esta possibilidade de decomposição da estrutura do personagem, considerando desde a maneira como ele se apresenta diante do público (a *ostensão* pelo ator) até sua função como signo e como força dramática (sua função actancial), não muda o fato de que ele é uma produção²³, algo que se dá não apenas no corpo do ator, mas na relação estabelecida entre ator e espectador.

²³ Em relação à maneira como o personagem pode se apresentar, a partir do texto dramático, Ubersfeld observa que “podemos tomar a personagem como uma abstração, um limite, o cruzamento de uma série ou de funções independentes – ou então podemos tomá-la como o agregado de elementos não autônomos –, mas não podemos *negá-la*: dizer que uma noção *a* é a relação, a adição ou o produto de dois elementos *b* e *c*, não significa que *a* não exista (...). Que a personagem não seja uma substância, mas uma *produção*, que ela esteja no cruzamento de funções ou, mais precisamente, que ela constitua a intersecção de vários conjuntos (no sentido matemático do termo), não significa que não tenhamos de considerá-la, mesmo que fosse de um ponto de vista puramente linguístico: ela é um *sujeito de enunciação*. Ela é o sujeito de um discurso marcado com o seu *nome* e o ator que assumir esse nome deverá proferir esse discurso.” (Ubersfeld, 2005:74).

Porém, o conceito de actante permite que se analise e se estude personagens que não mais se definem como *indivíduos*, tal como observamos na Introdução e ao final do Capítulo 2. Para Bonfitto (2003), a possibilidade de se pensar em “actante-estado” e “actante-texto” (ver a nota 29 do cap. 2) vincula-se a possibilidade de análise desses personagens que não interferem no desenrolar da intriga nem se encaixam numa estrutura lógico-temporal, ou, ainda, se inserem em dramaturgias onde prevalece o “jogo textual”, a auto-referencialidade do texto. Estamos, novamente, diante da “crise” do personagem: existe uma dificuldade, ligada a uma tradição surgida a partir do Renascimento e que toma corpo com a dramaturgia burguesa durante o século XIX, de se chamar de personagens a uma cadeira, uma voz ou uma entidade abstrata; é justamente a facilidade em tratarmos uma cadeira, uma voz ou uma entidade abstrata como actantes que leva muitos autores a preferir o uso desse termo ao invés de personagem. Entretanto, para o ator, atuar em cena como uma cadeira, voz, realizar ações ou encarnar um indivíduo com nome, história e psicologia “própria”, constitui-se em tipos diferentes de personagens, com peculiaridades e funções distintas.

Assim, podemos observar que a restrição que se faz hoje ao uso do termo e do conceito de personagem às ações realizadas pelo ator em diversas cenas do teatro performativo deve-se justamente à diluição ou desaparecimento de uma unidade psicológica, da impossibilidade de reconhecimento de um “indivíduo” por trás dessas ações, que as motive e dê um sentido. A possibilidade de pensar um personagem em termos actanciais não implica no desaparecimento da noção de personagem, mas sim na possibilidade de pensá-lo em termos de funções, analisando-o em outros níveis. Como diz Pavis, a decomposição ou a análise das várias camadas que o compõem, implica

não uma destruição da noção de personagem, mas uma classificação de acordo com seus traços e, principalmente, um relacionamento de todos os protagonistas do drama (...). Não há que se temer quanto à personagem de teatro que ela se “esgarce” numa infinidade de signos contrastantes, uma vez que, via de regra, é sempre encarnada pelo mesmo ator. (Pavis, 1999:287).

Embora seja mais cômodo em alguns aspectos tratar como actantes personagens cujo único “texto” se limita à realização de algumas ações em cena, isto não elimina o fato de se tratarem de “seres ficcionais”, criados para se concretizarem dentro do enquadramento da cena teatral. Da mesma forma que Bonfitto opta pela utilização do termo actante, Lúcia Romano coloca a possibilidade de substituição do conceito de personagem pelos de *figura*, *máscara* e *imagem cênica*. Quando ela fala em um “modelo

diferenciado” na relação ator/personagem, refere-se justamente ao rompimento dessa imbricação do ator com o personagem no intuito de contar uma história, e sugere a “geração de uma materialidade ‘nova’ do ator na construção teatral” (Romano, 2005:197). O que se evidencia é justamente uma “ultrapassagem” realizada pelo ator do que se costuma entender por personagem dramática. Trata-se, a meu ver, mais do que uma nova materialidade do ator, de uma nova dramaturgia da cena, ligada ao rompimento e a diluição dos planos da apresentação e representação, e entre teatro e *performance*, que se ligam a novos registros de atuação.

Veremos, a seguir, como se posicionam os atores face a esta cena que esgarça conceitos e complexifica sobremaneira o seu estar-em-cena.

^I ...everything that is perceived bears reference to a particular fictional character.

^{II} ... is perceived in its phenomenality, as his particular being-in-the world.

^{III} ...puede producir la manifestación de una realidad escondida, del mismo modo que la alienación de mentiras que, según el realizador iraní es intrínseca al arte cinematográfico, puede aparecer una verdad más profunda. (...) ...lo real puede hacer transparente el artificio.

^{IV} ...crear un efecto de realidad que estuviera más allá de lo ficticio, de lo que no es verdadero, del engaño y lo teatral.

^V En cualquier caso, la mirada teatral actúa sobre el mundo exterior como si se tratase de una operación quirúrgica, practicando cortes, descentramientos y focalizaciones con el propósito de hacer visible en una dimensión simbólica aquello que no lo es en el campo de la realidad, cuestionando sus categorías, límites y convenciones

^{VI} ...un acto privado, casi familiar, que acaba en un baile al que se invita al público... (...) ... situar el acto a mitad de camino entre el teatro y la presentación documental.

^{VII} ...en estructuras simbólicas trabajadas por sus pulsiones y sus deseos en tanto sujeto, sujeto en proceso, explorando su interior, su doble, su otro, a fin de hacerlo hablar.

^{VIII} La teatralidad así percibida sería no solamente la emergencia de un quiebre en el espacio, de una división de lo real para que pueda surgir una alteridad, sino la constitución misma de este espacio hecha por la mirada del espectador, una mirada que, lejos de ser pasiva, constituye la condición de la emergencia de la teatralidad, arrastrando verdaderamente una modificación cualitativa de las relaciones entre los sujetos.

^{IX} ... una representación que no se presenta como tal, una no-actuación,

^X ...sería conveniente referirse a un efecto de actuación, es decir, de representación, frente a un efecto de no-representación...

Capítulo 4 – O ATOR EM TRABALHO
PERSONAGEM, *PERSONA*, JOGO



Figura 10: Corpos Subjetivos em Espaços Móveis
Foto: Luiza Vianna

O ator em trabalho – Personagem, *Persona*, Jogo

Como o ator se coloca face à diversidade que a cena teatral pós-dramática ou performativa propõe? Numa prática em que o foco não é mais a busca do personagem, isto é, a construção de um *outro*, mas “eficácias cênicas”, o jogo ou a “apresentação” de uma ação, como o ator realiza seu trabalho, como ele se move dentro dessas diferentes exigências?

Se o ator se apresenta como ele mesmo, buscando romper os limites da ficcionalidade, se, como um *performer*, realiza ações em cena buscando o *acontecimento* e escapar da representação, se ele tenta encontrar estratégias que criem novas formas de relação com o público, como qualificar a “construção cênica” realizada por ele?

Tomando a questão pelo lado do trabalho prático do ator, podemos falar em diferentes registros de atuação, nos quais o ator trabalha acionando arquivos, memórias corporais, memórias de vivências ou de tipos criados por ele, oscilando e transitando entre diversas maneiras de conceber e colocar em prática o seu estar-em-cena, alterando a sua forma de criar e atuar, que passa principalmente pelo seu corpo. No momento dessa passagem de uma atuação marcadamente ficcional para uma atuação cada vez mais não-ficcional, de que forma podemos ainda falar em personagem?

Ao longo desse capítulo buscaremos aprofundar essas questões sob o ponto de vista do ator, enfocando a maneira como ele enxerga e pensa o seu próprio trabalho. À transformação pela qual tem passado a cena teatral acompanhou a mudança na maneira como o ator realiza suas tarefas, tanto em sala de ensaio como em cena, especialmente na relação que ele estabelece com suas ações (a performatividade), consigo mesmo (o uso de material autobiográfico), e com o público (a vivência e o envolvimento). Tal mudança envolve métodos diferentes de trabalho e treinamento, além de uma transformação na perspectiva de concepção do personagem cênico.

Quanto à maneira como o ator aborda a criação de seu estar-em-cena, podemos dizer que há uma ampliação no espectro no qual ele trabalha, variando, em termos de ênfase, da criação de personagens ficcionais altamente elaborados (semelhantes a uma pessoa), até a apresentação pura e simples (não-representação).

4.1 Performatividade: Ator X *performer*

Vimos observando ao longo desse trabalho como o tensionamento entre a performatividade das ações realizadas pelo ator e a representação, o rompimento do plano ficcional e a insurgência da pessoa real do ator em cena (sem o anteparo de um personagem fictício), têm concorrido para nublarem as distinções usuais entre ator e *performer*. Haverá ainda uma especificidade que distinga o trabalho do ator e do *performer* ou trata-se de uma questão de matizes ou contextos?

É fato que a questão da representação ainda é a forma mais imediata para estabelecermos uma distinção entre o ator e o *performer*, servindo de base para uma primeira, embora não precisa, diferenciação entre ambos. O conceito de ator, e o que nós ordinariamente entendemos como atuação, está normalmente ligado ao universo da representação, à figuração de personagens de ficção; já o *performer* vincula-se à não-representação ou à não-atuação. Como o trabalho do ator na cena que estamos pesquisando está frequentemente baseado na tentativa de não interpretar, ou afasta-se consideravelmente da representação, os dois conceitos se embaralham, se confundem ou mesmo se fundem, como podemos observar na fala de Patrícia Fagundes, diretora da Cia Rústica e professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: “Eu não sei qual é a diferença entre ser ator e ser *performer*. Numa peça que eu dirijo, eu acho que as pessoas são atores e são *performers*, simultaneamente, inclusive porque tem que, às vezes, não representar nada.” (Fagundes, 2013. Ver anexo, p. 204).

Embutidas nessa fala há dois aspectos que merecem a nossa discussão: primeiro, a constatação de que o trabalho do ator incorporou muitas das práticas artísticas criadas por *performers*, levando muitos teóricos a tratarem o ator como um *performer* (Féral, 2008), ou usarem termos como ator performático (Gusmão, 2000), ou ator/*performer* (Romano, 2005) evidenciando justamente esse estado ou situação em que as práticas de ambos se aproximam e em certos aspectos se igualam, levando a esse embaralhamento e fusão; e, criando um novo paradoxo, há a possibilidade de o ator, colocado em uma situação cênica, “não representar nada”.

Vamos nos deter inicialmente no problema da representação. Uma das questões que estamos investigando ao longo dessa tese trata da sobrevivência do personagem no teatro e possui dois aspectos distintos: por um lado indaga a intenção do sujeito em cena e por outro discute justamente a possibilidade de um ser humano estar no palco sem

representar nada. A intencionalidade das ações e atividades humanas vem sendo debatida há muito, e os teóricos dos Estudos da Performance se debruçam sobre esse tópico desde meados dos anos sessenta do século passado. Michael Kirby (1987) destaca que a intenção que marca a realização de uma apresentação feita diante de uma audiência modifica não só a postura dessa audiência, mas afeta igualmente àquele que a realiza. É o que distingue as apresentações artísticas de outros atos coletivos:

Como o teatro, rituais religiosos e cerimônias são direcionadas para fora (*outer-directed*), mas o seu intento não é afetar uma audiência, mas atingir um propósito funcional no mundo metafísico. (...) Estes rituais são designados e realizados (*performed*) principalmente por seu fim, mais do que por seu efeito sobre uma audiência que porventura esteja presente. (Kirby, 1987:XII – XIII¹)

A intenção marca de uma maneira às vezes sutil, mas indelével, a maneira como a pessoa que executa as ações as realiza. O que nós chamamos aqui de enquadramento teatral, modifica não só a postura da audiência, mas também, alterando o propósito e o envolvimento que o executante mantém com seus atos, transforma a qualidades destes, conferindo-lhes (justamente por esse envolvimento que engloba audiência e executantes) um significado e uma aura que os distingue de outras ações realizadas cotidianamente. Kirby fala justamente no contraste que marca as ações do dia-a-dia e as realizadas no contexto das performances artísticas. Para ele, esses dois tipos de ação são como polos opostos e extremos, o primeiro se caracterizando por não desempenhar ou dirigir o comportamento para uma audiência, e o segundo pelo desejo de se obter um efeito sobre esta (Cf. p. XIII). Entre esses polos há um *continuum*, como uma escala dentro da qual as diversas ações e performances se localizariam, cada qual em pontos diferentes desse espectro.

Partindo do conceito que, em termos teatrais, atuar significa “fingir, simular, representar, personificar” (Kirby, 1987:03¹), Kirby elabora uma escala que abarca os dois

¹ Kirby usa os termos “*to feign, to simulate, to represent, to impersonate*”, como sinônimos de “*acting*”, opondo-o à ação de “*ser*” e ressaltando que nem toda performance artística envolve a “simulação”, isto é, a representação: “Como os *Happenings* demonstraram, nem todo desempenho é atuação. Embora atuação seja algumas vezes usada, os performers nos *Happenings* geralmente tendem a ‘ser’ nada nem ninguém além deles mesmos; eles não representam, ou fingem estar em um tempo ou lugar diferentes daquele do espectador. Eles caminham, correm, dizem palavras, cantam, lavam pratos, operam máquinas e maquinário de palco e assim por diante, mas eles não fingem ou personificam (Kirby, 1987:03) (As *Happenings* demonstrated, not all performing is acting. Although acting was sometimes used, the performers in *Happenings* generally tended to “be” nobody or nothing other than themselves; nor did they represent, or pretended to be in, a time or place different from that of the spectator. They walked, ran, said words, sang, washed dishes, swept, operated machines and stage devices, and so forth, but they did not feign or impersonate.)

extremos opostos, indo da Atuação (*Acting*) à Não-atuação (*Not-acting*). Nesse último extremo da escala o *performer* nada faz para reforçar a informação contida na estrutura da narrativa ou a identificação; indo em direção ao outro extremo, há uma crescente complexificação da atuação do *performer*, que passa de um desempenho Não-matrizado (*Nonmatrixed*) até a Atuação complexa (*Complex acting*), passando pela Matriz simbolizada (*Symbolized acting*), pela Atuação recebida (*Received acting*) e pela Atuação simples (*Simple acting*)². A atuação complexa envolve a incorporação de mais e mais elementos no que Kirby designa como fingimento (*pretense*), sejam estes elementos físicos ou emocionais, evidenciando a “quantidade” de atuação que as diferentes manifestações envolvem. Não há aqui um julgamento ou valoração da qualidade artística do trabalho envolvido, mas apenas a constatação da complexidade da atuação. Acrescento que a não-atuação³ é um processo deliberado que frequentemente envolve um enorme esforço, aprendizado e dispêndio de energia por parte do artista, haja vista a qualidade e intensidade de *happenings* e *performances*, ações que se situariam nesse polo da escala proposta por Kirby.

O teórico americano chama a atenção para a guinada ocorrida ao final do século 20 do polo da representação em direção à não-representação, uma mudança que ele credita especialmente à influência dos *happenings* sobre as outras esferas cênicas, destacando o fato de que “quase todas as muitas inovações produzidas pelos Happenings foram aplicadas ao teatro narrativo, informacional, representativo” (p. 15^{II}). A possibilidade de o ator não representar nada – neste caso, não simular, fingir ser algo ou alguém que não ele mesmo no espaço e tempo onde se encontram ele e a audiência – marca justamente o processo de aproximação entre as práticas e processos criativos do ator e aqueles considerados típicos do *performer*. Essa aproximação não só estimula a tendência à não-representação, mas pontua a mudança na maneira como o ator encara e

² Um desempenho Não-matrizado ocorre quando os *performers*, como os atendentes de palco do teatro Kabuki ou Nô, não estão inseridos em matrizes de simulação ou de representação de personagens (*character*), de situação, tempo e lugar, sendo simplesmente designados por seus trajes. Na Matriz Simbolizada, elementos referenciais são aplicados, mas não são ativados pelo *performer*, que não age em função deles. Quando os elementos dessa matriz crescem em força e continuidade, reforçando-se mutuamente, passamos a ver no palco um ator, não uma pessoa, não importando quão rudimentar seja o seu “comportamento”, atingindo uma Atuação recebida, como extras em um *set* de cinema. Quando se refere à Atuação simples, Kirby nota que nenhuma emoção precisa estar envolvida, sem também entrar no mérito qualitativo, de boas ou más atuações. Toda pequena e simples ação que envolva fingimento, simulação, representação e personificação pode ser chamada de *acting*, mesmo sendo um simples jogo de charadas.

³ Como já observamos no capítulo 2, notas 8 e 22, *acting*, atuação, é usualmente tomado como sinônimo de interpretação e representação. Neste trabalho estamos utilizando atuar e atuação em um sentido mais neutro e amplo, fugindo da conotação que Kirby dá na sua escala. Assim, daqui em diante, nos referiremos aos polos dessa escala como polo da representação e polo da não-representação.

realiza suas ações, implicando ainda numa transformação nas relações com o público. Similarmente e em sentido inverso, podemos falar de um “avizinhamo” da Performance às práticas teatrais, inclusive no que toca à representação de papéis. Carlson chama a atenção para um tipo de performance “autoexploratória”, baseada na criação de *personas* ou personagens, na qual o performer “não lidava com experiência autobiográfica ou da ‘vida real’, mas com a exploração, via performance, de eus alternativos, imaginários e mesmo míticos” (Carlson, 2010:172), criando e desenvolvendo possibilidades de “vidas de fantasia”⁴.

A aproximação do trabalho do ator e do performer se dá em vários níveis e aspectos. De uma forma clara, observamos que há um constante apelo à voz autoral do ator. Dessa maneira, podemos dizer que este passa a atuar numa “perspectiva performática”, no sentido não só de buscar uma não-representação (ver item 4.2), mas também do desempenho das ações e da sua própria contribuição para a autoria do espetáculo. Heinz Limaverde⁵, ator da Cia Rústica, protagonista do espetáculo *O fantástico circo teatro de um homem só*, observando a forma que uma peça teatral é construída, percebe a transformação pela qual passou o seu ofício no sentido da contribuição que o ator dá para a montagem da encenação:

Antes, os grupos que eu iniciei, eram uma coisa muito mais “teatrão”, era leitura na mesa, depois na sala, já “marcando”. Eu praticamente não criava nada, o diretor fazia o desenho da cena, “vai para lá, vem para cá, senta ali”. Agora é tudo... a gente cria, vai fazendo, improvisando, e dando sugestões também para a direção, uma mistura de tudo isso, muito diferente de quando eu comecei. (...) Agora é muito mais autoral. (...) A equipe inteira, e a gente também, sabe que tem a mão da gente em tudo, em todo esse processo, desde o começo, do texto, da cena, da marca, do figurino, a gente montava o figurino... (Limaverde, 2013. Ver anexo, p. 218-19)

Os atores passam a trabalhar em estreita colaboração com os diretores, que desejam deles não apenas uma habilidade técnica, uma competência para compor

⁴ Carlson dá vários exemplos, entre eles o de Eleanor Antin que, nos anos 70 do século passado, questionou os limites da autodefinição, explorando “versões alternativa e exóticas” do seu *self*, que incluíram “um rei, uma bailarina, uma estrela de cinema e uma enfermeira, cada uma desenvolvida em um certo número de anos por meio de uma variedade de performances” (Carlson, 2010:173). A exploração de uma *persona* masculina por parte das mulheres e a de uma *persona* feminina por parte dos homens tem uma longa tradição não só dentro do teatro convencional, mas também nas performances tipo “Camp”, e atualmente é bastante comum em shows e boates, como atestam as diversas *drag queens*. Veremos adiante como o ator Heinz Limaverde explora esse tipo de *persona* para a construção de seus personagens no palco.

⁵ Heinz Limaverde nasceu no Crato, no Ceará, em 1975, e é ator e figurinista. Tendo feito sua carreira artística no Rio Grande do Sul, recebeu os prêmios Açorianos e Braskem 2008 de melhor ator por *A Megera Domada*, e Braskem 2006 de melhor ator por *Sonho de Uma Noite de Verão*.

personagens e dar-lhes “vida” em cena; a singularidade do ator é a base para a própria construção da cena, e o diretor trabalha justamente no sentido de colocar em cena essa singularidade. A experiência do ator é decididamente usada na dramaturgia do espetáculo. A diretora Patrícia Fagundes utiliza de todo o repertório de Heinz, de vários dos seus registros, incluindo aí tipos e *personas* que ele utiliza em shows e eventos, para a construção cênica do trabalho, como observa o próprio ator: “A vedete, todos, acho que todos os personagens que aparecem no espetáculo eles têm, como princípio básico, eles partem da minha pessoa, da minha forma de pensar.” (Limaverde, 2013. Anexo, p. 219). O ator passa a trabalhar dentro do que Rita Gusmão chama de uma perspectiva performática, na qual o trabalho do ator se estende “desde a idealização da cena até o final da sua apresentação, incorporando a contínua reelaboração das ações encenadas” (Gusmão, 2000:51). A personalidade do ator passa a fazer “parte integrante e valiosa do trabalho de encenação”, valorizando ainda “a capacidade do ator de lidar com as reações do público e de modificar a sua própria relação com o espetáculo” (p. 51) em função de sua interação com o público.

O treinamento do ator reflete-se, assim, na própria estrutura do espetáculo. A sua dramaturgia da cena se relaciona diretamente com as potencialidades e com a experiência do intérprete. A atriz Dani Barros⁶ percebe que os anos de trabalho e treino como palhaça interferem sempre, às vezes de uma forma sutil, na composição e interpretação do personagem Estamira:

E a peça, ela é muito cheia de coisas de palhaços. Tem gestos, assim, quando eu falo “Ah, esses remédios são tudo dopantes.”, eu faço assim no banco [faz um gesto de escorregar], é sutilmente, entende, mas, eu acho que são coisas que, quem é palhaço, sabe o filtro que tem ali, de palhaço. (...) E, também, acho que o palhaço tem isso: ele se desnuda, você coloca o seu ridículo em cena. E ali tem isso, eu me desnudo, eu apareço muitas vezes como Dani, eu exponho, se eu estou emocionada eu exponho a emoção, e eu acho que isso é uma pegada... é a linguagem do palhaço. (Barros, 2013. Anexo, p. 225-26)

O que observamos durante a nossa pesquisa, ao ouvir a voz dos atores, que são os que diretamente vivenciam esse processo de transformação das tarefas e da forma de trabalho no palco, é que esta aproximação entre o ator e o performer se dá de uma forma sutil e irreversível, abrangendo não só questões como a da autoria, mas a maneira como as

⁶ Danielle Barros, conhecida artisticamente como Dani Barros, é atriz formada pela UniRio, tendo cursado a Escola Nacional de Circo, de 1992 a 1994 e integrado o grupo Os Fodidos Privilegiados, de 1996 a 2003. Em 1995, iniciou o projeto Doutores Palhaços em hospitais do Rio, promovido pela Fundação Theodora (Suíça) e, em 1998, participa da fundação do projeto Doutores da Alegria, permanecendo nele até 2008.

ações são realizadas e a visão da cena como um “acontecimento”, que evidencia o momento da apresentação e incorpora as interferências desse aqui-agora.

A forma como são realizadas as ações corporais e movimentos do ator demonstra claramente a mudança na intenção do atuante: há uma clara passagem do “quê” para o “como” o ator realiza essas ações. Há um trânsito entre os vários registros de atuação, que implica no acionamento de diversos arquivos de memória, *personas* ou técnicas, sem prejuízo de continuidade ou quebra da ação cênica. Além disso, a performatividade do gesto é colocada em evidência, sem uma vinculação direta a um conteúdo ficcional. Comentando sobre esse trânsito, Odilon Esteves⁷, ator da Cia. Luna Lunera, observa que não vê “nenhuma diferença” entre realizar uma dança ou fazer uma cena que “vai para o cotidiano” (Esteves, 2013. Anexo, p. 188). A mudança na intenção e na forma como é pensado o estar-em-cena fica clara na maneira como Odilon descreve um trecho do espetáculo *Aqueles dois*, onde são utilizadas técnicas do contato-improvisação:

No caso do contato-improvisação no *Aqueles dois*, que você citou, uma das regras do jogo é que eu uso o peso e o contrapeso, eu jogo o peso no corpo do outro e a gente se equilibra; daí a pouco a gente está usando uma movimentação que ela tem a ver com composição de espaço, tem a ver com *viewpoints*, tem a ver com topografia, que a gente usa umas raias que elas são um *grid*, são raias cruzadas. Então, me exige um outro tipo de percepção, que é ver para onde que o meu colega foi, em qual velocidade, para que eu jogue com isso, ou contrapondo, ou entrando na dele, enfim, do jeito como eu quiser jogar. (Esteves, 2013. Anexo, p. 189)

O conceito de jogo é aqui utilizado de uma forma ampliada, não apenas como um jogo dramático: o ator *joga* com o seu peso, improvisando e compondo uma dança; ele joga com a movimentação do outro e se movimenta não buscando um efeito dramático que se baseia no conteúdo ficcional da cena, mas na relação estabelecida naquele momento pela ação do seu parceiro, “contrapondo ou entrando na dele”. Há um deslocamento na percepção e na intenção do ator; movimentação e gesto não são estabelecidos por um possível efeito sobre a plateia, mas pela interação e jogo que ocorre no momento exato da cena. “A necessidade do jogo é o jogo” (Guénoun, 2004:131), a dinâmica e a forma da cena são estabelecidos durante a sua execução, o jogo entre os atores as determinam; o próprio sentido da cena, conquanto marcado pela estrutura na qual ela se encaixa, desloca-se de uma visão apriorística, que privilegia um efeito pré-concebido, para o aqui-agora da

⁷ Odilon Esteves é ator formado pelo Curso Profissionalizante de Teatro do Palácio das Artes/Cefar (BH/MG) e graduado em Artes Cênicas pela UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais). É membro-fundador da Cia. Luna Lunera, de Belo Horizonte.

apresentação, onde a presença do público, o estado físico e emocional dos atores e a relação que se estabelece entre eles são preponderantes na configuração final da cena e, conseqüentemente, no sentido que ela adquire. As técnicas aprendidas, a maneira como elas são atualizadas e colocadas em prática no instante da cena, e não o imaginário criado em torno dos personagens, o seu possível comportamento na hipotética situação criada pela encenação, isto é o que move os atores: “O programa que os atores cumprem, então, no palco, não está mais relacionado, intimamente, com as exigências de confecção de identidades narrativas, mas com a efetivação de uma *lógica do jogo*.” (Guénoun, p.133, grifos do autor).

Enquanto ator, tal mudança de perspectiva ficou clara para mim durante os trabalhos com o Zona de Interferência. Em *De quem é meu espaço?*, por exemplo, não havia a investidura em um personagem ficcional; as ações realizadas em cena, como a sequência na qual as bolsas/mochilas eram carregadas de diferentes maneiras e explorávamos o seu conteúdo (livros, agendas, papéis, objetos como celulares, canetas, escovas de dente, etc.), eram configuradas pela materialidade, forma e peso dos objetos e pela relação espacial que estabelecíamos com os companheiros de cena, não por possíveis atribuições simbólicas que a audiência pudesse estabelecer dessa movimentação – relações de submissão, de poder, assimilação a deformidades ou animalidades (figura 11). Não que tais paralelos e identificações não pudessem ser feitos e em alguma medida esperados, mas este não era o objetivo e o propósito dos atores em cena. As bolsas e mochilas, que eram as mesmas que utilizávamos no nosso dia-a-dia, mostravam aspectos da subjetividade de cada um dos intérpretes, tanto pelo seu conteúdo (por exemplo: livros que líamos, revelando não só interesses pessoais, mas necessidades profissionais) quanto pela sua própria forma (cada um de nós havia escolhido para si um objeto singular e diferente), e eram esses aspectos que buscávamos explorar em cena. Não havia a busca por uma ficcionalização da presença, mas ativação de técnicas e um jogo improvisado que, como numa *Jam session*, não se desprendia da situação de estar sendo observado (o enquadramento teatral) e da composição da cena como um todo⁸.

⁸ Um dos pontos que pesquisamos no início do trabalho do Zona de Interferência foi justamente as mudanças, diferenças e nuances que ocorrem durante o jogo improvisacional. Durante as *jams* podíamos observar momentos de extrema plasticidade ou intensidade física ou emocional, seguidos de outros de esvaziamento e, digamos assim, de pouco interesse cênico. Eu, especialmente, me perguntava que qualidades e fatores estavam envolvidos naquele processo, e o que interferia nesse jogo improvisacional. A busca por esses fatores de interferência foi um dos motivos para a constituição do grupo.



Figura 11: De quem é meu espaço?
Foto: Maria Luiza Nogueira

Nesse processo de aproximação ator-performer, um dos aspectos mais significativos é, sem dúvida, a valorização do presente, do momento da apresentação, que reúne palco e plateia. Sem se deter ou se aprofundar em questões teóricas, os atores que entrevistamos percebem que essa característica da Performance e do trabalho do *performer* se faz presente também na sua maneira de estar em cena. Odilon Esteves percebe a oscilação do seu trabalho entre a representação e o aqui/agora que caracterizam a performance:

Quando eu vejo um *performer*, eu vejo ele muito ligado no tempo presente, no espaço presente, com aquelas pessoas presentes, com algumas coisas que vão ter ainda com as influências da ideia do *happening* mesmo, que querendo ou não elas continuam, eu acho, em grande parte das performances que eu vejo hoje, essa ideia do acontecimento, do aqui/agora... (...) ...eu acho que eles sempre estão interligados no tempo presente, no espaço presente, num acontecimento presente, e fogem da ideia de “representação”, de fingimento, de engano. (...) Então eu acho que, dessa maneira, há dias que a gente se aproxima do *performer*, desse jeito como eu vejo a performance. E há dias que não, há dias que a gente está mais para a representação. Mas não é o caminho que a gente busca, o caminho que a gente busca acho que é o de cada espetáculo ser um acontecimento, daquele dia. (Esteves, 2013. Anexo, p. 191).

Também Dani Barros vê em seu trabalho essa busca, percebendo ainda que os espetáculos teatrais jogam de forma diferente com essa possibilidade de oscilação entre a representação e a apresentação:

... aí eu acho que [a peça] tem o sentido da performance, que é você estar no aqui e agora. (...) É eu acho que esse é o sentido de performance que a gente tem de buscar, que é o presente, que é o verdadeiro, o aqui, o agora. (...) É que eu acho que têm peças que têm níveis... que a coisa se apresenta mais ali, na hora, a coisa acontece mais ali, na hora. (...) ... quando eu olho para a frente eu estou buscando relação de verdade com a plateia. Isso é um elemento performático. Mas eu acho que, o tempo todo – o tempo todo não, têm peças mais propícias e têm atores que são mais propícios a isso. (Barros, 2013. Anexo, p. 231-33)

A quebra com a ideia da representação e o colocar-se no aqui e agora da apresentação, unindo atores e público no mesmo espaço e tempo, jogando justamente com o deslocamento entre o universo ficcional e a aproximação desse lugar onde não há barreira ou distância entre palco e plateia (ver item 4.3), faz-se clara na voz dos artistas. Quando Odilon fala em fugir da ideia de representação e Dani Barros comenta sobre os vários níveis que constituem as peças teatrais, nos aproximamos da escala proposta por Kirby e desse *continuum* que vai da não-representação a representação, e dos diversos pontos dessa escala onde cada um dos trabalhos e atuações se colocaria. Como *performers*, esses atores percebem que precisam atuar no momento presente (e a própria estrutura dramática dos trabalhos realizados é construída para possibilitá-lo), e os espetáculos são pensados como um acontecimento, algo que não se repete. Porém, mesmo com essa aproximação, esses atores não se identificam e não se veem como *performers*; percebem, contudo, que o performático e o performativo por um lado fazem parte ou atravessam o seu trabalho, e, por outro, que a performatividade faz parte do cotidiano do seu trabalho como ator, como relatam Marcelo Souza e Silva⁹, da Cia. Luna Lunera, Heinz Limaverde e Dani Barros:

– Falando do nosso trabalho especificamente, eu acho que em alguns momentos, algumas pessoas, em relação até ao último trabalho, que há momentos em que os atores são performativos. A gente não trabalha com esse tipo de distinção. (Souza e Silva, 2013. Anexo, p. 192).

– Eu não entendo ainda muito bem essa coisa. Eu sou do teatro à antiga, eu acho. Tudo agora é *performer*, agora a coisa da performance está na moda... Para mim tudo é teatro. (Limaverde, 2013. Anexo, p. 21)⁷.

⁹ Como Odilon, Marcelo também se formou no Curso Profissionalizante de Teatro do Palácio das Artes/Cefar (BH/MG), com o espetáculo *Perdoa-me por me traíres* (2000), sendo um dos fundadores da Cia. Luna Lunera.

– O Estamira me proporciona... as ferramentas do Estamira elas são, elas me proporcionam ser mais performática, porque estou ali na hora, estou... se alguém fala uma coisa no meio eu escuto... (Barros, 2013. Anexo, p. 232).

4.2 O Personagem: aproximar-se e distanciar-se de si mesmo

Nos processos que viemos observando nessa pesquisa pudemos constatar que há uma tendência a se abdicar de um personagem de ficção para a utilização das memórias e da própria identidade do ator, criando um outro tipo de personagem, algo como uma *persona* de si mesmo, que se apresenta não como uma máscara, mas um recorte da pessoa que é colocado em cena. De maneira semelhante à maneira como trabalha em relação a um personagem que é construído a partir de uma ficção, o ator, criando a partir de suas memórias, quando é posto em uma situação cênica se distancia e se diferencia do seu eu cotidiano, num trajeto que evidencia justamente o fato de o ator tratar a sua autobiografia como um material de trabalho, permitindo-nos ainda discutir a memória como uma ferramenta para a sua atuação.

A memória aqui atua não apenas como um “atualizador” da ação¹⁰. Ela é ao mesmo tempo filtro – pois o vivido passa por um permanente processo de recriação, no próprio momento de sua rememoração – e um lugar de diálogo com a experiência do sujeito (ou dos sujeitos, se incluirmos nesse campo o espectador, aquele que presencia o ato de rememoração), que está em permanente transformação:

Em primeiro lugar, tratava-se de perceber a memória não como um lugar estático a ser acessado, como uma ‘coisa’ fixa e já possuída que devesse ser lembrada, mas como uma ‘relação’ que se transforma com e no tempo. A experiência (memória) dialoga com o experienciador, numa via de mão dupla. E nesse diálogo, a memória não se apresenta igual a si mesma, mas em um dinamismo que é característica do estar *hic et nunc*. Podemos inclusive nos perguntar onde começa a memória e acaba a imaginação. (Motta Lima, 2009:168)

A memória se apresenta, especialmente no fazer teatral, como algo que se dá no corpo daquele que rememora; é não apenas uma lembrança de fatos, mas de sensações,

¹⁰ Falando desse aspecto da memória como aquilo que atualiza a ação ensaiada e aprendida, Yedda Chaves pondera que “a capacidade de lembrar o fluxo vivido da ação está fundamentado na memória, um dos aspectos cognitivos implicados no trabalho do ator no momento de criação de materiais. Porém, a memória que nos interessa aqui é aquela do instante da cena, no qual o ator está em processo.” (Chaves, 2009:175). O ator vive e depende de sua capacidade de atualizar o aprendido, equilibrando-se entre o imediato do presente, a sensação imediata, e tudo aquilo que foi previamente planejado e ensaiado, um constante exercício de uma memória que envolve corpo e mente. O material criado precisa ser re-apresentado, revivido no instante preciso da cena, mantendo – dilema do ator – o frescor e a intensidade do momento de sua criação.

de sons, cheiros, palavras, luminosidades, ações realizadas, roupas e objetos, de algo que constitui a atmosfera de um dado evento, num processo de atualização que envolve a própria re-construção dessa memória. Trata-se aqui, como pontua Patrícia Leonardelli (2009:195), baseando-se nos estudos de Ivan Izquierdo e Antonio Damásio, de pensar o estudo e conceito de memória não como “*faculdade* da mente pensante”, mas como “*fluxo* do corpo pensante (*corpus cogitans*)” (grifos da autora). Pensar o processo de rememoração enquanto uma forma de atualização daquilo que foi vivido, permite-nos incluir aí não só o corpo do ator – que muitas vezes busca nesse processo a qualidade da “energia” e da sensação que experimentara na situação evocada –, mas a transformação desse vivido, que é distorcido e recriado nesse atualizar. Assim, a noção de memória apresenta-se não mais “como evocação do passado fenomenológico, passível de todas as imprecisões que implicam em registrar e evocar algo que não está mais apresentado aos sentidos (a retenção), mas como recriação permanente do vivido em circuitos permeáveis.” (p.195).

O uso de material pessoal do ator, e especialmente o depoimento autobiográfico, põe em relevo esse aspecto da memória, de reconfigurar o vivido e, de certa forma, de criação que esse recordar envolve. As lacunas e imprecisões são preenchidas pelo ator, num processo que, se não implica numa ficcionalização do real, é permeado por uma maneira subjetiva e pessoal de apreender esse real. A própria possibilidade de se apreender o real – como diria José Sánchez, o próprio real escapa à sujeição da representação: “toda representação é sempre a representação de uma ilusão, mais ou menos compartilhada, a qual denominamos realidade” (Sánchez, 2007:37^{III}) –, é colocada em xeque aqui. Na mesma linha de Sánchez, Maryvonne Saison distingue entre “Realidade”, com maiúscula, que designa “a imagem global e coerente do mundo”, invocando o “real”, por oposição a “realidade”, com minúscula, “que designa uma representação, correspondente a um ponto de vista” (Saison, 1998:43^{IV}). As realidades colocadas ou expostas no palco através dos depoimentos autobiográficos dos atores correspondem a pontos de vista desses criadores, uma visão da Realidade filtrada pela memória e pelo aparato cênico, que não tem por objetivo nem reproduzir fielmente, nem ocultar esse real no qual elas se baseiam e do qual partem.

A impossibilidade de uma apreensão “global” do real também é percebida pelos atores: Odilon Esteves observa que esse processo de narração a partir da memória

seria tão ficção quanto qualquer história de qualquer pessoa do mundo ao contar uma passagem da própria vida. Então, sendo assim, tudo é ficção, toda a vida é ficção, porque é a forma como eu consigo narrar as experiências que eu vivi, porque tem a ver com a linguagem que eu tenho, com a forma como eu conseguia nomear as coisas que eu sentia daquela maneira. (Esteves, 2013. Anexo, p. 176).

Reconhecendo a capacidade criadora do ato de rememorar, diversos artistas desde a década de 70¹¹ do século passado vêm se utilizando da experiência pessoal de seus atores/intérpretes/*performers* para a criação de seus espetáculos. Esta utilização se materializa não apenas no uso dessa memória na criação de personagens ficcionais (quer seja à maneira stanislavskiana, quer seja a partir da revivência de uma memória corporal inspirada nas experiências de Grotowski), mas na inserção de pequenos trechos narrativos ou episódicos (como no *Clube do Fracasso*), de depoimentos pessoais (*Não desperdice sua única vida*), balizando inclusive a própria construção da dramaturgia (*O fantástico Circo-Teatro de um homem só*).

Para o intérprete/criador, duas questões se assomam à primeira vista: a necessidade de exposição e a autorreferencialidade que a cena autobiográfica impõe. Falar de si mesmo implica numa inversão do jogo de mascaramento que a construção de um personagem tradicionalmente traz: a exposição não é mediada por uma outra identidade, assume-se não só o risco de colocar a própria pessoa em cena, com as imperfeições, defeitos e idiossincrasias de cada um, como a urgência de descobrir dentro de si mesmo algo que seja “universal”, que possa ser repartido com o espectador. O grau de exposição que cada um se permite coloca o ator diante de um limite, claramente pessoal, diante da necessidade de compartilhar sua intimidade diante de estranhos:

- ... porque uma coisa é você fazer esse tipo de compartilhamento com pessoas próximas, com os seus pares. E quando você abre isso para todos, isso muitas vezes expõe um grau de intimidade que pode soar constrangedor para quem conta, que pode soar banal e foi uma etapa muito interessante, porque nesse momento do confronto com o público, de uma forma não verbal você percebe, como ator, como aquela sua história está reverberando efetivamente e, de algum modo, até onde você, como ator, está disposto a lidar com esses depoimentos. (Souza e Lima, 2013. Anexo, p. 177)

- Exatamente por isso, porque ele [o palhaço] me coloca em cena com todas as minhas fragilidades, ele me expõe, não fazia sentido eu fazer Estamira sem me expor. (Barros, 2013. Anexo, p. 225)

¹¹ É difícil não lembrar aqui de *Rumstick Road*, espetáculo de 1977 do Wooster Group, dirigido por Elizabeth LeCompte, que investigava o suicídio da mãe de Spalding Gray, protagonista da peça, utilizando cartas de família, slides, conversas telefônicas gravadas etc.

Esse grau de exposição que o depoimento autobiográfico impõe ao ator traz novos desafios ao processo de criação. O arsenal técnico que frequentemente está à sua disposição, a capacidade de criar uma voz que traduza uma personalidade muitas vezes diferente da sua, a habilidade de assumir em seu corpo posturas, ritmos e gestos que podem ser lidos pelo espectador como reflexos de temperamentos e de histórias de vida, tudo isso parece se tornar irrelevante diante do desafio de não-representar, de colocar a si mesmo em cena. Tomando a própria pessoa não apenas como ponto de partida, mas como virtual ponto de chegada, a ator vê-se diante de um limbo, desconfiado da relevância de sua presença e de sua história. Ao falar do processo de criação de *O Fantástico circo teatro de um homem só* e do *Clube do Fracasso*, Patrícia Fagundes observa as dificuldades encontradas pelos atores ao lidarem com o material autobiográfico: “... é bastante difícil para o ator esse desafio, eu acho, porque tem um... como um vazio, tu te encontras diante de um vazio, tu não tens aquele personagem para ir buscar” (figura 12).



Figura 12: Clube do Fracasso
Foto: Alex Ramirez

É necessário redescobrir o próprio ser antes oculto pelo mascaramento que o personagem ficcional proporciona: “então, como tu sentas?, como tu fazes?, como tu te expõe?, tem um

medo da exposição aí, também,...” (Fagundes, 2013¹². Anexo, p. 195). Além disso, o processo de criação a partir do material autobiográfico implica em uma necessidade de ultrapassar o episódico, de sair do que é estritamente pessoal e atingir uma universalidade que permita justamente esse compartilhamento com os estranhos reunidos no conjunto da plateia do espetáculo. Esta necessidade se insere dentro de uma tendência de re-criar as relações que o teatro, marcado por uma história de pertencimento ao universo ficcional, mantém com a realidade, o “real”. Há um comprometimento do artista com a sociedade na qual se insere, levando a esse imbricamento entre fictício, autobiográfico e documental, buscando transformar a própria história em um fato que, como uma micro-narrativa, alcança projeção ao falar de algo que é comum a todo um grupo. O material autobiográfico serve não apenas para contar a própria história, mas como uma ferramenta para descobrir algo que deve ser do interesse de toda uma comunidade:

- Eu acho que o material autobiográfico ele serve como uma ponte para tratar de assuntos que interessem a todos nós; de alguma maneira, eu falar em primeira pessoa pode ser eu estar me expondo, mas para falar de todos, não para falar da minha vida privada. (Fagundes, 2013. Anexo, p. 196).

- Acho que em primeiro lugar a gente foi pesquisando até que ponto aquela história que era contada era relevante para quem escutava, até que ponto aquele depoimento interessava realmente, ou o que naquele depoimento poderia ser de interesse. (Souza e Silva, 2013. Anexo, p. 176).

- E, no começo, eu tinha muito essa preocupação: “Cara, mas, nossa, aí eu vou falar aqui do médico da minha mãe? Ai, mas será que...? Ai, será que não tá muito...”, eu achava meio... meio frágil demais, sabe? Muito frágil, eu falava “Mas será que está legal, será que é interessante as pessoas ouvirem isso?”. (Barros, 2013. Anexo, p. 224).

Se os espetáculos que estamos examinando trazem experiências dramatúrgicas que problematizam a camada de ficção que envolve tanto a presença do ator em cena como a sua própria identidade, espetáculos como *Festa de separação: um documentário cênico* (2008), de Janaína Leite e Felipe Teixeira Pinto, se inserem num limite entre o *happening* e o teatro, rompendo definitivamente com as fronteiras que separam ficção e real. Como nas experiências já descritas (Capítulo 3) do ciclo de biodramas organizado por Viviana Tellas, não apenas a cena é constituída a partir do real, ela se elabora como um experimento que abdica do ficcional: Janaína e Felipe, após se separarem (eram casados na vida real) decidem promover festas para anunciar aos amigos e a família a separação e “elaborar o

¹² É oportuno observar que trabalhar com a própria história pode ser tão ou mais árduo que o processo de construção de um personagem fictício: “As coisas mais difíceis ali para o Heinz foram os dois extremos, durante o processo: um, fazer quando é ele mesmo, quando ele não tem tipo nenhum ou personagem; dois, fazer tipos bem distantes dele mesmo.” (Fagundes, 2013. Anexo, p. 195).

luto”, (Monteiro, 2010), filmando as festas, colhendo depoimentos e criando um espetáculo que mantinha a estrutura de um *happening*, como afirma a criadora do trabalho:

O processo de criação se deu através da realização e documentação audiovisual de festas que funcionavam como *happenings* onde os anfitriões eram ao mesmo tempo o casal que recebia parentes e amigos para a sua festa de separação e também os “performadores” que improvisavam a partir de um conjunto de ações mais ou menos pré-estabelecidas nos roteiros que se criavam para cada festa e se desenvolviam para a festa seguinte. A criação, o ensaio e a formalização aconteciam simultaneamente já que as festas – esse acontecimento inédito a cada vez (ou alguém dúvida que numa festa de casamento, ainda que exista um pré-roteiro dado pelo conjunto de ações que compõem a cerimônia, os noivos e convidados não estejam experienciando um acontecimento real?) eram a maneira de desenvolver a estrutura para o espetáculo final. (Leite, 2010)

Ao trabalhar com esse tipo de material, não apenas fundado no real, mas totalmente ligado à própria pessoa, o ator é forçado a se redefinir em cena. Tomando a escala proposta por Kirby, de representação à não-representação, estar em cena sob a identidade de um personagem fictício encaixa-se como representação, aproximando-se desse polo da escala, enquanto colocar-se em situação cênica portando o seu próprio nome e biografia traz o ator para o polo oposto, da não-representação. Neste desafio, de estar em cena, atuando, sem representar, não apenas a própria história passa a ser o material a ser trabalhado pelo ator, mas ele necessita que sua presença seja nesse momento tão efetiva como quando ele ostenta um personagem fictício. Essa “eficácia cênica” implica em tratar a própria história com um certo distanciamento, objetivando o olhar sobre si mesmo. Depois do processo de seleção e roteirização ocorrido durante os ensaios, as palavras e a própria vida do ator são transformadas em texto teatral, que necessitam ser atualizados a cada apresentação, precisam ser efetivados, atuados. O ator percebe e critica a sua própria atuação, estabelecendo uma estranha relação de proximidade e distância consigo mesmo:

Quando eu falo de Estamira, estou mais afastada de mim, quando eu falo de Dani, quando eu falo “Uma vez a minha mãe me deu de presente de aniversário uma carta, uma carta com nove páginas.”, é a Dani. Mas não é a Dani, porque é a Dani tendo que falar uma frase que ela... às vezes até tem horas que eu falo essa frase, eu falo “Ai, que duro que saiu isso.” A frase, por exemplo para mim mais difícil, que é uma que eu falo como Dani, é a frase mais difícil para mim, é ao começar a peça, quando eu tenho que levantar e falar “Mãe, se você estiver aqui hoje...”. É a mais difícil, e é a Dani, mas não é a Dani, porque... e têm horas que eu falo “Ai, falei isso duro demais.” Ontem, por exemplo, eu falei e falei “Ai, ficou muito choroso, nossa, dei muita pausa.” E o tempo todo eu estou me vendo, eu sou muito crítica, então tudo o que eu faço eu estou com uma camerazinha fora, já fazendo e já prestando atenção. (Anexo, p. 234-36).

Essa objetividade do ator em cena faz com que ele trate a sua própria vida como um material, que difere de um material ficcional frequentemente apenas por uma relação de proximidade e de distância em relação ao artista/criador. Aquele material criado a partir das vivências do ator já nasce próximo a ele, as motivações e os impulsos já são conhecidos, assim como o contexto, o universo no qual essa experiência se insere; quando ele parte de um material ficcional, este muitas vezes se encontra mais distante do universo e do cotidiano do ator, que precisa se aproximar e se apropriar dele, como percebe Odilon Esteves: “Quando sai de mim é mais próximo, (...) e sempre que eu me aproximo de um personagem o universo, a princípio, era distante do meu” (Esteves, 2013. Anexo, p. 187); também Dani Barros tem a mesma sensação: “... mas tem um personagem que é mais distante de mim e um personagem que sou eu, a Dani. Então, quando eu faço a Estamira, é bem mais distante de mim e quando eu faço eu, a Dani, é mais próximo” (Barros, 2013. Anexo, p. 235).

A apropriação a que o ator submete o texto torna-o ao mesmo tempo pessoal e teatral. A verdade da cena supera uma aparente não verdade que a ficção carrega, e aproxima os dois textos aos olhos daquele que deve realizá-los em cena: “... a hora que eu faço o texto do Caio [Fernando Abreu] é tão verdadeiro quanto meu texto pessoal, e é tão teatral quanto” (Esteves, 2013. Anexo, p. 187). Tomar posse do material fictício é ao mesmo tempo aproximar-se dele e torná-lo seu, conferir-lhe uma verdade – cênica – que muitas vezes o iguala ao material autobiográfico:

... porque daí eu me apossei, enfim, virou minha história, e agora, às vezes, (...) eu já não sei mais o que é que é meu e o que é que foi inventado, o que é que foi roubado de alguém, alguma história. Quando eu estou contando parece que aquilo é meu, e é e pronto. Me apossei da vida dos outros. (Limaverde, 2013. Anexo, p. 214).

Se o personagem ficcional é, a princípio, um *outro*, a tarefa do ator é trazer esse outro para perto de si, conferindo-lhe uma inteireza e verdade como se se tratasse da própria vida e verdade do ator:

... porque personagem a gente parece que não é a gente; mas, ao mesmo tempo, personagem a gente tem que buscar a verdade, porque senão não é a gente. Mas, quando a gente faz com verdade, ele cola na gente, fica verdadeiro, você fala “Nossa, caramba, acreditei. Nossa, eu fui junto com você.” Mas, era eu que estava...? Era. Mas era eu mesma? Não, era uma construção, era um... (Barros, 2013. Anexo, p. 235).

Quando Dani Barros fala em “construção” ao referir-se à sua presença em cena, ela se refere tanto ao personagem ficcional quanto aos momentos em que ela se assume como Dani. Embora sejam materiais distintos, um alheio à pessoa do ator, outro oriundo de suas experiências e que trazem a marca da sua identidade, o tratamento cênico até certo ponto os nivela, revestindo o depoimento autobiográfico de uma estrutura, artificializando-o. No palco, a pessoa do ator, como um personagem não ficcional, se insere num interstício, fronteira, ao mesmo tempo real e em alguma medida artificializado pela construção que a ação de colocar-se em cena produz; perceber essa ação como uma construção dá destaque ainda ao processo desenvolvido até chegar-se ao momento da cena:

É uma construção. A partir do momento que está ali, em cena, é uma construção, não tem como não ser. É claro que, assim, a construção, ela foi feita através de uma desconstrução: para chegar naquele lugar ali, eu precisei me desconstruir, estar tranquila e falar, simplesmente, sem estar carregada de nenhum personagem, ou nenhum... Mas é uma construção, a partir do momento que entra na partitura de um espetáculo, é uma construção. (Barros, 2013. Anexo, p. 227)

A desconstrução que precede a construção se dá no fato do ator ter de encarar o seu próprio vazio, de ver-se justamente destituído do personagem ficcional que costumava apoiar sua criação. Buscar a não-representação, simplesmente estar em cena, torna-se um desafio para o ator acostumado a transformar-se em outro. Ao mesmo tempo em que mergulha no processo de desconstrução de seus modos e artifícios (seus clichês e técnicas, suas habilidades), ele se depara com o estado não-cotidiano que o evento teatral impõe àqueles que se mostram em cena. Como diz Patrícia Fagundes, “a cena nunca é um estado cotidiano”, ela se impõe por sua performatividade, colocando quem dela participa em um estado performativo, mesmo que não seja obrigatoriamente ficcional: “[é] como tu estar num estado, que é performativo, mas não é ficcional, digamos, não é ‘representativo’, é só performativo” (Fagundes, 2013. Anexo, p. 195).

Chamamos acima (item 3.2) a ação do ator de colocar-se nesse estado de atuação assumindo a sua própria identidade, de utilização (muitas vezes envolvendo a criação) de uma *persona*. Enquanto o ator assume essa espécie de *persona*, é facultado a ele revelar uma faceta ou um lado de si mesmo que se distancia do seu cotidiano, como diz Heinz Limaverde em relação à sua auto-representação no palco: “Eu acho que no palco, ali, eu não sou cem por cento Heinz. Um pouco do personagem que eu levo para o palco é o Heinz do teatro, é o Heinz que as pessoas querem ver no palco” (Limaverde, 2013. Anexo, p. 215). A não-representação, convertida em artifício e impondo-se como um

“efeito de teatralidade”, passa pelo processo de desconstrução que citamos e cria situações paradoxais de estranhamento: “A minha mãe... é engraçado que ela já me conhece desde quando pariu, mas ela disse que viu outra pessoa, uma pessoa que ela não... lembrava, claro, o filho dela, mas que era uma figura que ela não imaginava que tivesse aquela desenvoltura, aquele jeito de falar, aquele jeito...” (Anexo, p. 217). Ou seja, não há uma identificação entre o *self* do indivíduo, entre o seu comportamento no dia-a-dia – ou os seus comportamentos, correspondentes às imagens que ele busca projetar de si nas diversas situações do seu cotidiano –, e sua autoprojeção no palco: “Eu digo assim: ali, era eu, ator, falando de ‘eu, indivíduo’, que resolvi ser ator” (Esteves, 2013. Anexo, p. 178). A contingência da estrutura espetacular impõe esse distanciamento.

A construção realizada pelo ator, no caso desses trabalhos criados a partir da autobiografia, se distancia ao mesmo tempo em que se confunde com a pessoa do ator, causando também para o espectador essa instabilidade da presença, a tensão entre representação e apresentação: “Por isso, quando falam ‘É a Dani’, não é, cara, não é a Dani, é uma construção da Dani. (...) É uma construção no sentido de... eu estou ali, eu vou me portar desse jeito, eu sei que agora eu tenho que levantar, eu sei que agora eu tenho de sentar, fazer determinadas coisas”. (Barros, 2013. Anexo, p. 228-31).

As ações realizadas pelo ator, com seu constante trânsito entre diversos registros de atuação, são percebidas como fazendo parte de um jogo, cujas regras estão em constante transformação. Jogo teatral, condicionado por sua estrutura e pelas condições de recepção que propõe.

4.3 A relação com o público: um novo tipo de ator (o ator se reinventa)

Um dos aspectos fundamentais na mudança das atribuições do ator nessa cena performativa é a transformação da maneira como ele se relaciona com os espectadores. O foco da obra teatral, e conseqüentemente do trabalho do ator, se desloca do eixo personagem/enredo para o eixo presença/evento. Nesse deslocamento, a relação direta entre o ator e aqueles que acorreram para assisti-lo frequentemente passa ao primeiro plano da estruturação do espetáculo; não só a concretização do evento exige a inclusão do espectador como o espaço cênico passa a ser pensado e estruturado em função dessa

relação, focando o compartilhamento de uma experiência ou a possibilidade de contato (inclusive físico) e/ou convívio.

O ensaísta, curador e crítico de arte francês Nicolas Bourriaud observa que, no que ele atualmente chama de “altermodernismo”, que ele contrapõe ao conceito de pós-modernismo¹³, as obra de arte “já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram gerar modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista” (Bourriaud, 2009:18). Apesar de Bourriaud não incluir o teatro em sua reflexão sobre a arte, referindo-se especificamente às “práticas derivadas da pintura e da escultura que se manifestam sob a forma de exposição” (p. 21), me parece claro que, assim como as artes visuais, as artes cênicas criam “durações com um ritmo contrário ao das durações que ordenam a vida cotidiana”, favorecendo “um intercâmbio humano diferentes das ‘zonas de comunicação’ que nos são impostas” (p. :23). Bourriaud argumenta que tanto o teatro como o cinema “reúnem pequenas coletividades diante de imagens unívocas”, sendo que nessas salas “não se comenta diretamente o que se vê (a discussão fica para depois do espetáculo)” (p. 22), o que ocorreria durante uma exposição, onde se estabelece uma possibilidade de discussão imediata nos dois sentidos do termo, mesmo diante de formas inertes. Ora, dizer que a imagem teatral é “unívoca” me parece, no mínimo, um grande erro de apreciação e de observação do fato teatral, em especial das produzidas na cena contemporânea. Além disso, ignorar a troca existente entre palco e plateia, o convívio que o teatro enseja, e mesmo o espaço de discussão que muitos espetáculo teatrais abrem aos espectadores – inclusive durante a apresentação –, é também um erro de apreciação do teatro que se faz nesse início de século.

¹³ Em entrevista concedida em 2013, Bourriaud argumenta que o prefixo “pós” apenas circunscreve um “espaço em branco”, um vazio teórico que necessita ser qualificado: “‘Pós’ é a pontuação gramatical de um espaço-tempo em branco, o signo de uma não decisão” (Bourriaud, 2013). Construindo o conceito de altermoderno em torno da imagem do arquipélago e de questões relacionadas à alteridade, Bourriaud postula que ele significa “um duplo afastamento, seja em relação ao ‘pós-moderno’, seja em relação ao período moderno do século XX. Hoje a palavra ‘moderno’ evoca duas coisas: o período histórico delimitado pela arte moderna, e a modernização do mundo, sob a égide do ‘progresso’. Ora, aquilo a que chamamos moderno é um estado de espírito recorrente na história, que assume diferentes formas segundo as várias épocas.” (Bourriaud, 2009b) Conquanto a cunhagem do termo “Altermodernismo” seja posterior ao lançamento do conceito e do livro “Estética Relacional”, editado na França em 1998, fica claro que o contexto artístico a que ele se atém para pensar essa prática que privilegia o *encontro*, se enquadra dentro desse novo conceito: “O ‘Altermodern’ é, para mim, a forma emergente e contemporânea da modernidade, ou seja, a de uma modernidade que corresponde aos desafios do século XXI, e especificamente ao momento histórico que vivemos e no qual nos inscrevemos, para o bem e para o mal: a globalização. (...) ‘Alter’ significa outro, mas o prefixo evoca igualmente a multitudine. Em política, a alter-globalização é uma constelação de lutas locais que visam combater a homogeneidade mundial. No domínio cultural, ‘alter-moderno’ significa algo semelhante, é como um arquipélago de singularidades conectadas umas às outras.” (Bourriaud, idem).

As ideias de interação, de convívio e de relação com os espectadores, propostas por diversas obras teatrais contemporâneas, representam justamente uma tentativa de criar espaços e zonas onde a comunicação e a interação entre atores e público não apenas abandonam a distância que determinadas formas teatrais, baseadas principalmente na separação entre palco e plateia, impunham; elas possibilitam formas de comunicação direta e trocas entre as pessoas reunidas para o evento teatral e os espaços que as circunscrevem. Nessas propostas cênicas vemos ainda a fusão ou a união entre técnicas e registros de atuação tradicionais no ofício do ator – como o palhaço e o bufão (*Estamira – Beira do mundo*) –, tradições de aplicação mais específica e recente – o *vaudeville* (*O Fantástico circo teatro de um homem só*) –, e ainda práticas performáticas (*Corpos subjetivos em espaços móveis, De quem é meu espaço?, Não desperdice sua única vida*), com aquilo que se tornou a pedra de toque do ofício do ator no século XX, a construção de personagens fictícios.

Todos os trabalhos do grupo Zona de Interferência, incluindo aí a intervenção realizada em 2006, *Entulhos - Vazio abarrotado*, foram pensados e criados levando em conta a interação com o espectador, e propondo formas de ocupação do espaço que possibilitavam essa interação. A prática do grupo se organizava justamente em torno da criação de espaços onde pudesse acontecer o compartilhamento, e onde fosse possível uma interferência e uma troca, não apenas verbal ou imagética, mas dos corpos e da presença de espectadores e atores. Assim, em *Entulhos*, que tinha como tema, como consta do site do grupo, “o lixo urbano, no seu sentido mais amplo”, propunha uma mescla de *performance* e intervenção, calcada em uma “improvisação colaborativa”, ocupando todas as dependências do Teatro Marília (a calçada em frente ao teatro, o foyer, a parte do fundo da plateia, o corredor lateral que dá acesso à parte de trás do teatro, o pátio nos fundos do mesmo, o porão do teatro (onde se situam os camarins, casa de força etc., o palco e novamente o foyer.), em uma itinerância que buscava ser “sensorialmente provocativa para a plateia”. Desde a entrada no teatro, onde cada pessoa tinha de escolher o seu lixo – embalagens vazias dos mais diversos produtos –, que deveria ser carregado durante toda a intervenção, passando por momentos como o do porão, onde os espectadores se viam em meio a tubos de mangueira que vazavam água, ou a cena no palco, onde o teto construído com sobras de *out-doors* descia lentamente sobre os presentes, fazendo com que todos terminassem a cena agachados (figura 13), o espetáculo foi pensado para viabilizar essa provocação sensorial, assim como a inserção direta do espectador na cena, compondo-a e

interferindo na movimentação dos atores. Texto e gestualidade aproximavam a atuação de uma *performance*, bem distante de um modelo representacional.



Figura 13: Entulhos, Vazio abarrotado
Foto: Glênio Campregher

A prática do Zona de Interferência se baseava na ideia de que é preciso que o público experiencie; não basta observar e refletir sobre o que está sendo apresentado, é necessária a vivência para que a ação seja transformadora. Assim, em *De quem é o meu espaço?*, criado a partir “de uma proposta de investigação sobre o espaço urbano e suas relações com o espaço pessoal”, propunhamos cenicamente discutir quando (e como) um corpo interfere com outro. A encenação foi pensada como

uma proposta de interação entre performers e público: como discutir o espaço sem compartilhá-lo? Se ambos, intérpretes e audiência utilizam (ocupam) o mesmo espaço, como evitar a contaminação de um pelo outro? Como pretender que eles não estejam unidos e interfiram entre si? Mais que isso: essa interrelação é parte construtiva do próprio espetáculo; a relação desses corpos e dessas subjetividades transforma-os, dá-lhes novo significado e recria a ação da cena. (Zona de Interferência, texto do site).

A interferência no espaço das pessoas – o espetáculo iniciava com os atores cochichando no ouvido dos espectadores perguntas e frases sobre o corpo, o espaço que cada um ocupa e a interferência sofrida/realizada¹⁴ –, as interações propostas com os membros da audiência (ver acima, item 3.3), e o final do espetáculo, quando atores e público iam para a rua e se deitavam para ver o céu (espalhávamos tiras de papelão na calçada para as pessoas se deitarem. Figura 14), todas essas ações eram pensadas e realizadas com o sentido de propiciar essa experiência; era a forma que encontramos para entrar em contato e interferir na vida dos outros, já que partíamos da crença que apenas com a cumplicidade do público – e a sua anuência, já que as pessoas não eram forçadas a realizar nada – poderíamos concretizar algo que chegasse próximo a um *experienciar*. Enquanto ator, eu tinha de estar apto a lidar com a reação do público, sua negativa em participar – alguém poderia se recusar a deixar que eu escovasse seus dentes ou que “colocasse minha orelha no seu cotovelo”, mas devo dizer que pouquíssimas vezes me vi diante de um recusa pura e simples, a maioria dos espectadores “entrava no jogo”.

Em *Corpos subjetivos em espaços móveis* nossa proposta era tornar as pessoas responsáveis diretos por aquilo que seria visto. Na primeira parte do espetáculo o público entrava numa sala sem cadeiras, com um cubo de madeira, formado por quatro “cantos” (uma pequena plataforma móvel de madeira, com duas paredes laterais de dois metros de altura por um de comprimento; os quatro cantos, unidos, formavam o cubo, um quadrado fechado colocado no centro da sala), cada qual caracterizado de uma determinada maneira e ocupado por um ator/*performer*¹⁵ (figura 10). Todos eles possuíam pequenas aberturas e “janelas”, que permitiam a comunicação dentro/fora ou a visão parcial do que se passava no interior do cubo. Nesse início o público tinha de decidir onde se posicionar, se devia ou não responder ao estímulo do ator – eram acesas luzes no interior do cubo, papéis eram jogados para a plateia, mensagens “ofertadas” para quem quisesse ler e entrar em contato; na sequência, quando os cantos eram virados e abertos à visão dos espectadores, estes

¹⁴ Cada um dos membros do grupo improvisava sobre esse tema. Ordinariamente eu dizia frases como “No momento em que falo, eu estou interferindo na sua vida e no seu espaço, e isso vai mudar tudo daqui para a frente.”, ou “Como dois corpos não podem estar no mesmo espaço ao mesmo tempo, quando eu me aproximo de você eu interfiro e mudo o seu espaço.”, ou ainda “O simples fato de você estar vivo implica que você e seu corpo ocupam um espaço e, portanto, interferem na vida e no espaço dos outros”.

¹⁵ Um dos cantos, ocupado por Felipe Carvalho, tinha um vaso sanitário e as paredes revestidas por papel imitando ladrilhos; outro, ocupado por Bruno Vilela, era revestido por argila, que era manuseada por ele durante o espetáculo; o terceiro canto era ocupado por Jardel Silva, e era preenchido por livros e papéis; o último canto, vazio e com uma placa de Aluga-se, com as paredes forradas de um tapete vermelho e uma persiana azul, remetia a um desses apartamentos de aluguel por temporada, encontrava-se vazio nesse momento, e eu o ocupava após o início da apresentação.

tinham de decidir qual ação, de qual dos atores, eles acompanhariam (era impossível visualizar mais do que dois cantos ao mesmo tempo, e as pessoas tinham de se deslocar para saber o que os outros atores estavam fazendo), e se interagiam ou não com eles.



Figura 14: De quem é meu espaço?
Foto: Maria Luiza Nogueira

A possibilidade do público participar ativamente do evento teatral se descortina a partir desse tipo de proposta, cuja estrutura possibilita que os espectadores vivenciem o ato artístico cênico. Trata-se, como diz Rita Gusmão, de um tipo de comunicação “estendida para absorver a manifestação do espectador”, de forma a “afetar a corporeidade do público” (Gusmão, 2000:52). O artista – diretor, atores, cenógrafo, iluminador – trabalha no sentido de ligar todos os participantes desse ato, unindo a “cena e a sala”, e possibilitando que o espectador “atue”:

A atuação do espectador não se efetiva sem o reconhecimento de sua presença. A voz desse outro integrante do diálogo situado na plateia só pode ser ouvida se a palavra lhe for aberta. Seu interesse em enfrentar o debate estético proposto na

obra está diretamente ligado à maneira como o artista o convida, provoca e desafia a se lançar no diálogo. (Desgranges, 2003:28)

O que se apresenta é mais do que a possibilidade de inclusão do público: trata-se da *necessidade* de conferir ao espectador essa voz, que mesmo que não se concretize de forma material, está pressuposta no diálogo cena-público. O ator tem que se preparar para conferir ao espectador esse espaço e essa possibilidade. No seu trabalho em Estamira, Dani Barros tem essa como uma das suas preocupações, viabilizada por sua experiência como palhaça: “Para mim, eu acho que, no meu trabalho como atriz, eu tenho essa... ferramenta, porque eu trabalhei como palhaça muito tempo, então o tempo todo eu busco muito mais a participação da plateia, eu sempre tento incluir” (Barros, 2013. Anexo, p. 233). Lidando com a intervenção direta da plateia em cena¹⁶, Dani observa que o público “está muito acostumado a sentar e assistir”, e que um tipo de estrutura, que se assemelhe mais à *performance* “te instiga a estar ali mais presente, ao público a fazer determinadas coisas, a ter uma vivência” (p. 232). Há uma desestabilização também do papel normalmente atribuído ao espectador; ele é provocado não apenas a refletir, mas a *agir*, encetando um diálogo que questiona o espaço que ele ocupa, não apenas durante a representação, mas nos seus fazeres cotidianos.

Incorporar a interferência do espectador, algo antes restrito a espetáculos de variedades ou ao teatro de rua, se torna um fato recorrente nessas dramaturgias, e se incorpora ao cotidiano do ator, ao rol de suas técnicas. Heinz Limaverde ressalta que sua experiência em trabalhar em espaços “que não são tão ‘confortáveis’ para o ator, tão fáceis de trabalhar, como praça, como a boate, como um lugar que tem um barulho acontecendo, o garçom passando” (Limaverde, 2013. Anexo, p. 216), é levada para o palco, para o espetáculo, que absorve em sua estrutura a relação com o público e o improvisado (figura 15). Com base nesta experiência, o ator está “livre para improvisar, e para mudar e para pular”, adaptando-se e fazendo frente a “qualquer imprevisto que rola com a plateia” (p. 217).

¹⁶ Ao fazer uma apresentação do espetáculo em um CAPS – Centro de Atenção Psicossocial – Dani lidou com um público que rompia constantemente o limite entre palco e plateia que nós mesmos, enquanto espectadores, nos colocamos: “Porque eu tive que parar a peça, teve gente que entrou em cena, dançou comigo, teve gente que chorou no meio, teve gente que, quando eu falava ‘Safado’, gritava safado também; teve uma que se revoltou, porque quando eu fiquei falando ‘Louca, doida, biruta’, ela se revoltou, porque ela se recusou, porque ela deve ter sido chamada muito de maluca, então ela não quis ouvir, ela achou isso uma afronta, levantou, depois voltou; teve um que não me perguntou no meio ‘Você é maluca mesmo? Tu tá acreditando nisso que você tá falando mesmo? É isso mesmo, tu é doida?’?; uma começou a falar no meio, contar a vida dela.” (Barros, 2013. Anexo, p. 232)



Figura 15: O Fantástico Circo Teatro de um Homem Só
Foto: Kiran

A estrutura do depoimento autobiográfico, em *Não desperdice...*, também possibilitava essa aproximação e essa troca com o espectador. A intimidade criada, a ação que o ator faz de se revelar para o público, transformam de alguma maneira as pessoas em cúmplices daquele que faz o depoimento. Odilon Esteves conta que muito daquilo que foi trabalhado nos depoimentos era desconhecido dos próprios membros do grupo: “muitas das coisas que todo mundo contava a gente escutava embasbacado, de pensar que a sete anos a gente convivia uns com os outros e não sabia quase nada daquelas histórias que estavam sendo contadas.” (Esteves, 2013. Anexo, p. 178). As relações cotidianas, que normalmente não permitem e não abrem espaço para que o outro fale de si e se revele dessa maneira, eram rompidas pela exposição que o depoimento trazia. Dessa forma, a partir da revelação de si mesmo, era possível

construir a possibilidade do outro se revelar, mesmo como em alguns momentos como um mero ouvinte, em alguns outros momentos como um agente ativo da cena – algumas das cenas propunham isso –, e aí de certa forma como que o teu depoimento também gera um retorno, em alguns momentos até como um depoimento do espectador. (Souza e Silva, 2013. Anexo, p. 177).

Incorporando a participação do espectador e reagindo a sua presença, transformando a própria vida em objeto para a cena, assumindo riscos, se expondo, transitando da construção de um personagem ficcional para a tentativa de “não-representar nada” e simplesmente agir no palco, o ator se viu obrigado a se reinventar, a encarar com naturalidade a multifacetação e a hibridização da cena. Vendo ampliar-se e multiplicar-se o espectro das atribuições que fazem parte do seu ofício, o ator constantemente oscila da representação à não-representação e torna-se ele mesmo objeto do jogo teatral.

^I Like theatre, religious rituals and ceremonies are outer-directed, but their intent is not to affect an audience but to accomplish a functional purpose in the metaphysical world. (...) Such rituals are designed and performed primarily to this end rather than for their effect on any audience that may happen to be present.

^{II} almost all of the many innovations produced by Happenings have been applied to narrative, informational, acted theatre.

^{III} ...toda representación lo es siempre de una ilusión, más no menos compartida, a la que denominamos realidad.

^{IV} ...l'image globale et cohérente du monde... (...) ... qui désigne une représentation correspondant à un point de vue.

CONSIDERAÇÕES FINAIS - A Tarefa do ator, trânsitos, aproximações e mudanças.



Figura 16: aCerca do Espaço
Foto: Maria Luiza Nogueira

Mas o personagem é o que? Tudo é uma construção, não é?
A construção é um personagem?
Dani Barros

As reflexões em forma de perguntas da atriz Dani Barros permitem-nos avançar algumas considerações e outras conjecturas sobre como é possível entender a relação entre personagem e ator a partir do ponto de vista deste último. Durante a entrevista que fizemos eu a inquiri sobre como ela percebia as transições realizadas em cena entre o personagem Estamira e os momentos em que atuava como Dani e também quando assumia uma espécie de narrador da história: havia diferenças entre esses diversos estados cênicos? Interessava-me saber justamente se esses estados eram sentidos por ela como se fossem personagens e como ela fazia a transição entre esses vários registros de atuação. Sua resposta, feita em forma de pergunta, me remetia à escala proposta por Kirby

e me devolvia a responsabilidade de, ao menos, tentar buscar possíveis soluções para a forma como os esses estados cênicos eram percebidos, e de pensar se o personagem, enquanto categoria, ainda pode ser uma referência para o trabalho do ator. Dani, como os outros atores com quem conversei, enxergava gradações nesse ato de construir: “Têm uns personagens que são mais construídos, outros não tanto, outros se assemelham mais do seu jeito de falar, do... do seu corpo mais tranquilamente, em estado de repouso, tranquilo... tudo é uma construção, não é?” (Barros, 2013. Anexo, p. 229). Ainda que Estamira não seja, *strictu sensu*, um personagem ficcional, e sim criado a partir de numa pessoa real, Dani se referia a ela de uma forma semelhante aos personagens que representava em *Maria do Carito*¹, sendo que estes eram “uma construção mais afastada” dela (Barros, 2013. Anexo, p. 230). Assim, podemos dizer que representar a si mesmo é colocar em cena algo que já “nasce próximo” do ator, mas que exige deste o mesmo rigor (em sua elaboração) e concentração (ao ser apresentado diante de um público) quanto um outro personagem qualquer.

Para o ator, a questão pode ser posta então dessa forma: tudo aquilo que ele constrói em cena pode ser considerado um personagem? Inicialmente, temos de deixar clara a distinção entre personagem ficcional e não-ficcional. Vimos como o teatro contemporâneo ultrapassou essa distinção: não apenas a dramaturgia teatral incorporou documentos e depoimentos verídicos na sua elaboração, trazendo o “real” para a cena; a partir do momento em que o ator assumiu sua identidade no palco, emitindo sua opinião, expondo fatos de sua vida, compartilhando com o público sensações, histórias e emoções de foro íntimo, tornou esse surgimento do real em cena um fato recorrente. Esta é uma mudança que ainda está em processo: observamos, ao longo do capítulo 1, como no início do século XX o trabalho que o ator realizava em cena podia ser claramente percebido como a constituição de uma alteridade e como criadores como Meyerhold, Grotowski e Brecht tensionaram essa acepção, fazendo com que o personagem aos poucos adquirisse outros contornos – a pessoa do ator, suas opiniões, particularidades e segredos começaram a ser percebidas através do universo ficcional que ainda se apresentava em cena. As transformações cênicas e dramáticas ocorridas a partir dos anos 50 levaram ao paulatino abandono dessa ficcionalidade, direcionando a cena para uma oscilação cada vez mais presente e aparente entre os planos da representação e da apresentação.

¹ A peça, com texto de Newton Moreno, direção de João Fonseca e protagonizada por Lília Cabral, estreou em 2010, e nela Dani Barros fazia diversos papéis, inclusive o de uma galinha.

Como observamos no capítulo 3, a cena performativa provoca uma desestabilização entre esses planos, rompendo com a ficcionalidade que a representação traz e exigindo do ator e do espectador uma constante adaptação: percepção e atuação são tensionadas por esse trânsito, por essa oscilação entre a materialidade de corpos e objetos e o universo ficcional, pelas tentativas de “anexação da realidade”, de sua “*apresentação*” (Fernandes, S., 2010), em oposição à representação dessa realidade. Podemos notar, neste início de século XXI, que a construção realizada no palco frequentemente não apenas parte de algo que é real, como nas peças de Peter Weiss: ela se manifesta enquanto um aspecto desse real, seja na forma de um depoimento pessoal, seja como a expressão de um desejo ou de uma opinião por parte do ator. Mostra-se claramente como não-ficção, como um relato sobre o real, atravessado pelo desejo de trazê-lo para a cena. Encontramo-nos em um momento em que não apenas há uma necessidade de se entender as relações que se estabelecem entre o real, a realidade (ou as várias realidades) – que frequentemente é percebida como uma “construção ilusória” –, e as formas que esse real pode ser representado. Essas práticas cênicas dialogam com as diversas possibilidades de representar o real – ou as tentativas de torná-lo presente, de construir uma *apresentação* –, flertam com a ilusão, revelam seu jogo e seus artifícios, desmascarando a acumulação de imagens que nos atravessam.

Dessa forma, há, na cena que viemos analisando, uma tentativa de superar os artifícios e o mascaramento da realidade, mas é necessário que não percamos de vista que o evento teatral sempre surge como um discurso, como uma criação que, mesmo quando quer se apresentar como isenta de ficcionalidade, é marcada pela excepcionalidade do enquadramento teatral, da ludicidade que ele impõe. O teatro possui as mesmas características formais do jogo, “uma atividade livre, conscientemente tomada como ‘não-séria’ e exterior à vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total” (Huizinga, 2008:16). Essa exterioridade é marcada pela presença de alguém que observa, pela relação que se estabelece entre atores e público; o enquadramento teatral mantém o jogo apresentado como fazendo parte de uma atividade descolada da vida cotidiana e sem a marca da seriedade que os atos praticados nessa esfera se revestem. O artifício, a artificialidade de uma ação realizada com um propósito lúdico, perpassa tudo que é realizado em cena.

A estruturação a que o material pessoal do ator é submetido diferencia-o de uma manifestação espontânea, aproximando-o da construção que é realizada a partir de um

material ficcional. Fica clara a impossibilidade empírica de o ator apresentar quer algo que possa ser totalmente identificado a um personagem ficcional, quer algo que seja completamente idêntico a sua própria pessoa; ou seja, tanto a possibilidade de haver em cena apenas o personagem, ficcional ou não, sem um vestígio da pessoa do ator, quanto o seu contrário, apenas a pessoa do ator, num estado de espontaneidade absoluta que elimine qualquer vestígio de um enquadramento teatral, apresenta-se apenas de uma forma virtual, que ocorre somente no plano teórico. A estrutura que o evento teatral traz elimina a possibilidade de um “zero absoluto”, que se apresenta como uma virtualidade e uma tendência, algo que se quer “caminhar para”.

Intervenções como o *aCerca do espaço*, do grupo Zona de Interferência (figura 16), ou espetáculos como *Festa de separação: um documentário cênico*, de Janaína Leite e Felipe Teixeira Pinto, tensionam os limites existentes do que é considerado teatro, e abrem portas para outras discussões, centradas na problemática de um teatro, ações e intervenções que se situam para além da representação.

Embora não possamos dizer que tudo se resume a uma questão de ênfase, para o ator essa é uma realidade que surge, tanto no que tange à proximidade do material quanto ao grau de construção. Ser uma construção implica em ser personagem? O fato é que há personagens mais ou menos construídos, mais próximos ou mais distantes da própria pessoa do ator, com diferentes graus de ficcionalidade, que surgem como um relato possível sobre o real: são sempre uma versão dos fatos, das sensações e dos sentimentos, quer sejam do próprio ator, quer sejam do autor dramático, quer seja a fala de outra pessoa, da qual o ator se apropriou, como em *Estamira – Beira do mundo* ou no filme de Eduardo Coutinho, *Jogo de Cena*. Construção e aproximação são duas ideias e dois processos que envolvem, no caso do ator, a busca por algo que é de difícil conceituação: a verdade cênica. Quando Patrícia Fagundes observa que, no processo de montagem de *O Fantástico Circo-Teatro de um Homem Só*, as partes mais difíceis para o ator realizar a sua criação foram aquelas nas quais ele tinha de “fazer” ele mesmo ou quando ele tinha de fazer tipos bem distantes dele (ver a nota 7 do capítulo 4), ela está relatando o caminho empreendido por Heinz Limaverde no sentido de tornar aquele material algo verdadeiro para si mesmo e para o público diante do qual ele se apresentou.

É a busca dessa verdade que se manifesta nas falas de Odilon Esteves, quando este comenta sobre seu processo de criação de imagens que irão dar sustentação ao texto, o qual “tem de sair como se ele fosse consequência dessas imagens” (Esteves, 2013. Anexo,

p. 186), para que as palavras “saíam” espontâneas e verdadeiras, e de Dani Barros, que fala diversas vezes sobre ser verdadeira, sobre a necessidade de estar no aqui-agora, porque senão “vai soar falso” (Barros, 2013. Anexo, p. 235). Dani também percebe que as técnicas que o ator utiliza, quer sejam inspiradas ou advindas do método stanislaviskiano, quer sejam técnicas contemporâneas, como o *viewpoints*, servem para aproximar o ator do real, do verdadeiro (Cf. anexo, p. 229-30). Tentar encontrar a verdade cênica é de fato o objetivo que irá nortear o trabalho desses atores, quer eles trabalhem a partir de um material ficcional, quer eles trabalhem a partir de materiais pessoais.

Assim, estar em cena “fazendo” ou apresentando a própria pessoa não implica exatamente no abandono do personagem: apesar da evidente não-ficcionalidade de que ele se reveste, de encontrar-se afastado do polo da representação, ele não se situa de forma absoluta como pura não-representação, como simples presença. A própria existência de um público, do espetáculo ou cena ser, como diz Kirby (1987), direcionado para o exterior (*outer-directed*), para fora, e pelo fato de ter como objetivo afetar uma audiência impele esse ato para o polo da representação. Mesmo despido da *intenção* de uma representação e distante de uma ficcionalidade evidente – mas, ainda assim, presente, já que, como vimos no capítulo 3, o próprio ato de rememorar implica, em maior ou menor grau, em um processo de ficcionalização – esse não-personagem continua sendo, em algum grau, um personagem. Para o ator, o material autobiográfico precisa ser trabalhado, revisto e construído até tornar-se *texto*, até constituir-se em ação a ser apresentada diante do seu público.

Dessa forma, a desconstrução histórica do conceito de personagem a que se refere Anne Ubersfeld (2005, p. 72-74) não resulta na anulação do próprio personagem, mas implica que, em muitas práticas teatrais, o *sujeito de enunciação* passe a ser o próprio ator, que fala em seu nome. A duplicidade do ator se revela enquanto possibilidade de tornar-se o duplo de si mesmo, o personagem sendo ou se mostrando como uma faceta ou aspecto do *self* que se quer compartilhar com o público.

A oscilação entre apresentação e representação muitas vezes se resolve enquanto proposta de convívio e interação entre os que estão no palco e os que estão na audiência. O jogo, não apenas entre os atores, mas com a plateia, assume constantemente o primeiro plano e passa a protagonizar o espetáculo. A quarta parede não apenas é rompida, o público é inserido ou é convidado a entrar no espaço de atuação, que se torna um espaço de

compartilhamento e convivência. Nesse momento, a aproximação entre ator e performer² se torna mais evidente: atuar não é mais apenas construir personagens ficcionais, é necessário que o ator esteja no momento presente, interagindo com a plateia, realizando ações, *jogando*.

De certa forma, há uma superação do conceito de ator como *hipocrités*, já que, no contexto de uma experiência coletiva, o papel do ator é cada vez menos fazer uma representação, e mais e mais se apresentar em cena com o seu próprio discurso ou intermediar uma situação cênica que envolve o jogo com os espectadores. Neste tipo de teatro que viemos estudando, o ator precisa transitar entre várias formas de se relacionar tanto com o público como com o seu material de trabalho. Este trânsito entre os vários registros de atuação, a construção de personagens ficcionais altamente individualizados, o acesso a arquivos de memória, a realização de ações puras e simples, a elaboração de tipos, *personas* e de jogos pressupõe, no fundo, uma ampliação dos requisitos e do repertório técnico do ator. Não há o abandono total e completo da representação de personagens ficcionais e da construção de “indivíduos”, com uma história e uma psicologia particular; sintomaticamente, muitas vezes o que ocorre no palco é que o ator precisa “entrar” e “sair” desse tipo de personagem – muitas vezes até na mesma cena –, alternando, em seus discursos, o sujeito que enuncia a fala: ora o personagem ficcional, ora o próprio ator, ora um terceiro, um narrador que conta a história ao público.

Esta insurgência do real que caracteriza esses teatros que têm em seu cerne a performatividade do ator constitui-se não apenas numa nova forma de fazer teatro, como se está discutindo nos últimos anos. Ela aponta para uma nova maneira de se pensar o estar-em-cena do ator. A capacidade para transitar e acionar diferentes estados e registros de atuação surge como o desafio para aqueles que fazem da atuação o seu ofício nesse início de milênio.

² Durante o processo de construção dos espetáculos do Zona de Interferência, tivemos várias discussões sobre o funcionamento do grupo, como nomear os espetáculos – se de dança, de teatro, como uma “instalação performática” – e também como devíamos nos referir a nós mesmos: sendo o único dos integrantes com formação teatral, pensava em mim mesmo como ator, mas os meus parceiros se viam antes como *performers*. Como vimos ao final do capítulo 4, mesmo com a aproximação do trabalho de ambos, parece-me que os atores, aqueles que têm uma formação teatral acadêmica ou um sólido trabalho no teatro, se enxergam basicamente como atores. Penso que seria interessante cotejar a opinião de outros *performers* que possuem trabalhos no teatro para verificar se a recíproca é verdadeira.

REFERÊNCIAS

ABIRACHED, Robert. *La Crise du Personnage dans le Théâtre Moderne*. Paris: Editions Gallimard, 1994.

ARAÚJO, Antônio. A gênese da Vertigem: o processo de criação de *O Paraíso Perdido*. Dissertação de mestrado, 2002.

_____. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. In *Sala Preta - Revista de Artes Cênicas* n° 6. São Paulo: 2006, p. 127-133.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d (16ª edição).

ASLAN, Odette. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BARBA, Eugenio. *A canoa de papel – tratado de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec, 1994.

BARBA, Eugenio, e SAVARESE, Nicola. *Anatomia del Actor – Dicionario de antropologia teatral*. Cidade do México: Editorial Gaceta, 1988.

BARROS, Dani. Entrevista concedida ao autor. 2013

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BORIE, Monique. ROUGEMONT, Martine. SCHERER, Jacques. *Estética teatral. Textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2004.

BOROWSKI, M. e SUGIERA, M. *Fictional realities / Real fictions*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007.

BOURCIER, Paul. *História da dança no Ocidente*. São Paulo: Martins fontes, 1987.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta. *Usos e abusos da história oral*, p. 183-191. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Editora, 1998.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Editora Livraria Ltda., 2009.

_____. Para onde vamos? Entrevista concedida a ALZUGARAY, Paula e BEIGUELMAN, Giselle • Disponível em http://www.select.art.br/article/reportagens_e_artigos/nicolas-bourriaud-para-onde-vamos?page=unic. Postado no dia 27 de Fevereiro de 2013 -

_____. Entrevista concedida a GUERRA Sílvia. Disponível em <http://www.artecapital.net/entrevistas.php?entrevista=75>. 2009b.

BRECHT, Bertholt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BURNIER, Luis Otávio. *A Arte do Ator – Da Técnica à Representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CARLSON, Marvin. *Performance, uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CARVALHO, Sérgio. Apresentação, in *O teatro pós-dramático*, p. 7-16. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CAVALIERI, Arlete. *O Inspetor Geral de Gogol/Meyerhold*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

CHACRA, Sandra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CHAVES, Yedda C. V. Meyerhold e a “Memória loci”: uma poética da visualização do corpo que pensa. In *Sala Preta, Revista de Artes Cênicas*. Nº 9. São Paulo: PPG em Artes Cênicas - ECA/USP, 2009, p. 171-181.

CIA Luna Lunera – Site do grupo. Disponível em <http://cia-lunalunera.blogspot.com/>

CIA Rústica – Site do grupo. Disponível em www.ciarustica.com

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo, Perspectiva, 2004.

CONRADO, Aldomar. *O teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

CORNAGO, Óscar. Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro, *Latin American Theater Review* (Kansas University) 39.1, 2005, pp. 5-27. Disponível em <http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=283>.

_____. Atuar de “verdade”. A Confissão como estratégia cênica. In *Urdimento, Revista de Estudos em Artes Cênicas*. Nº 13. Florianópolis: PPG em Artes Cênicas do CEART – UDESC, 2009, p. 99-111.

CUESTA, J. e SLOWIAK, J. *Jerzy Grotowski*. Nova York e Abingdon: Routledge, 2007.

CYPRIANO, Fábio. *Pina Bausch*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

DANTAS, Mônica. *Dança, o enigma do movimento*. Porto Alegre: Editora da Universidade / UFRGS, 1999.

DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.

DICIONÁRIO crítico de análise junguiana – Disponível em www.rubedo.psc.br/dicjung/verbetes/persona.htm - acesso em 01/06/11

DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução, apresentação e notas L. F. Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *Diderot*. São Paulo: Nova Cultural, 2005.

DUBATTI, Jorge. Teatro, convívio e tecnovívio. In *Da Cena Contemporânea*, org. CARREIRA, André, BIÃO, Armindo, TORRES NETO, Walter. Porto Alegre: ABRACE, 2012, p. 12-37.

DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia do Comediante*. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

DYCHTOWALD, Ken. *Corpomente: uma síntese dos caminhos do oriente e do ocidente para a autoconsciência, saúde e crescimento pessoal*. São Paulo: Summus, 1984.

ESTEVES, Odilon. Entrevista concedida ao autor. 2013

ELAM, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London and New York: Mithuen, 1980.

FARIA, João Roberto. *O teatro Realista no Brasil; 1855:1865*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. In *Sala Preta, Revista de Artes Cênicas*, nº 8. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 2008, p. 235 a 246.

FAGUNDES, Patrícia. Entrevista concedida ao autor. 2013

FÉRAL, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2004.

_____. Por uma poética da performatividade, in *Sala Preta, Revista de Artes Cênicas*. Nº 8. São Paulo: PPG em Artes Cênicas - ECA/USP, 2008, p. 197-210.

_____. Entrevista concedida a Júlia Guimarães e Leandro Silva Acácio, in *Urdimento, Revista de Estudos em Artes Cênicas*. Nº 16. Florianópolis: PPG em Artes Cênicas do CEART – UDESC, 2011, p. 179-188.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Editora Hucitec, 2000.

- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. *Memória e Invenção: Gerald Thomas em cena*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- FISCHER-LICHTE, Erika. Reality and Fiction in contemporary theatre, in BOROWSKI, M. e SUGIERA, M. *Fictional realities / Real fictions*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 13-28.
- FLASZEN, L. e GROTOWSKI, J. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski, 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FREIRE, António. *O teatro Grego*. Braga: Faculdade de Filosofia, 1985.
- FUCHS, Elinor. *The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1996.
- GALIZIA, Luiz Roberto. *Os processos criativos de Robert Wilson*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GOFFMAN, Erving. *A Representação do Eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- GOLDBERG, RoseLee. *A Arte da Performance – Do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GREIMAS, A. e COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Editora Cultrix, 1979.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- _____. De La compañía teatral al arte como vehículo, in RICHARDS, Thomas. *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba Editorial, 2005, p. 183 a 212.
- GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras – Uma ideia (política) do teatro*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.
- _____. *O teatro é necessário?*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GUINSBURG, J. *Stanislavski, Meierhold & Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- GUSMÃO, Rita. O ator performático. In GUSMÃO, Rita e TEIXEIRA, João Gabriel. *Performance, cultura e espetacularidade*. Brasília: Editora UNB, 2000, p. 50-56.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- HONZL, Jidrich. A mobilidade do signo teatral, in GUINSBURG, J. , Coelho Neto, J. T. e Cardoso, Reni C., organizadores. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 125-147.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime – Tradução do “Prefácio de Cromwell”*. São Paulo: Perspectiva, sem data.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

INTERFERENCIA, Zona de. Site do grupo. Disponível em www.zonadeinterferencia.com.

JAEGER, Werner. *Paidéia, a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes/Editora Universidade de Brasília, 1989.

JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo – A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

JANSEN, José. *A máscara no culto, no teatro e na tradição*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Saúde - Cadernos de Cultura, 1952.

KIRBY, Michael. *A formalist theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEITE, Janaína. Teatro documentário ou sob o risco do real. In *Questão de Crítica – Revista eletrônica de crítica e estudos teatrais*, outubro de 2011. Disponível em <http://www.questaodecritica.com.br/2011/10/teatro-documentario-ou-sob-o-risco-do-real/>.

LEJEUNE, Philippe. El pacto autobiográfico. In *Anthropos Suplementos: La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Proyecto A. Ediciones, 1991, p. 47-61.

LEONARDELLI, Patrícia. A memória como recriação do vivido aplicada às artes performativas. In *Sala Preta, Revista de Artes Cênicas*. Nº 9. São Paulo: PPG em Artes Cênicas - ECA/USP, 2009, p. 191-201.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LIMA, Luiz Costa. *Mimeses e modernidade, formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

LIMAVERDE, Heinz. Entrevista concedida ao autor. 2013

LOPES, Beth. A performance da memória. In *Sala Preta, Revista de Artes Cênicas*. Nº 9. São Paulo: PPG em Artes Cênicas - ECA/USP, 2009, p. 135-145.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2002.

MATOS, L. F. Franklin de. Filosofia e Teatro em Diderot. In *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 7-25.

MEICHES, M., e FERNANDES, S. *Sobre o trabalho do ator*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

MONTEIRO, Gabriela L. G. (Auto)Biografia na cena contemporânea: entre a ficção e a realidade. In *Anais do VI Congresso da ABRACE*. 2010. Disponível em <http://portalabrace.org/portal/encontros/vi-congresso-sp-2010/anais-do-vi-congresso-da-abrace.html>

MOTTA LIMA, Tatiana. Experimentar a memória, ou experimentar-se na memória. In *Sala Preta, Revista de Artes Cênicas*. Nº 9. São Paulo: PPG em Artes Cênicas - ECA/USP, 2009, p. 159-170.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda. Meyerhold e a cena contemporânea*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.

RACHET, Guy. *La tragédie Grecque*. Paris: Payot, 1973.

RICHARDS, Thomas. *Trabajar com Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba Editorial, 2005.

RIMINI Protokoll – Site do grupo. Disponível em http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project_2445.html
<http://www.rimini-protokoll.de/website/en/>

RINALDI, Miriam. O ator no processo colaborativo do Teatro da Vertigem. In *Sala Preta - Revista de Artes Cênicas* nº 6. São Paulo: 2006, p. 135-143.

ROMANO, Lúcia. *O teatro do corpo manifesto*. São Paulo, Perspectiva, 2005.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROSENFELD, Anatol, et al. Literatura e Personagem. In *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 9-49.

RUM - REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MADRID, Vol. XIII, Nº 51. *Estudios sobre el teatro de la antigüedad clásica*. Madrid: Universidad de Madrid, 1964.

RYNGAERT, J. *Jogar, Representar*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

_____. *Ler o Teatro Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SAISON, Maryvonne. *Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*. Paris: L'Harmattan, 1998.

SÁNCHEZ, José A. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madri: Visor Libros, 2007.

SANTANA, Ivani. *Corpo Aberto: Cunningham, dança e novas tecnologias*. São Paulo: EDUC/Fapesp, 2002.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. Routledge: London and New York, 2003a.

_____. O que é performance?. In LIGIERO, Zeca (Org.). *O Percevejo. Revista de Teatro, Crítica e Estética*. Ano 11, nº 12. NEPPA/Unirio: Rio de Janeiro, 2003b, p. 25-50.

SILVA, Daniel Furtado. Mas, e o personagem?. Comunicação – V Reunião Científica da ABRACE. São Paulo, 2009. Disponível em http://portalabrace.org/vreuniao/textos/processos/Daniel_Furtado_Simoes_da_Silva_-_Mas_e_o_personagem.pdf.

_____. Do ator e seu paradoxo. *Jornal do Movimento Teatro de Grupo*, publicação do Movimento Teatro de Grupo de Minas Gerais, Março de 2006, ano 1, nº 1. Belo Horizonte: 2006, Gráfica e Editora O Lutador, p. 2-5.

SOLER, Marcelo. *Teatro Documentário – a pedagogia da não-ficção*. São Paulo: Hucitec, 2010.

SOUZA e SILVA, Marcelo. Entrevista concedida ao autor. 2013.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Criação do Papel*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

_____. *El trabajo del actor sobre sí mismo – en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba Editorial, 2003.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TEATRO. In WIKIPEDIA. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro> - acesso em 16/02/13

TOPORKOV, Vasily. *Stanislavski in rehearsal – The final years*. New York and London: Routledge, 1998.

UBERSFELD, Anne. *Ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WINSTOW, Brian. A maldição do “jornalístico” na era digital. In MOURÃO, Maria Dora, e LABAKI, Amir, org. *O cinema do real*. São Paulo, Cosac Naify, 2005, p. 17-25.

ANEXO 1

ENTREVISTAS

ODILON ESTEVES e MARCELO SOUZA E SILVA

PATRÍCIA FAGUNDES

HEINZ LIMAVERDE

DANI BARROS

ENTREVISTA – ODILON ESTEVES e MARCELO SOUZA e SILVA

Entrevista realizada na sede da Cia Luna Lunera, em Belo Horizonte, em 22/12/12. Marcelo Souza e Silva e Odilon Esteves formaram-se como atores no Curso Profissionalizante de Teatro do Palácio das Artes/Cefar (BH/MG, 2000) e são membros fundadores da Cia Luna Lunera. Odilon graduou-se em Artes Cênicas pela UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais), e ganhou os prêmios SESC/SATED (MG) de melhor ator por *Não desperdice sua única vida* (2005) e de melhor ator coadjuvante por *Perdoa-me por me traíres* (2000). Marcelo recebeu o prêmio SESC/SATED de melhor ator coadjuvante por *Cortiços* (2008) também montagem da Cia Luna Lunera.

Daniel – Dentro dessa discussão do ator com a cena contemporânea, pós-dramática ou performativa, um dos primeiros *insights* que eu tive foi quando vi o *Não desperdice sua única vida*, aquela cena inicial, dos depoimentos, e comecei a pensar: como é isso, você fazer um depoimento pessoal, você estar falando de si mesmo, isso é um personagem, isso não é um personagem? Foi um dos primeiros *insights* que eu tive para discutir a questão do ator e suas idiossincrasias neste processo de construção dessa cena. E então eu gostaria que vocês falassem um pouco como foi esse processo da montagem e da construção dessa cena inicial do depoimento do *Não desperdice*.

Odilon – Bom, a Cida [Falabela, diretora do espetáculo] tinha nos feito uma pergunta, que era “Por que nós fazemos Teatro?” e “Por que nós fazemos Teatro juntos?”. Para responder a primeira questão, que era por que nós fazemos teatro, a gente teve que se reportar às primeiras experiências de contato com o teatro. Cada um foi buscar na sua própria história indícios de alguma resposta para essa questão da Cida, para depois a gente chegar em 2001, que é quando a gente cria a Companhia e é aí que a gente começou a fazer teatro juntos. Mas antes de 2001, do ano de cada um de nós havia nascido até 2001, era onde a gente tinha que procurar os primeiros indícios de porque fazíamos teatro e as modificações da resposta disso ao longo da vida, uma possibilidade de elaboração para se responder a essa questão. Então eu acho que, motivados inicialmente por essa pergunta, um dia, por uma coincidência de ensaio, a Ana Flávia falou alguma coisa da família dela, comentou algumas coisas de tios e tias e tal, e que foi muito interessante, dentro daquele processo, que já estava num tom de buscar dentro da sua própria história a resposta de porque eu faço teatro. E a Cida propôs que a gente então trouxesse algum recorte da nossa biografia nos ensaios que se sucederiam a partir daí. Então, o que eu sinto desse processo específico do *Não desperdice sua única vida*, é que a gente respondeu primeiro porque estava fazendo teatro, porque fazia teatro, mas a gente fez um recorte dentro da nossa própria história, obviamente. Então, pensando a ideia do personagem, de *persona*, a gente escolheu algum tema da nossa história, ou alguma coisa que fosse mais relevante para o nosso olhar subjetivo naquele momento, um jeito de abordar nossa própria história, e que isso pode ter tido para cada um, ou para alguns, em tempos diferentes, alguma mudança, exatamente por estar mexendo com essa narrativa, como funcionaria em um processo de

análise. Um processo de psicanálise, na verdade, que é: você se aproxima do discurso que você tem do que é a sua história, você trabalha em cima dele, você manipula ele, num bom sentido, e tem a possibilidade de sair transformado dali.

No caso do “Não desperdice”, a gente chegou em algum desdobramento poético. Havia a instância do autobiográfico e logo depois dos personagens, que de alguma maneira eles eram interface um do outro. Era como se o espectador, ao entrar pelo... – posso falar isso do meu olhar subjetivo, porque para cada um dos seis [atores] que fizeram o *Não desperdice sua única vida*, talvez a leitura seja muito específica, para cada um –, mas quem entrava¹ pela minha biografia (eu fazia um recorte em cima das perdas que eu tive, da morte do meu pai, da morte do meu melhor amigo, e das relações que eu tive com eles, com esse meu amigo que se suicidou e com meu pai), o personagem ou a trajetória que tinha no espetáculo que vinha depois, na macroestrutura, era como se as pessoas que conheceram o meu recorte autobiográfico pudessem flagrar a presença da minha história naquele personagem. Então, quando eu fazia o “Ser ou não ser” do Hamlet, que é “Matar-se ou não matar-se”, continuar existindo ou não, eu fazia como uma defesa do suicida; mas para quem tinha visto a minha biografia que eu contava a história de um amigo que morreu, que suicidou, podia intuir que eu estava na verdade fazendo aquele texto como uma defesa do suicídio, porque eu estava defendendo um amigo, defendendo a decisão de um amigo, que entre “ser” ou “não ser” ele optou por “não ser”. Então é uma ideia de se contar a própria vida mas buscando um salto poético, ou buscando revelar de antemão o que que, ao fazer um personagem, a gente na verdade não está escondendo, ou fingindo, mas o que que na verdade a gente está no fundo é revelando. No caso do *Não desperdice* a gente revelava antes, revelava na entrada, para o espectador, e aí ele tinha material suficiente para, ao ver o personagem mais adiante, os outros personagens, ele poderia: “isso que ele está falando, ele sabe, sei que ele sabe do que está falando, ele viveu alguma coisa semelhante, ele está usando de alguma coisa que, uma experiência de vida que ele teve, para estar fazendo a cena dessa forma.” Então, é como se a gente explicitasse nosso olhar subjetivo Eu só tenho condições da fazer o Hamlet, com aquele peso, sendo verdadeiro para mim, a partir da história que eu vivi, que é uma pessoa decidir “ser ou não ser”. E é a força do que cada um terá vivido a vida inteira, e o que ela faz com o que ela viveu, é que vai dar as características do porque que o Hamlet de fulano é diferente do Hamlet de sicrano, que é diferente do Hamlet de beltrano, que é o que ele traz de entendimento, de entendimento de vida, sobre aquele conflito que o personagem está vivendo. Confuso?

Daniel – Não, para quem é ator é bem clara a relação.

Odilon – Que eu acho que o bacana no *Não desperdice* para mim era isso, era a gente ter se aproximado da nossa história, que a gente sempre sabe que é material de trabalho, mas não no sentido da “memória emotiva”, não é se aproximar da história para se emocionar, não. É se apropriar e se aproximar da sua própria história entendendo que ela é a matéria prima, ela será a matéria prima do seu trabalho. Porque a experiência que você tem de ser humano mais radical é consigo mesmo, muito possivelmente. Ainda que seja a

¹ A cena da autobiografia, o depoimento pessoal, era a cena de abertura do espetáculo.

mais rasa, ela, por mais rasa que seja, ela é a experiência que você traz, e ela é que vai ser o manancial, do qual você vai criar tudo. Nessa perspectiva, não em tudo, porque se é uma criação de fora para dentro, uma criação mais estética, um olhar mais..., que parta de um outro caminho, é possível também. Não sei se eu quero fazer um espetáculo que esteticamente seja “curvas e retas”. Curvas e retas é uma ideia externa, você não tem necessariamente que criar uma história, nada disso; tem uma estética que eu quero estabelecer, um desenho, pode ser uma criação mais mental, mais racional, a partir da forma mesmo. Também é possível, tudo é possível, mas não foi o percurso que a gente caminhou, o percurso nosso tem sido “virar o olhar para dentro”. Em vez de olhar para fora, não, olhar para dentro, e ver como que é que o meu olhar subjetivo, como é que o mundo externo reverbera “para dentro”, quê que isso interfere no meu olhar subjetivo sobre a realidade, sobre o mundo, sobre os meus processos emocionais, psicológicos, cognitivos. Mas, tenha ou não uma busca pelo posicionamento do ator, do artista que trabalha com a gente, priorizando seu olhar subjetivo sobre a realidade, que aí eu acho que é um olhar de dentro para fora.

Marcelo – Porque quando a gente fala da experiência, dessas possibilidades de utilizar-se da própria experiência de vida para produzir um trabalho, é um lugar comum, de certa forma, quase um chavão, mas o Di [Odilon] falou muito bem disso, que eu acho que nesse processo a gente vivencia isso de forma mais radical, a gente utiliza-se disso até na construção da própria dramaturgia do espetáculo, e aí eu acho que é radical porque a gente realmente entende que é a partir dessa experiência que a gente vai construir – no caso específico desse trabalho *foi* a partir dessas experiências de vida e desse mergulho, a partir desse mergulho no universo pessoal é que a gente foi tendo essa possibilidade de construir o personagem, para posteriormente a gente conseguir criar uma macroestrutura que abrigasse todos esses personagens. Acho que desde nosso primeiro trabalho enquanto grupo, o *Perdoa-me por me traíres*,² que a gente já apontava de certa forma um pouco para isso, para essa ideia de se relacionar com a obra a partir de..., não a partir de vivências, mas a partir do próprio ser. E no *Não desperdice* eu acho que a gente toma consciência disso, de forma efetiva. E como o Odilon falou também, a partir do novo trabalho isso é consciente e isso também está presente, mesmo que com outra estética: o *Aqueles dois* tem um tipo de estética, o *Cortiços* tem outra, o *Prazer*³ agora, que acabou de estrear, tem outra. Mas, de alguma forma, essa instância de aproximação entre ator e personagem ela está presente em todos esses trabalhos.

Odilon – Nesse trabalho agora, com pesquisa da Clarice [Lispector], tem uma entrevista dela com o Jorge Amado, que ela pergunta para o Jorge Amado assim: “Jorge,

² O espetáculo estreou em 2000, com direção de Kalluh Araújo e texto de Nelson Rodrigues, dentro do curso de teatro do Cefar – Centro de Formação Artística do Palácio das Artes - BH/MG. Constituiu-se oficialmente em 2001.

³ *Aqueles dois*, baseado no conto homônimo de Caio Fernando Abreu, estreou em 2007, com direção do próprio grupo. *Cortiços* (2008), baseado no romance *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, foi dirigido por Tuca Pinheiro, e *Prazer* (2012), inspirado em *Uma aprendizagem, ou o livro dos prazeres*, de Clarice Lispector, também teve direção do próprio grupo. *Nesta data querida*, outro espetáculo do grupo, citado mais adiante, foi criado em 2003 dentro da metodologia de trabalho do processo colaborativo, tendo direção de Rita Clemente e dramaturgia de Guilherme Lessa.

qual personagem seu tem mais de autobiográfico?” Aí o Jorge Amado responde assim: “Ah, Clarice, todos os personagens tem um pouco de autobiográfico, não é verdade?” E aí ela responde: “É verdade, Jorge.” Então eu acho que isso é uma coisa recorrente em toda arte, desde sempre.

Daniel – Me digam uma coisa: nessa questão específica do depoimento pessoal, esse processo de construção cênica, dessa direção do recorte da vida e dessa colocação dentro da estrutura cênica, de como é que isso vai ser mostrado para um público, vocês diriam que este é um processo de ficcionalização ou como é que vocês chamariam esse processo dessa estruturação do depoimento?

Odilon – Eu diria que seria tão ficção quanto qualquer história de qualquer pessoa do mundo ao contar uma passagem da própria vida. Então, sendo assim, tudo é ficção, toda a vida é ficção, porque é a forma como eu consigo narrar as experiências que eu vivi, porque tem a ver com a linguagem que eu tenho, com a forma como eu conseguia nomear as coisas que eu sentia daquela maneira. E será tão verdadeiro também como qualquer outra história de qualquer pessoa, como na vida. Porque o recorte, para cada um de nós, é verdadeiro, o conteúdo dele... ele tem uma estruturação de linguagem, não é uma “contação de um caso”. Mas mesmo uma contação de um caso, entre amigos, tem aquele amigo que tem o talento de contar o caso que viveu de um jeito que o comove, ou cria riso, porque vai do estilo da pessoa de contar o que aconteceu. Isso no cotidiano, de todo o mundo. Então, eu acho que ali a gente usou ferramentas de dramaturgia para contar, mas não tem acréscimos que são fictícios.

Marcelo – Não, naquele momento não havia.

Odilon – Naquele momento não havia. São recortes na vida da pessoa, que ela está contando o que ela realmente acredita que viveu. Nesse sentido, tem uma estruturação de linguagem, mas eu não sei chamar isso de ficção.

Marcelo – Pensando nesse olhar subjetivo do outro, a gente pode pensar que há essa possibilidade, é a verdade para aquela pessoa, mas é isso, de vivências, de histórias, a gente tem esses diferentes olhares, de quem viveu, passou por aquela história, e isso por si só já se torna uma ficção. É como eu contar um caso que a gente vivenciou na Luna: isso acontece, às vezes, eu estou contando uma passagem, uma história que a gente vivenciou, aí o Odilon: “Não, espera aí, não foi bem assim. Isso é você que está falando”. Então a gente: “É, isso é o meu olhar.” Porque tem isso mesmo, é memória, é uma mistura de memória com vivência com o subjetivo de cada um. Mas quando você pergunta do ficcional, eu me lembro de algumas passagens que a gente teve ao longo do processo de criação, de construção desse depoimento. Até a gente conseguir criar uma cena efetivamente, ou que a gente chamava “autobiografia”, isso leva um tempo. Acho que em primeiro lugar a gente foi pesquisando até que ponto aquela história que era contada era relevante para quem escutava, até que ponto aquele depoimento interessava realmente, ou o que naquele depoimento poderia ser de interesse; até que grau de exposição você, como ator, estaria disposto a se colocar para fazer essa construção cênica. Porque a gente teve uma primeira instância em que a gente fazia isso internamente, durante os ensaios. Quando

a gente abriu pela primeira vez para o público, para algumas pessoas foi muito revelador, foi constrangedor até, a resposta, porque uma coisa é você fazer esse tipo de compartilhamento com pessoas próximas, com os seus pares. E quando você abre isso para todos, isso muitas vezes expõe um grau de intimidade que pode soar constrangedor para quem conta, que pode soar banal e foi uma etapa muito interessante, porque nesse momento do confronto com o público, de uma forma não verbal você percebe, como ator, como aquela sua história está reverberando efetivamente e, de algum modo, até onde você, como ator, está disposto a lidar com esses depoimentos. Eu me lembro que teve algumas passagens, por exemplo, que caíram a partir dessa primeira apresentação. Algum ator, alguma atriz chegou a conclusão: “não, não quero mais que isso vá a público”, porque não tinha até então se dado conta que era de um lugar que não interessava colocar naquele momento. E eu acho que, após essa primeira abertura para o público, a gente teve um outro nível de construção, de sim, se criar uma dramaturgia para a cena, de sim, não era necessário haver uma uniformidade na estruturação, mas era necessário ter uma estruturação para cada uma daquelas autobiografias. Nós tínhamos muita autonomia para fazer esse tipo de construção, mas esse olhar do outro foi muito importante para essa definição. E a partir do momento que você acha essa linha dramática e o que é relevante desses depoimentos, é como também a gente vai para uma etapa de fixação disso de ter essa simplicidade de leitura: como ao mesmo tempo é íntimo, como é revelador de si mesmo, e como, a partir de si mesmo, eu consigo construir a possibilidade do outro se revelar, mesmo como em alguns momentos como um mero ouvinte, em alguns outros momentos como um agente ativo da cena – algumas das cenas propunham isso –, e aí de certa forma como que o teu depoimento também gera um retorno, em alguns momentos até como um depoimento do espectador.

Daniel – Odilon, você tinha falado de como esses depoimentos vão se refletir nos personagens da macroestrutura. Você percebe esse primeiro momento não como um personagem? Como é essa percepção, porque você está numa situação de cena, e tem essa estrutura, esse roteiro que você tem de seguir, e você está nesse contato, de uma situação, “enquadrada”, num enquadramento cênico, no qual vocês estão em relação com essas outras pessoas. Tem uma diferença, ou qual é essa diferença, de você normalmente contando uma história, para “aquela” situação de você contando uma história? Você sentia que aquilo era você com uma *persona*, ou você se sentia como se estivesse com uma máscara de um personagem, como era essa relação?

Odilon – Para mim era eu, claro, numa situação de representação, mas não me sentia como um personagem, sentia como um jogo. É curioso porque alguns anos depois o Eduardo Coutinho fez um filme que chama *Jogo de Cena*, em que ele convida algumas mulheres para contarem suas próprias histórias, e ele convida algumas atrizes, conhecidas ou desconhecidas para recontarem aquelas histórias. Ele tem um jogo em que a gente não sabe exatamente se a história é ou não é da atriz, ele mostra como que algumas vezes a gente se engana, porque a gente acha que é a verdadeira que está contando, que é a dona da história, porque na verdade a gente não conhece ela, enquanto as atrizes famosas é mais difícil, porque a gente sabe um pouco, a gente tem algumas informações. Quer dizer, não é

só uma qualidade de atuação, tem o que a gente já traz de informação sobre aquele ator, sobre aquela atriz. Então, o que eu sentia no “Não desperdice” é que era uma situação de um jogo, um teatro que é uma situação de um jogo, que naquele início não tem uma função de, não exatamente de estabelecer uma narrativa, um teatro que está preocupado em contar uma história, com começo meio e fim, em que a personagem tenha de se apresentar com uma voz e um corpo diferente do que é o ator. Não, sou eu mesmo, contando um recorte da minha vida, isso vai durar quinze minutos, a gente depois vai ter uma macroestrutura, e lá vai ter uma outra coisa que vai acontecer que você vai ver que, disso que eu te contei, tem consequências que sobram lá. Mas é uma estruturação que se parece mais com jogo. Eu digo assim: ali, era eu, ator, falando de “eu, indivíduo”, que resolvi ser ator. Então, ainda que a situação seja de atuação, tem um tempo-espaço determinado, tem um roteiro a ser seguido, há uma clareza do jogo que eu vou estabelecer com o espectador, que é um jogo que é assim: olha, eu só estou te recebendo, você não é meu amigo, essas coisas que eu vou te contar talvez eu não contasse para um amigo, porque no nosso dia-a-dia talvez essas temáticas que eu vou te contar elas não tenham espaço no dia-a-dia – muitas das coisas que os meninos, que todo mundo do Luna contava, a gente já se conhecia há muitos anos, a gente já se conhecia há seis, sete anos, até aquele momento, e no entanto muitas das coisas que todo mundo contava a gente escutava embasbacado, de pensar que há sete anos a gente convivia uns com os outros e não sabia quase nada daquelas histórias que estavam sendo contadas. É porque do jeito como a nossa cultura estabelece as relações no cotidiano, talvez não tenha espaço para que o outro fale de si daquela forma, da sua própria história. Então era um jogo com o espectador nesse sentido, e daí a pouco, na macroestrutura de deixar a dúvida para ele, se o que a gente estava contando era nosso mesmo, porque a gente invertia: na macroestrutura outro ator pegava um fragmento da história, e o espectador pensava: mas isso quem me contou foi o outro, então será que essa história é desse ou é do outro? Que era um pouco parecido com essa história do *Jogo de cena*, do Coutinho, mas que num primeiro momento, como função dentro daquele espetáculo, tem mil outras possibilidades de leitura, talvez. A que eu mais me lembro, do *Não desperdice*, era da gente revelar uma faceta da nossa personalidade, ou da nossa memória, que ela vá resvalar nos personagens que eu vou construir no futuro, nas escolhas que eu vou fazer como artista, já que não era uma peça que tinha uma história a ser contada. Eu acho que o jogo a ser estabelecido com o espectador era um pouco esse.

Daniel – Mas o seu depoimento, especificamente, tinha um cena bastante emocional, aquela cena em que você saía correndo, etc. [o momento que ele contava da descoberta do suicídio do amigo]. Isso implica não apenas numa decisão de contar a história, mas numa formalização dessa história que resvala ou traz todo esse recurso interpretativo, todas essas características de um trabalho de ator que não apenas conta uma história, mas ele representa aquela história. Como era isso?

Odilon – Vou fazer um paralelo com o esporte: eu penso que quando um jogador de futebol entra no campo, tem uma série de regras ali, entre aqueles jogadores, umas regras que vão comportar aquela convivência durante duas horas. Mas ele não representa que está jogando bola, ele joga simplesmente. E todas as coisas que acontecem,

de trapaças, de tentativas de mentir para o juiz, ou de agressividade com o outro, ou do valor que se dá ou não para a vitória, ou do valor que se dá ou não para o jogo em si, e não para o resultado, as personalidades, elas se explicitam muito porque – ainda que haja regras, que fazem com que eu veja aquilo e identifique como sendo futebol, e não basquete – dentro daquelas regras eu acho que algo de verdadeiro do ser humano emerge. Então, quando eu penso isso dentro do teatro, eu penso que, no caso do *Não desperdice* é muito parecido: eu tinha algumas regras com as quais eu tinha que lidar, que eram as regras dessa linguagem, desse outro encontro com o espectador. Mas eu não penso que elas geravam uma mentira; eu penso que elas eram regras para eu estruturar essa verdade. Que nem o que eu estou dizendo sobre o jogo de futebol: essa não é a verdade cotidiana do cara na sua relação com a esposa, não, é a sua verdade cotidiana na relação com outro jogador, dentro do seu trabalho. E isso para mim não deixa de ser verdadeiro, ela continua sendo.

Mas em hora nenhuma eu preocupava, na minha cena, por exemplo, com uma grande interpretação: “Não, não cabe uma grande interpretação, só estou contando uma história, do tamanho que ela representa para mim. Alguns dias vai ter mais emoção, outros dias menos, alguns dias eu estou mais conectado com essa memória, outros dias menos, alguns dias a plateia está mais interessada nessa memória, outros dias menos, e isso reflete em como eu vou fazer aquela cena, ainda que eu cumpra as regras do jogo, que é correr em determinado momento, por uma música em determinado momento, apagar a luz em determinado momento”. Mas eu penso que são só regras a serem cumpridas, que elas não levam para o.... É como quando eu organizo uma festa em casa para receber alguns amigos e quero propor algum jogo; eu organizei o espaço, eu coloquei uma música, arrumei uma luz diferente, preparei a comida, vou receber as pessoas em casa. Algumas vezes eu combino com os amigos: “Vão lá para casa?” “Vamos. O quê que a gente vai fazer?” “Não sei, a gente inventa junto”; algumas vezes não, algumas vezes você prepara uma recepção para as pessoas. Posso preparar um texto para poder declamar, como outros podem preparar uma música, alguém pode preparar um poema para levar para aquele encontro de amigos. E é verdadeiro para a gente, uma relação de se dar. No caso do *Não desperdice*, não tinha o espaço de que aquilo virasse a sala dos depoimentos, “bom vou falar de mim um pouco, agora fala um pouco de você”, não tinha esse lugar, não era esse lugar. Mas ao mesmo tempo, eu acho que era o lugar de dizer: “olha, essa é a minha história, ela é tão banal quanto a sua, e tão rica quanto a sua. As nossas histórias são ricas. Aqui, você vai receber um recorte da minha, mas se você fizer o mesmo com a sua história...” Porque as histórias de todos nós são assim, do mesmo tamanho de riqueza. E por um outro olhar, poderia dizer do mesmo tamanho de banalidade, dependendo do olhar de quem veja, pode-se achar “essa história que você está me contando, ela é tão banal...”

Daniel – Quanto a minha.

Odilon – Ou quanto a minha. E eu posso dizer “É, e é por isso que eu estou te contando, porque eu acho que ela não é banal, ela é rica, tão rica quanto a sua.” São questões de ponto de vista.

Marcelo – Eu acho que a palavra *Jogo*, que o Odilon usou é muito boa, porque é também uma palavra recorrente no vocabulário teatral. E lá, no teatro especificamente,

ela é muito presente no nosso cotidiano. Acho que ela ganha outras conotações nesse tipo de trabalho, porque é um jeito muito mais útil, muito mais próximo, então não há um distanciamento que o palco muitas vezes proporciona. Dependendo do grau de proximidade, ou da conformação cênica que você tem ali, muitas vezes é difícil você perceber a reação da plateia, em alguns movimentos é um pouco mais próximo, mas esse era inegável. Em, qualquer apresentação, porque o grau de proximidade era muito grande, e aí a gente percebia como o jogo se estabelecia e de que forma a gente conduzia ao longo do trabalho. Mas acho que são palavras, quando a gente fala de “personagem”, e de “*persona*”, complexas, para delimitar até que ponto é o ator mesmo, ali, fazendo o depoimento, mesmo que com uma estruturação cênica, até que ponto você percebe que de repente tem algum tipo de composição que já posso classificar como *persona*, ou como personagem. Eu tendo a achar que neste trabalho a gente tinha graus diferentes nesse tipo de relação, nesse tipo de classificação, pensando e lembrando da cena de cada um. Cada um teve um tipo de ...

Odilon – Abordagem?

Marcelo – Abordagem, de composição, de tomar tudo isso de uma forma crítica para construir um... e me lembro de ter pessoas sim, que tinham o que eu acho que eu classificaria como *persona*. Era o próprio ator que estava ali, mas você via que... e assim como no dia-a-dia, às vezes acontece isso: é o Odilon, mas tem um... não é exatamente o Odilon, ele está criando um outro estado para contar,...

Odilon – Uma máscara.

Marcelo – Uma máscara, de certa forma. Tem um “grau” a mais na forma de contar, na própria atitude corporal dele. E tem pessoas que são assim, que quando estão contando alguma história, tem uma, sei lá, uma “sobreatuação”, e acho que a gente tinha graus diferentes, comparando cada uma das autobiografias. Falando de mim, por exemplo, eu acho que eu sou uma pessoa que sou muito “seca”, sou uma pessoa seca para contar histórias, não tenho esse tipo de - eu acho, né - esse tipo de característica, de contar uma piada, por exemplo, e isso já gerar um interesse; não, eu tenho uma forma mais seca, eu tenho uma atitude mais seca de contar, e acho que isso era muito preservado na minha atuação nesse momento. Mas, ao mesmo tempo - e aí sou eu analisando essa cena -, alguns tipos de preocupação que eu tinha na forma de me relacionar com esse coletivo de pessoas que compartilhavam comigo, de alguma maneira eu acho que tinha uma “atuação”. Ter de falar, por exemplo, rápido: eu tinha de tentar ser mais articulado e efetivamente perceber uma compreensão em cada um dos espectadores. Para mim, eu acho que essas pequenas estruturações, esses pequenos cuidados já me colocavam num lugar diferente de eu sentar aqui e contar uma história para você. Não sei se eu classifico isso já como uma *persona*, mas acho que não é simplesmente o próprio ator se colocando, fazendo um depoimento; acho que já começa a ter uma construção aí, uma relação com o espectador.

Odilon – Porque, pensa: uma coisa sou eu contar uma coisa minha para a minha irmã, uma coisa sou eu contar uma coisa para estranhos, eu acho que isso já muda a situação. Na vida é assim. Então, a situação gera aquilo. É claro, os elementos que eu vou

usar, eu vou me preocupar com o ritmo, eu quero que seja interessante, pode ser que eu estruture de um jeito que eu acredite que possa causar emoção ou possa causar riso, eu posso balancear isso para que não fique dramático demais, ou que não fique engraçado demais, a partir do meu gosto. Há uma estruturação, há um pensamento dramaturgico, não sou eu contando qualquer coisa da minha vidinha, assim. Há um desejo que tenha um salto poético. Mas eu sinto isso na própria arte. Quando Drummond conta “Meu pai andava a cavalo, ia para o campo. Minha mãe ficava sentada cozinhando, meu irmão pequeno dormia, e eu sozinho, entre mangueiras, lia a história do Robinson Crusoe. E não sabia que a minha história era mais bonita que a de Robinson Crusoe.”, há uma estruturação, eu entendo que isso é poesia, porque há uma estruturação em versos, há um salto poético, para que isso gere emoção.

Para mim isso é a arte. Eles tentaram contar uma coisa da vida deles, mas que faz com que aquilo tenha uma reverberação em mim porque ele organizou de uma maneira que eu chamo de arte, e que naquele caso eu chamo de poesia. No caso do *Não desperdice*, eu não sei como dar nome, porque eu não sei chamar aquilo exatamente de teatro dentro dos moldes... Acho que é um jogo teatral, como eu vejo o filme do Coutinho e falo “Bom, eu sei que isso é cinema, mas o que é isso? É um documentário – o *Jogo de Cena* –, como é que eu classifico isso?” Mas ao mesmo tempo eu intuo que é cinema, não duvido que seja cinema, não chamo isso de “dança”, nem chamo isso de “jornal de TV”, de “telejornal”, não, eu não dou um outro nome, consigo achar que é cinema. Mas é o quê? Que nome dar? Não sei, então eu vou chamar de jogo, um jogo cinematográfico, um cinema-jogo. Então, nesse caso do *Não desperdice*, eu acho que quando eu falo de jogo com o espectador, é isso: eu acho que o espectador sabe, “eu estou no teatro, é um ator, eu não conheço ele, eu paguei ingresso, tem um horário determinado...”. Eu não tenho dúvidas que ele sabe que é teatro, tem uma luz, tem uma duração, ele não pode cismar que ele quer me contar agora de tudo e me tratar como amigo de infância e não vai me deixar agora ir para a outra parte da peça porque se apegou a mim, quer me contar o resto da vida. Não, há uma organização que eu reconheço como teatro, é teatro. Mas é o quê, como é que chama? É teatro, é o quê? Porque o depoimento pelo depoimento, ele não era nada assim, o que ele gera de preparação para alguma consequência? E ali explicitamente, porque, depois, a gente vai ver que, no *Aqueles Dois*, tem reverberações desse autobiográfico; no *Prazer*, agora, tem reverberações desse autobiográfico, ainda que a gente tenha um mergulho na Clarice, mas as eleições que a gente faz dentro da obra da Clarice todas estão revelando o que a gente está vivendo de alguma forma nesse momento. Em maior ou menor grau, mas a gente sempre vê que não tem jeito, porque a coisa passa pela gente, e isso vinha desde antes do *Não desperdice*, no *Nesta data querida*, em que a gente vê que as eleições que cada um ali fez, das notícias que geraram os personagens, em que foi buscar os arquétipos dos personagens, aproxima muito ao que aquelas pessoas estavam vivendo naquele momento, os três atores que faziam. Então, em alguma instância, sempre passa muito por nós. Eu posso te dizer de dois personagens que eu fiz em 2008, que aí não tem a ver com teatro: foi uma travesti, e um sertanejo, o Riobaldo. Você pensa: a travesti e o sertanejo, é o feminino e o masculino mais bem definidos. Mas a hora em que eu vejo um e vejo o outro, eu entendo que tem uma diferença estética, na voz, no corpo, no jeito de falar, no conteúdo do

que está sendo dito. Mas eu não sei diferenciar. Ainda que eu saiba, são duas coisas externas, mas todas parecem sempre muito comigo. E não, imagina, não estou falando em estilo. Mas aí, quando eu penso no depoimento do *Não desperdice*, eu penso que em toda a organização sou eu falando de um recorte da minha vida que vai ter consequências mais para a frente: “amigo, escuta, daqui a pouco pode ser que isso te dê alguma chave de leitura para a peça que vai acontecer daqui a pouco”.

Daniel – Tinha o sentido do Papel, esse sentido desse papel que você desempenha na peça inteira.

Odilon – Não no papel exatamente, mas como função. Assim, olha: “eu estou te contando coisas minhas, que você vai ver lá para a frente, que os personagens que eu vou fazer lá, não são à toa”. Têm coerência, mesmo quando a gente [comete] um ato falho, quando você fala “não, estou fazendo um negócio que não tem ‘nada a ver’, não”, você vai ver, um ano depois ou dois, ou uma vida depois, você vai falar assim “Oh, meu Deus, este personagem que eu fiz naquele momento...”. Digo, neste tipo de construção, em que a gente está interferindo na dramaturgia, em que a gente está trazendo as nossas próprias questões, e ainda que o Celo [Marcelo] tenha lembrado bem, mesmo numa dramaturgia fechada como em Nelson Rodrigues, com um texto, uma estrutura já, a gente traz as nossas coisas, esse nosso olhar de mundo para poder fazer aquele personagem. Isso é recorrente no teatro, não é nada que a gente tenha inventado, nada do Luna Lunera, não, acho que é assim, para todo lado, no mundo inteiro deve ser. Sim, claro, nas artes mais codificadas, talvez o ator tenha menos espaço para que isso ocorra. Se ele vai fazer um musical na Broadway, se ele vai fazer uma peça de Kathakali, se ele vai fazer um teatro Nô. Eu nunca vi exatamente, não sei, não estão na nossa cultura para eu poder viver, talvez as personalidades ali, não sei em que medida que elas interferem, o quanto que elas interferem. Mas alguma interferência deve ter. Até na Broadway, sei lá, em função do quanto que a pessoa traz de si para pôr naquilo que aparentemente já está uma caixinha tão fechada.

Daniel – Marcelo, você falou ali de aproximação do ator com o personagem e, no depoimento, de ter uma coisa que está muito próxima do ator. Você acha que essa relação de ator e personagem é uma questão de distância, uma coisa está mais próxima da própria vida do ator outra está mais distante, como é isso?

Marcelo – Acho que é uma relação possível. Temos outras formas de analisar essa relação, mas acho que essa relação de distância é uma relação possível. Eu acho que quando a gente trabalhou nesses depoimentos no *Não desperdice*, para mim era um lugar de investigação. Essa proximidade, que diferentes graus de proximidade eu consigo lidar com a própria história em algum momento. E também, com o personagem já que a gente tinha desdobramentos ao longo do trabalho. Para lidar com a própria história em cena, essa relação de proximidade eu acho que ela era muito importante de se aprofundar e de estudar, de se investigar. Em alguns momentos essa história ela pode reverberar enormemente, com seu público; em alguns outros momentos ela pode não ter nenhum sentido. Isso já com o espetáculo formatado, em cartaz, sendo apresentado, a gente teve

esses diferentes tipos de vivência, de experiências com o público, de em algum momento você perceber um sentido aberto ao público, a todos, de conseguir ver essa transposição da história. E aí, nesse sentido, eu acho essa relação de proximidade é importante, ela é muito importante, ter consciência dela, para conseguir estabelecer contato e conseguir lidar com a cena independente da diferença de reação do público. Claro, tem essa instância de jogo; então, a partir do jogo, eu, percebendo essa reverberação ou não, como que eu consigo ter um distanciamento a ponto de conseguir lidar com essas diferentes conjunturas a cada dia, a cada história com o espectador. Isso eu estou falando mais dessa perspectiva que eu tenho. Eu acho que a gente toma essa consciência real que de alguma maneira a gente está sempre lidando com os nossos próprios materiais, com as nossas próprias experiências para dizer de um personagem, para dizer de uma história, para dizer de um roteiro, enfim. E aí, nesse sentido, eu acho que a gente tem essa diferença, diferentes graus de proximidade, com possibilidades de se estabelecer ao longo da cena.

Eu hoje, eu tendo a achar que é um caminho interessante, eu tento conseguir perceber, enquanto ator, essa relação de proximidade e, em algum momento, eu ter a possibilidade de fazer uma opção de, mesmo que ela esteja muito intimamente ligada a mim como indivíduo, eu conseguir estabelecer esse distanciamento. Eu digo isso porque a gente está agora em um processo, que já estreou mas que, ao longo dos nossos ensaios, em momentos de abertura para o público, a gente teve esse tipo de, algum tipo de retorno: “Mais uma vez vocês lidando com depoimento”, e nem era isso, e então isso me instigou. Como que a partir de um trabalho que o público de repente já conhece, e julga que tem esse grau de aproximação, esse nível de, nessa instância de depoimento, como ele já concebe de certa forma, como ele se coloca nesse lugar de formatar – “Olha, mais uma vez é depoimento” – e não era, muitas vezes não era. Então, quando ele fala isto, por exemplo, eu acho que sim, tenha talvez um olhar desviado por aí, mas tem a possibilidade de ter estabelecido uma tal proximidade que criou essa sensação de ter um depoimento. E eu ter consciência disso, e conseguir lidar com isso ao longo de um espetáculo eu acho que pode ser interessante. E aí cabe a mim como ator, ou como diretor, ou como dramaturgo, ou como tudo isso junto, perceber e optar. Nesse momento eu acho que essa aproximação ela se faz interessante e relevante para o trabalho que estamos construindo, para a história que eu estou contando, e em qual momento que talvez seja interessante criar esse certo distanciamento.

Daniel – Dentro do depoimento autobiográfico, porque há o depoimento pessoal, que pode ser o seu ou o do outro, você está falando, contando a história do outro, é um depoimento pessoal, só que não é a sua história; e tem o seu depoimento que é o depoimento autobiográfico. No caso do depoimento autobiográfico, do *Não desperdice*, teve algum momento desse distanciamento acontecer de uma forma que fosse como se estivesse contando a história de um outro que não você mesmo, ou sempre estava presente que era a “minha história” e isso tinha uma qualidade diferente?

Odilon – Quando eu estava contando a minha história eu sempre tinha essa impressão que era a minha, nunca pensava em terceira pessoa. E, no caso do *Não desperdice* – é tão maluco isso, né, porque, outros personagens, que nem os dois que eu te

falei, vou ter de voltar nesse assunto, mesmo sem ter nada a ver com o *Não desperdice*, a Travesti e o Riobaldo. Porque, por mais que eu tenha me envolvido muito, me aproximado daquele universo, que não é o meu universo cotidiano, e de certa parte, por um período eu acho que aquilo está muito colado em mim, quando eu vejo hoje, eu penso na personagem como uma outra pessoa, uma pessoa que eu não encontro mais, alguém que eu tenho saudade, que foi embora, que eu não tenho mais acesso. Mas no *Não desperdice* eu nunca tive. No *Não desperdice* eu não tinha essa sensação, eu tinha a sensação que estava falando de mim mesmo.

Agora, olha como é “louco” isso que o Marcelo fala: o meu personagem, logo depois, era “o ator sem personagem”; então, pode ser que eu já estivesse naquela busca de... ainda que eu estivesse num jogo de que era teatro, mas era de tentar fazer – a gente queria muito conseguir fazer – o “Nu”. Sair das regras, das convenções teatrais, queria tirar a máscara, estava cansado de personagem. O meu discurso, que pautava a construção do outro, o personagem da máscara-estrutura, era esse. Já a Fafá [Ana Flávia], que vinha com uma coisa mais clownesca, na “Louca da Academia” que era a personagem a seguir, na temática tinha a ver: ela contava as coisas de regime, que ela fez, etc. Mas já na estruturação da cena dela, já tinha uma coisa do *clown*. Então eu penso que, na verdade, até a escolha da técnica que vai permear aquilo, já está revelando alguma coisa da pessoa. E se a gente for pensar, na relação cotidiana, da Fafá na mesa de um bar, quando o grupo saía para jantar, ela é a figura clownesca da mesa. Por isso que eu não sei diferenciar o que é muito ficção, nesse sentido. Porque alguns desses recursos que são teatrais, se a gente for pensar não só em grupos de amigos atores, em quaisquer agrupamentos humanos, de quaisquer profissões, tem o *clown*, tem o *deprê*, tem o que “representa” mais e o que quer ser mais “verdadeiro”.

Marcelo – O sem graça...

Odilon – Tem o sem graça...

Marcelo – O sedutor...

Odilon – Tem o sedutor. Essa *personas* são acho que meio arquétipos do...

Marcelo – Humanos.

Odilon – Humanos. Então, eles se repetem, em quaisquer agrupamentos humanos. Não necessariamente eles são de agrupamentos de pessoas de teatro, de artistas. É por isso que eu não sei te dizer se eu chamo isso de ficção, porque aí, na minha cabeça, é tão ficção como a própria vida.

Daniel – A questão, que eu chamei de “ficcionalização”, é isso de pensar esse evento teatral como um evento que se “descola” da realidade mas que não necessariamente implica nesse processo de criação de uma “outra realidade”, de uma mentira.

Odilon – Tem uma crítica do Marcelo Castilho Avelar⁴ muito bonita sobre o *Não desperdice*, que eu não vou saber com as palavras dele, que ela fala melhor, mas em

⁴ Jornalista e crítico do jornal “Estado de Minas”, falecido em 2012.

algum momento ele fala assim, que diante daquela encenação, o espectador tem a sensação de estar diante de algo verdadeiro, que algo verdadeiro está acontecendo. Não sei se é exatamente isso que ele diz, a gente pode até te dar isso, talvez até você tenha. O Marcelo tinha uma leitura muito sofisticada, eu achava o Castilho um cara muito sofisticado, era um jornalista que eu acompanhava em tudo que escrevia, porque eu achava que ele sempre propunha um ponto de vista que inclusive revelava para quem estava fazendo uma dimensão que quem estava fazendo jamais teria – digo isso de mim. Imagina, eu não teria aquela sofisticação de leitura sobre o meu próprio trabalho jamais, não tinha nem a compreensão do que estava fazendo, estava no meio da criação do negócio. Eu não tinha distanciamento para entender, fui entender o que era o *Não desperdice* um ano depois da estreia. Eu entendi assim: “Gente, eu estou achando que é legal isso que a gente fez.” Mas eu não tinha, tinha mil conflitos, estava no meio da criação, ainda mais lidando com a sua própria história.

Mas, voltando à coisa do jogo que eu falei, o Celo falou também, ainda tem horário marcado, o ingresso está sendo pago, uma organização que é teatral, voltando ao futebol: o torcedor não pensa que é um jogo de “cartas marcadas” e talvez um cartola tenha definido o resultado daquela partida, ele continua acreditando que aquela partida – eu penso nisso, fazendo um paralelo de novo com o teatro, se eu pensar que um jogo de futebol é um cartas marcadas, que o resultado de noventa minutos depois já estava definido antes do jogo, porque os cartolas definiram, que o campeão desse ano tem que ser “tal”, e o dinheiro, a máquina do dinheiro já resolveu – eu fico pensando isso como “teoria da conspiração”. Para mim é muito difícil acreditar que aquilo ali não seja uma coisa *real*, verdadeira, acontecendo naquele momento. Eu prefiro acreditar, eu prefiro esse auto-engano. Prefiro acreditar que não, que aquilo ali *está* acontecendo verdadeiramente, e o resto é teoria conspiratória como existe sobre tudo no mundo. E, nesse sentido, o teatro não tem essa imprevisibilidade. Não, já sei quais são os temas que vamos conversar ali, já sei quais são as histórias. Mas ainda assim a cada dia é surpreendente, porque o olhar com que a pessoa recebe a minha história gera em mim uma reação que é sempre imprevisível. Então eu acho um paralelo com o esporte sempre elucidativo para a minha compreensão.

Marcelo – Você perguntou sobre essa questão da aproximação, na autobiografia eu acho que variava sim. No caso, especificamente, eu percebia como variação, e acho que ela está ligada a mais de um fator. Eu te falei anteriormente sobre às vezes você estar com uma plateia que está muito próxima e isso eu acho que, no meu caso, causava uma variação muito grande, mesmo que o texto fosse exatamente o mesmo e eu sou um tipo de ator que gosta de seguir o texto, que lida pouco com essas improvisações pessoais. A minha estruturação era muito seguida à risca, independente da plateia, estruturação textual e cênica. Mas enquanto ator, posicionado diante desse trabalho, eu sinto sim que tinha uma variação, e às vezes por fatores diversos. A Cida, teve um momento que ela falou com a gente – ao longo do processo alguns textos variavam muito, ao longo do período de construção, e outros foram ganhando uma estruturação mais rápida – e num momento ela falou: olha, vai chegar um período que esse texto tem de virar Shakespeare, vocês não podem estar sujeitos a oscilações de vivências, de momentos, e

isso gerar uma modificação dessa autobiografia. Não, há que se ter uma estruturação, em algum momento a gente vai ter que ter isso muito bem estruturado. E isso aconteceu, eu acho, com todos. Mas essa distância, querendo ou não querendo, por mais que seja um Shakespeare, um Shakespeare autobiográfico, afinal das contas é um texto em que você está falando dos seus e de si, e acho que em algum momento eu percebo, em algum momento foi difícil, era difícil, em algum dia era difícil lidar com essa história. Internamente você já tinha essa dificuldade, em determinado dia, por alguma circunstância que talvez eu nem saiba identificar, se você me pedisse para identificar eu não sei, para comentar com você aqui hoje sobre o trabalho, e acho que em alguns outros momentos isso acontecia em função da plateia. Mesmo estando tudo estruturado, mesmo eu já sabendo o texto e já tendo uma tranquilidade para com aquilo, às vezes uma reação da plateia era de tal forma quase censuradora, que isso gerava uma dicotomia até, um desejo de distanciamento para conseguir dar conta daquilo, mas ao mesmo tempo, era quase como se encostasse na parede, colasse em mim de uma forma censuradora, de certo modo. Então eu percebia, para mim, em alguns momentos eu tinha a plena sensação de que estava muito próximo, até de forma benéfica, muito dentro do jogo, muito afiada, cada um ali, em alguns momentos de um modo que quase não fazia mal no sentido de estar despertando questões que... questionadoras até, em relação à própria história e muito o olhar do outro. Fui claro, assim?

Odilon – Agora Daniel, a gente conversando, eu penso no seguinte mecanismo: eu tenho as imagens do que eu vivi, eu tenho que transformar em texto; lapido aquele texto, para que ele chegue numa forma narrativa interessante, para que aquilo possa ser interessante para o espectador; memorizo aquele texto, porque aquela minha imagem que gerou aquele texto tem que ficar bem dentro daquela forma. Mas aí, depois, quando eu me apropriei daquele texto, ele sempre sai como consequência dessa imagem. Então, eu tendo já o texto, ele sai quase como consequência. O que eu quero transmitir para o outro é a imagem da minha memória; só que essa imagem, agora, ela já tem uma forma, mais bem acabada em palavras, a palavra não vai ser tão espontânea, mas que, para mim, não é um processo diferente de quando eu pego um texto do Caio Fernando Abreu – pegando e fazendo um paralelo com o *Aqueles Dois*. Porque, uma vez que eu tenho o texto do Caio, eu vou transformar primeiro aquele texto em imagens, eu crio as imagens, e eu acredito nas imagens que eu crio. O texto, como forma, ele já está pronto, me foi dado pelo Caio. Então, o trabalho que eu tenho é inverso: “bom, eu já tenho o texto, então agora eu tenho que criar isso em imagens, que aí, quando eu for falar esse texto, ele tem de sair como se ele fosse consequência dessas imagens.” E que ele pareça para quem está ouvindo como eu estou te falando aqui, agora: eu não converso assim no cotidiano, porque aqui eu estou falando mais bem articulado, eu estou tentando ser claro, eu quero transformar um pensamento numa estruturação coerente, porque eu sei a finalidade, não é uma conversa de comadre, eu sei que você tem um objetivo sério, de implicações que são para ver se daqui extrai qualquer coisa que “preste” para um doutorado, é isso que você quer de nós dois. Então tem um exercício, um esforço de tentar ser claro, de tentar ser coerente. Então, eu tenho imagens, ainda que sejam estruturação de ideias, que eu tento transmitir para você

através de palavras. No caso do texto do Caio Fernando, eu já tenho as palavras, então eu tenho que ter... eu crio com força as imagens; mas quando a palavra saía, eu não quero só repetir a palavra do Caio Fernando para você, eu quero que ela saia como sai o que eu estou falando aqui agora, que ela saia espontaneamente como consequência das imagens que eu criei para dar suporte a elas dentro da cabeça. E aí nesse sentido é teatral eu contar a minha história. Porque é teatral, existe uma forma, mas ao mesmo tempo é verdadeiro. Agora, só que você já me confundiu todo nessa conversa, porque eu já fico pensando, que a hora que eu faço o texto do Caio é tão verdadeiro quanto meu texto pessoal, e é tão teatral quanto.

Quando você foi perguntando para o Marcelo a coisa do personagem mais distante de mim, quando sai de mim é mais próximo, e eu já fico pensando que sempre que eu me aproximo de um personagem o universo, a princípio, era distante do meu. E eu entendo alguns com mais rapidez, outros com mais demora. Os que eu não tinha muito contato com aquele universo, talvez eu leve muito tempo para compreender; mas, uma vez que eu me aproximei daquele universo, e eu o compreendi, eu já passo a achar que é próximo de mim. Eu já consigo compreender esse ser humano, isso também podia ser eu, então isso sou eu, também. Porque eu me aproximei daquele universo. E aí, nesse sentido – ai, lá vou eu falar uma coisa muito polêmica – quando o Lars von Trier falou em Cannes ano passado e se transformou em *persona non grata* ao dizer que ele compreende Hitler, e aí as pessoas acharam aquilo um horror, como se ele estivesse fazendo uma defesa do holocausto. Eu entendi de um outro jeito: eu entendi que é como isso que eu acabei de dizer, uma vez que – não é defendendo Hitler, não é concordando, não é deixando de achar um horror que matem milhares de pessoas, milhões de pessoas em função de um projeto –, mas é que, aquele universo do monstro... eu sou humano, ele é um monstro; à medida que eu começo a me aproximar daquele universo para compreender aquela cabeça, eu já começo a falar assim “ai, meu Deus! Eu acho que, naquela circunstância, eu também poderia ser Hitler”. Eu passo a compreendê-lo, então aquilo, que é execrável, não é o execrável nele; é o execrável em mim, é o que eu não queria que existisse em mim, mas que naquele momento eu me dou conta que também existe. Mas que eu não quero; ele alimentou, e considerou uma boa coisa, considerou uma qualidade, e fez o motor da sua vida aquilo. Eu não, eu reconheço e falo: “ai, mas eu não quero isso não, acho muito feio ser Hitler”, mas reconheço aquilo como uma possibilidade que não está só em mim, que está em você, em você, em toda a humanidade. E aí, nesse sentido, até o que é distante, se eu me aproximo daquele universo, passa a me parecer próximo. Eu falo isso com muito medo, porque eu sei da polêmica que gerou o Lars von Trier falar isso, mas é claro, ele é um cara famoso, um cara de repercussão mundial. Mas é porque eu fico pensando que ele foi mal compreendido, e é um tabu se falar disso. Um tabu falar dessa declaração dele sobre Hitler, porque ficou parecendo que é uma defesa ao holocausto, uma defesa a Hitler, as pessoas levaram para um outro extremo de coisas. Mas eu entendo, entendo o assassino, ainda que não queira sê-lo, ainda que não queira o assassino que haja em mim, ainda que eu tenha de combatê-lo. Mas, nesse sentido, eu passe a pensar que, a nossa profissão, ela nos traz a possibilidade da compreensão de todo o ser humano, ainda que, se você está aí, você tem todos os conflitos, você tem com a humanidade, você tem consigo mesmo.

Porque tudo que você se permitir aproximar – e a nossa profissão é isso, é se aproximar desses universos para poder dar vida a eles –, quando você começa a se aproximar você fala “ai, meu Deus, é mais humano do que pensava, é um ser humano como qualquer outro”. Só que com os temperos que variam: um tem mais pimenta, outro tem mais sal, outro tem mais açúcar. Vai variar, um tem mais amargo, outro tem mais acidez. Varia a quantidade de cada coisa, um tem 100%, ou só tem 1. Então aquilo não tem relevância para a personalidade dela; 1% de acidez é pouco relevante, ela desenvolveu mais o açúcar. Ficou dulcíssimo. Mas se ela escarafunchar, se ela se aproximar daquele 1%, ela entende a natureza do que tem 100. E aí tem às vezes um olhar mais compreensivo. Não que não seja conflituoso, você fala “Ah, não, mas eu execro esse 1% que eu tenho como execro o que tem 100%”. Mas eu acho que ele nos traz essa possibilidade de aproximação do ser humano.

Daniel – Falando um pouco dessa cena contemporânea, pensando o *Aqueles dois*, em que se começa a cena com o público, os atores se arrumando, depois tem uma dança, e você têm ali várias ações de arrumar, desarrumar, de movimentos; como é esse trânsito entre você acionar uma coisa que eu chamo de *registro de atuação*, não sei como vocês pensam isso, como se eu acionasse partes diferentes de mim enquanto ser para poder atuar. Como é que vocês sentem esse trânsito entre um depoimento, uma coisa mais pessoal, realização de ações, uma dança, um contato direto com o público, um Shakespeare ou um Nelson Rodrigues, onde eu falo versos ou uma coisa que foi escrita por uma outra pessoa, e eu percebo claramente esse “outro”, esse personagem, como é esse trânsito?

Odilon – Eu não vejo nenhuma diferença. Juro por Deus. É porque perguntaram isso para a gente, para mim, alguém comentou disso, no *Prazer*. Comentando das vezes em que a gente faz a dança e vai para o cotidiano e eu nunca nem tinha pensado que tinha diferença, sabe? Eu me surpreendi com o comentário da pessoa: ela veio falar disso, veio comentar comigo, uma amiga nossa, que viu o espetáculo lá em São Paulo, dizendo como que a gente transita pelas coisas como se nada tivesse acontecido. Para ela é uma qualidade, ela comentou como uma qualidade, e eu falei assim: “Ah, é?” Nunca pensei que isso fosse uma questão, sabe? Eu estou muito metafórico hoje com essas coisas de jogo e da infância, mas às vezes eu penso que é que nem uma criança passar da brincadeira de “pique-esconde” para o “pé-na-lata”, e aí de repente cansou e vai jogar “queimada”, e daí a pouco cansou e vai brincar de “copo de espírito”, e tudo sendo muito verdadeiro. Como uma coisa passando pela outra, mas tudo faz parte de uma grande coisa que é *A brincadeira*. Então, para mim, é como se isso tudo fizesse parte da grande coisa que é *A brincadeira*, a brincadeira do *play*, do brincar, do jogar com o outro, e que às vezes muda a técnica, alguns têm mais tensão, outros têm menos, uns se relaxam, num você corre, noutro você dança, mais é como se fizesse parte desse balé da própria vida, como quando eu estou em casa, deito e descanso, aí saio na rua, caminho de um certo jeito, pego um ônibus e aí desço na Afonso Pena, e ando rápido, com um certo nível de atenção, porque posso ser assaltado, porque tem trânsito, posso ser atropelado, então me exige, pensando até no teatro mesmo, dentro dos níveis de tensão, me exige uma “suspensão”, um “estado de atenção” como a gente fala no teatro, uma atenção extracotidiana. Aquilo é o

cotidiano, mas não é o cotidiano *em casa*, que eu possa baixar a guarda e estar num nível de tensão mais baixo, num nível de atenção mais distraído. Então eu penso que tem uma fluência sim, que começa a fazer parte de uma “segunda natureza”.

Daniel – Este “mudar a técnica” é inconsciente ou tem essa percepção de que eu mudei de técnica?

Odilon – No caso do contato-improvisação no *Aqueles dois*, que você citou, uma das regras do jogo é que eu uso o peso e o contrapeso, eu jogo o peso no corpo do outro e a gente se equilibra; daí a pouco a gente está usando uma movimentação que ela tem a ver com composição de espaço, tem a ver com *viewpoints*, tem a ver com topografia, que a gente usa umas raias que elas são um *grid*, são raias cruzadas. Então, me exige um outro tipo de percepção, que é ver para onde que o meu colega foi, em qual velocidade, para que eu jogue com isso, ou contrapondo, ou entrando na dele, enfim, do jeito como eu quiser jogar. É diferente do jogo do contato, que me exige um outro tipo de atenção, que é a do peso e contrapeso. Mas eu, na hora da cena, eu não fico pensando nisso, eu não penso mais no peso e contrapeso, porque como a gente já brincou, durante anos, no treinamento – anos não, mas meses – você teve um treinamento daquilo ali para poder ficar pensando ainda, naquela hora já não passa mais muito pela cabeça, passa pelo corpo. Não é inconsciente, no sentido de que houve um tempo do corpo absorver aquela técnica. Eu acho que aí, citando uma expressão que é mais antiga, que é do Stanislavski, vira um pouco uma segunda natureza. E eu vejo isso acontecer um pouco, de forma geral, na cena artística: eu sei, tenho consciência quando vejo um artista que está só querendo fazer uma exibição da técnica, que aí tem uma consciência rígida, mas, no nosso caso, as técnicas sempre estão a serviço da peça, da “coisa” maior do que é a própria técnica. A gente nunca faz, pelo menos nas últimas peças, eu não sinto que a gente faça nenhuma exibição de virtuosismo técnico – até porque nem é o caso, muitas vezes a gente nem chegou em um nível de virtuosismo, a gente chegou num nível de utilização daquela técnica, num nível que já serve para a obra que estamos querendo construir. Então, não estamos fazendo aquilo para mostrar como é que é essa técnica; não, ela já está introjetada no nível que estiver, mas em função do que a obra pede. Não sei, como é que acontece com você?

Marcelo – Eu acho que é bem por aí. Na verdade, não é nenhum tipo de... talvez, correndo o risco de ser reducionista, acho que somos frutos do nosso tempo, nesse sentido. Acho que, durante e ao longo da história que nós podemos acompanhar, da história do teatro, a gente tem diferentes técnicas, diferentes tipos de trabalho, diferentes formas de lidar com o texto, com o corpo, e hoje a gente tem, sei lá, uma infinidade de possibilidades, e, além disso, a gente tem uma infinidade de recursos, de recursos tecnológicos inclusive; mas, no nosso caso, quando a gente se propõe a trabalhar com essas diferentes possibilidades, nunca é uma opção estética, nunca é uma opção assim: “vou me fazer valer desses elementos para criar uma obra”. Não. É “vamos investigar, vamos jogar com essas diferentes formas de trabalho”. Então, *Aqueles dois*, por exemplo, a gente oferece ao público, como resultado, diferentes formas de ler a cena: num primeiro momento com o contato-improvisação, depois isso vai ter significado em outros momentos do espetáculo, de alguma maneira isso está reverberado ao longo do espetáculo; uma forma

de lidar com a voz, a partir das ações vocais; alguma estrutura de jogo que, em algum momento, ela fica mais clara e em outro ela fica menos nítida; mas sempre a serviço do trabalho, eu acho, e nunca de forma “intencional”, do tipo “vou utilizar isso, vamos trabalhar com isso, para gerar um efeito de multiplicidade, de leitura...”, não. Acho que nunca tivemos esse tipo de opção. Quando uma espectadora fala isso com o Odilon, por exemplo, de “Como que vocês conseguem transitar por isso?”, acho que para a gente soa como surpresa, e ao mesmo tempo não é inesperado, porque a gente sabe que está lidando com diversos elementos sim. O projeto, por exemplo, na formatação do projeto a gente pensou em trazer diferentes colaboradores – no caso, por exemplo, desse último trabalho – mas não tinha um desejo de “então vamos colocar todas as técnicas que a gente trabalhou, todos tipos que a gente trabalhou, com os colaboradores, tem de estar presentes na obra”. Não, a nossa intenção nunca foi essa. A intenção é: como que eu recebo...

Odilon – Como que isso nos afeta.

Marcelo – Como que isso nos afeta. Como que isso reverbera em cada um dos atores, como que isso pode afetar o indivíduo e, em um nível maior, esse coletivo, para a criação de um novo trabalho. E em que dose...

Odilon – Depois a dose que isso vai entrar no novo trabalho a gente nunca sabe.

Marcelo – A gente nunca sabe, e acho que é consequência de todas essas vivências, na verdade. Claro que tem uma opção, claro que em algum momento a gente vai optar pela composição, propor-se a construir o espetáculo, então, nesse momento, qual vai ser nossa opção? Tem esse momento, mas eu arrisco a dizer que ele é muito orgânico. Ele é muito condizente com a vivência de cada processo.

Odilon – Olha, pensando três técnicas diferentes, como eu vejo isso na vida se processando: a minha irmã dança Dança de Salão, muito bem; e cozinha muito bem; e conversa muito bem. Então, às vezes você está conversando, ela está ali, entra uma música, ela pega o noivo dela e dança ali; e se diverte, dançando. E depois: “Faz um suco para a gente?”, e ela vai na cozinha e faz o suco; ela transita por essas técnicas com essa mesma naturalidade, eu acho. E que eu tenho certeza que a hora que ela está dançando, quando eu a vejo dançando, ela não pensa mais, ela não pensa. A dança já virou, a dança de salão já virou uma brincadeira para ela, ela não fica mais pensando assim: “Ai, o que que eu posso fazer agora?”. Não, o repertório já está ali, à mão. Penso que é assim com todo ser humano. Então, não acho que tem nada especial não. Acho que é só... é como a vida, eu estou achando tudo igual a vida hoje, acho que acordei com esse discurso. Mas eu acho que é isso, você transita de uma coisa para outra e pronto, às vezes nem passa pela consciência, não é um processo: “Ai, meu Deus, agora mudei de técnica, estou no... Ai, mudei de técnica de novo, estou no...” É disso que você chamou, de orgânico. Acho bonito quando Stanislavski dava esse nome, quando a gente ainda citava Stanislavski, em chamar de segunda natureza. Que tudo o que a gente chama de natureza é a nossa técnica introjetada já, não é?, de andar, de... que a gente desenvolveu ao longo de uma vida, e de dizer que a técnica do ator também podia virar, com a insistência, com a repetição, com o treinamento,

com o desenvolvimento. Chega uma hora que está tão introjetado – e sempre que é uma nova técnica que a gente resolve estudar, e que a gente não sabe nada daquilo, claro, fica muito tosco, no início. Você não sabe nada daquilo, está tentando brincar com o negócio, sem propriedade, sem ter se apropriado daquilo, porque ainda fica muito aqui [apontando para a cabeça] ou o corpo ainda não responde, a musculatura não sabe o que fazer. E vai ser assim, sempre, porque toda vez a gente “chama” algumas coisas novas, que a gente não sabe fazer, aí é sempre isso, quando a gente começa é aquele pânico: “Ai, Jesus, como a gente é ruim nisso”. E é isso mesmo, quando você vai ficando velho você vai recebendo isso com tranquilidade, sempre foi assim, nunca vai ser diferente disso.

Daniel – Uma pergunta para responder do jeito que vocês acham: o ator também é um *performer*?

Odilon – Eu não sei a definição de *performer*, na verdade. Qual que é, não sei mesmo.

Daniel – Na sua vivência nunca usaram esse termo, o que é o ator, o que é o *performer*?

Odilon – É que como a Performance vem ganhando nos últimos anos um nível aprofundado de reflexão, eu não sei muito dela, é uma coisa que eu não estudei muito, então eu não sei muito. Quando eu vejo um *performer*, eu vejo ele muito ligado no tempo presente, no espaço presente, com aquelas pessoas presentes, com algumas coisas que vão ter ainda com as influências da ideia do *happening* mesmo, que querendo ou não elas continuam, eu acho, em grande parte das performances que eu vejo hoje, essa ideia do acontecimento, do aqui/agora, e que aí, de certa maneira foge da ideia – digo isso como eu percebo como espectador, porque eu não sou conhecedor de absolutamente nada da performance do ponto de vista teórico – eu acho que eles sempre estão interligados no tempo presente, no espaço presente, num acontecimento presente, e fogem da ideia de “representação”, de fingimento, de engano. E eu sinto – claro que a gente tem dias que erra no tom, tem dias que você erra no teatro – mas eu sinto que o teatro que a gente tem buscado tem muito a ver com isso. Às vezes, quando a gente se refere à peça, a gente fala: “Nossa, a sessão de tal dia, tal hora, foi tão legal!” Ou a gente fala assim: “Nossa – agora, em São Paulo – de 12 apresentações, eu acho que 4 foram legais.” “Mas não é a mesma peça?” E eu não estou falando só das variações que o teatro já tem, que, num teatro de representação... Não, eu estou falando de ser o tempo presente, a relação presente, o acontecimento presente, entre a gente. Ali, só se deu naquele momento, naquele dia... como tem muita zona ainda para improvisação, não tem uma codificação tão ... Tipo assim: “quem viu esse, viu esse; quem não viu esse, não verá mais. Isso aí a gente não vai repetir, não é repetível, mesmo seguindo o mesmo texto, o mesmo roteiro, a mesma luz, o mesmo cenário, o mesmo tudo”. Então eu acho que, dessa maneira, há dias que a gente se aproxima do *performer*, desse jeito como eu vejo a performance. E há dias que não, há dias que a gente está mais para a representação. Mas não é o caminho que a gente busca, o caminho que a gente busca acho que é o de cada espetáculo ser um acontecimento, daquele

dia. Mas essa é a ideia de uma percepção de gente sem base teórica para traçar um paralelo mais aprofundado.

Marcelo – Também não tenho opinião formada sobre. Falando do nosso trabalho especificamente, eu acho que em alguns momentos, algumas pessoas, em relação até ao último trabalho, que há momentos em que os atores são performativos. A gente não trabalha com esse tipo de distinção. Mas, dentro do que eu intuo que seja, porque eu não tenho embasamento teórico para isso, eu tendo a achar que se busca mais esse tipo de trabalho hoje, na cena contemporânea teatral. Pensando em Belo Horizonte, por exemplo, eu vejo isso mais presente, um desejo maior de investigação de alguns coletivos especificamente, ou de alguma turma de escola, eu vejo essa busca. Vejo como uma tendência, não sei se é ainda algo estabelecido, creio que não, na cena contemporânea. Mas vejo em alguns momentos assim, essa busca pelo *performer*, pela arte performativa.

Daniel – Bom gente, eu estou satisfeito, agradeço a disponibilidade de estarem aqui, nesse sábado de sol, quase véspera de Natal.

Odilon – A gente é que agradece, para a gente é uma honra, seu interesse de conversar sobre nosso trabalho, é uma interface para que a gente possa compreendê-lo também, a gente fica honrado, verdadeiramente, e com as portas abertas para o que você precisar. O “foda” do *Não desperdice* é porque ele já está muito longe, e a gente já confunde as memórias, eu já misturo as memórias, e a gente viveu o pós *Não desperdice*. O *Aqueles dois* é uma consequência do *Não desperdice*. Direta. Então, a gente já vive um outra vivência, de ver a questão do autobiográfico diluída numa estrutura em que ele não é explicitado, mas a gente sabe que ele está ali. E a gente está vivendo agora outra experiência, que é com o *Prazer*, e desta vez eu vejo com mais distanciamento. Eu vejo, eu sei de onde partiu. Olha isso: a gente mal estreou o espetáculo eu falo “eu sei de onde partiu meu personagem, aquilo não sou eu não, não tem nada a ver comigo”. E, por um período de tempo, eu entendo que não, que ele tem muito a ver comigo, que os recortes das escolhas, que as coisas todas que eu fiz, tem a ver comigo, com o momento que eu vivi, etc. Mas aquilo já não sou eu mais, já é uma outra coisa, e aí entra com questões que não sou eu. Pode ter partido, mas aí já misturou com o que os outros trouxeram de contribuição, com o que eu mudei, vai mudando, as coisas. E hoje eu já consigo olhar o personagem e ver que ele fale como eu e que ele ande como eu, mas eu consigo olhar para ele como uma outra pessoa, e falar assim: “Nossa, gente, já está desse jeito distanciada. Ele que durante um ano inteiro eu falei como eu mesmo.” Ria quando alguém falava – meu personagem chama Osório – ria quando alguém falava alguma coisa do Osório, “Por que vocês falam na terceira pessoa, por que vocês não falam de mim direto?”, porque não via, no meio do processo, distanciamento. Via tudo muito colado. Aí, hoje, está assim “Engraçado, o personagem não tem nada a ver comigo.” Ele descola, em algum momento ele descola. Então a gente já viveu estas outras coisas, que o *Não desperdice* foi o explicitador, foi o deflagrador. A Cida ter estimulado a gente a dividir a dramaturgia com ela, e ela falava para a gente no ensaio afetivo – ensaio afetivo é algo que a gente faz para definir o novo projeto, a gente fazia, fez por muitos anos, pode ser que volte a fazer – e aí cada um tem uma noite para apresentar o seu projeto, mas de uma forma que pode ser

como quiser, pode ser performática, pode ser o que quiser. E a Cida disse “Gente, vocês deviam se dirigir, porque vocês não vem só com o texto que vocês querem montar, vocês já vem com a concepção de direção. Cada um não traz só ‘olha, queria muito montar esse livro’, não, ‘queria montar esse livro é desse jeito, com essa técnicas’...”. Já vem muito armado, como proposta inicial, não que dizer que isso não possa ser transformado e virar outra coisa, mas como inicial, já vem. Então, a gente ria “Tá, você está doida, a gente se dirigir, que isso?”, e aí experimentamos dividir a dramaturgia, gostamos, e aí veio o *Aqueles dois*, em que a gente dividiu a dramaturgia, a direção e a atuação. Tudo plantado ali, semente. O *Aqueles dois* foi germinação de uma semente plantada no *Não desperdice*. Lógico, é consequência de tudo que veio antes também, mas explicitamente a Cida teve uma contribuição muito fundamental no encorajamento de que a gente se arriscasse a se dirigir coletivamente.

Entrevista – Patrícia Fagundes

Entrevista realizada na residência de Patrícia Fagundes, Porto Alegre, em 04/03/13. Professora Adjunta de Direção Teatral no Departamento de Arte Dramática da UFRGS e diretora da Cia Rústica de Teatro, criada em 2004. Doutora em Ciências del Espectáculo pela Universidade Carlos III de Madri, como bolsista da CAPES (2010), com a tese “A Ética da Festividade na Criação Cênica”. Mestre em Direção Teatral pela Middlessex University (Londres, 2003) e graduada em Artes Cênicas - Habilitação em Direção Teatral-pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1995). Conforme consta de seu currículo na plataforma Lattes “Atua na área de Artes Cênicas como encenadora, docente e investigadora, com ênfase na investigação dos processos criativos da cena, metodologias de ensaio, práticas de encenação e éticas de criação”.

Daniel – A gente já conversou brevemente, Patrícia, sobre isso que eu estou trabalhando, que é a relação do ator, no teatro contemporâneo, com o personagem, com as coisas que ele trabalha, o quanto isso ainda se reveste da forma de um personagem, o quanto isso se distancia de um personagem, ou o momento em que se pode dizer que não há um personagem, essas questões todas que a cena contemporânea propõe para o próprio ator. Eu queria, nesse momento, que você falasse um pouco como é que foi o processo de trabalho seu com o Heinz no *Fantástico Circo Teatro*, e também dentro do *Clube do Fracasso*, que você também trabalha com essas relações dos materiais autobiográficos do ator.

Patrícia – Sim, nesses dois espetáculos tem esse recurso do material autobiográfico, ainda que eles se desenvolvam em linguagens bem diferentes, não radicalmente diferentes, mas com traços estéticos diferenciados. De qualquer maneira, um aspecto que eu acho importante nessa relação ator-personagem, é que sempre tem um personagem em cena, de alguma forma, porque, mesmo quando é o próprio ator, utilizando o próprio nome, e sem representar um personagem fictício, ele escolhe – ou nós escolhemos, ou o processo escolhe – determinados traços de caráter, ou traços de personalidade que mostra ali. Ou seja, eu agora, falando contigo, também tenho um personagem, estou exercendo uma determinada parte de mim que não é o meu todo, que não é exatamente quem eu sou – eu estou falando de uma forma correta, buscando palavras e frases mais elaboradas do que eu falo no cotidiano, ou talvez com uma postura diferente que eu tenha num ensaio, enfim, nas diferentes situações sociais que a gente se vê envolvido ao longo do dia. A gente pode considerar mãe, mulher, amante, diretora, professora – com certeza é um personagem, quando a gente dá aula é um estado performativo que tu te colocas. Então, claro que isso já foi falado muitas vezes, mas eu acho importante salientar, e eu saliento nos processos, não é tu mesmo, nunca é tu mesmo, seja lá o que for “tu mesmo”, que também é uma ficção, o que é “tu mesmo”? Sei lá o que sou eu mesma, sou várias ao longo do dia e várias ao longo da minha vida. Então, sem recusar essa multiplicidade de identidade, buscar o material autobiográfico para a cena, o

biográfico para a cena, é uma elaboração estética. Portanto, se define de alguma maneira personagem; a pergunta seria: O que é que a gente considera personagem? Poderia falar também em *persona*, ou outros termos que a gente invente. Então, uma questão importante é “O que é um personagem?” Não estou dizendo que tenha que ter uma definição precisa, mas eu acho que, o que tem nesses dois espetáculos, é, digamos, abdicar de um personagem de ficção, principalmente no *Clube*, porque no *Fantástico Circo-Teatro* ele transita por tipos do imaginário circense, que não chegam a ser personagens bem elaborados, tridimensionais, fictícios. Bom, no *Clube do Fracasso*, a gente trabalhou – vou falar separado de um e outro – numa proposta mais radical nesse sentido, ou seja, não tem tipos, nem alusão a personagens fictícios. Ainda que, em diferentes cenas, eles joguem diferentes jogos; por exemplo, tem uma cena que é “O sucesso”, que a forma de atuação, ou seja, o jogo que eles estão jogando, é muito mais histriônico, é uma brincadeira exagerada, é uma brincadeira com esse prototipo de pessoas de sucesso, de receita de sucesso e tal – estou lembrando dessa cena porque nessa tem claramente um jogo que vai para mais distante de si mesmo, digamos. Mas é como a gente faz na vida também, não é? “Ah, querida!”, a gente fica brincando de personagens, de estilos. Bom, teve uma dificuldade nesse processo, que foi a primeira vez que a gente trabalhou assim, sem personagem; ainda que, mesmo quando a gente trabalhou com Shakespeare⁵, não tinha uma busca de um personagem, assim “Quem é Hérnia?”, ou “Quem é esse fulano?”, não. Mas buscar as linhas de ação do personagem, as energias que ele está jogando, e buscar elas em ti e jogar com elas em cena, compondo essa figura que não é exatamente tu, mas é tu, também, uma mistura entre esse jogo da ficção e quem é cada ator com a personalidade de cada um. Então, um Shakespeare, por exemplo, que é um universo narrativo e ficcional bem forte, com um imaginário superpotente, não tinha também essa busca por um personagem como algo assim, distante de ti, algo relacionado a ti, mais jogo do que essa criação um pouco nítida de uma figura. Mas no *Clube* foi a primeira vez que a gente trabalhou como não tendo nenhum, nada, e é difícil, é bastante difícil para o ator esse tipo de desafio, eu acho, porque tem um... como um vazio, tu te encontras diante de um vazio, tu não tens aquele personagem para ir buscar. Então, “como tu sentas?, como tu fazes?, como tu te expõe?”; tem um medo da exposição aí, também, que foi uma discussão, digamos, durante o processo – uma discussão não, foi uma conversa e um tema, durante o processo: como estar em cena, então, nisso que não é também um estado cotidiano, de forma alguma, a cena nunca é um estado cotidiano. Então, como é tu estar num estado, que é performativo, mas não é ficcional, digamos, não é “representativo”, é só performativo. Isso para mim é uma referência, misturando com referências teóricas, é a escala do Michael Kirby, que ele propõe nos anos 70, no início dos anos 70, que eu acho super útil para pensar a atuação hoje, eu uso bastante com alunos, com atores, por que às vezes ficam perdidos nessa questão de referências, para como jogar ou como atuar sem estar representando, mas uma coisa que não é tu mesma. Porque eu acho irritante quando as pessoas tentam fazer elas mesmas em cena assim de uma maneira displicente, por exemplo; normalmente não é nada. Bom, aí a gente entra numa outra área também, que é

⁵ A Cia Rústica realizou três montagens com obras de Shakespeare: *Macbeth* (2004), *Sonho de Uma Noite de Verão* (2006) e *A Megera Domada* (2008).

toda essa questão do material autobiográfico que às vezes as pessoas confundem com “Eu vou te contar umas coisas da minha vida”, assim, e fica muito privado e não interessa. Eu acho que o material autobiográfico ele serve como uma ponte para tratar de assuntos que interessem a todos nós; de alguma maneira, eu falar em primeira pessoa pode ser eu estar me expondo, mas para falar de todos, não para falar da minha vida privada. Entende o que eu estou falando? Às vezes têm umas coisas de as pessoas falando do umbigo delas e que não me interessa nem um pouco, eu não conheço aquelas pessoas. Posso me interessar, quando muito, de algum amigo, tu tomando uma cerveja; mas a arte transmuta em outra coisa, ela vai além, de alguma forma.

Bom, isso do *Clube*, que teve esse desafio, que foi interessante, que eu acho que foi um processo de aprendizagem, assim, fecundo, para todos nós. No *Fantástico Circo* é um pouco diferente, porque é só um ator, primeiro – é diferente trabalhar em um solo do que com outras pessoas, onde essas memórias e esses personagens vão se diluindo entre todos também, vão sendo compartilhados, daqui a pouco um está contando a história do outro porque fica melhor assim na cena. Um é personagem na vida do outro de certa maneira que não seria, entende?, a gente misturou as memórias no *Clube*. No *Fantástico Circo*, menos, só tem um, e eu, digamos, tem dois ali, compartilhando a criação, e têm os tipos que ele transita e atravessa, que também... é interessante, por que, talvez, uma das coisas mais difíceis ali para o Heinz foram os dois extremos, durante o processo: um, fazer quando é ele mesmo, quando ele não tem tipo nenhum ou personagem; dois, fazer tipos bem distantes dele mesmo. Essas foram as zonas mais desafiadoras, a zona mais cômoda, digamos – mas eu não estou falando agora cômoda no mau sentido, mas de maior domínio para ele – eram os tipos que ele já tinha jogado muitas vezes, como a vedete, o palhaço – os palhaços, e tal – esses ele já tinha como que uma maior intimidade maior. Ele mesmo, é difícil fazer essa exposição, “Ai, o que é que eu vou fazer?”, que não é ele mesmo, que é ensaiado, que é marcado, que é... cada respiração discutida onde é que ela tem que estar... Tu entende quando eu digo “quando ele é ele mesmo”? Quando ele está sem personagem, no começo, por exemplo, aquele texto que ele fala. Mas aquilo é tudo bem marcadinho. E a mulher barbada, por exemplo, ela é um personagem um pouco desafiador porque é distante do repertório dele.

Daniel – Ele não se aproximou ainda desse tipo.

Patrícia – É, foi um tipo novo, digamos, na galeria, nessa galeria circense que, de alguma forma, povoa a vida cênica do Heinz. A mulher barbada a gente inventou completamente no processo, enquanto a vedete já era – não *aquela* vedete com *aquela* figurino, com *aquela* ceninha – mas mulher em si, essa coisa do “travestivismo” em cena. Isso de fazer mulher em boate, de fazer personagem mulher, ele já fez muito, já fez muitas vezes, então tem um domínio desse jogo, digamos. Eu falei “horrores”, não sei se... eu falo bastante. Mas eu vou parar de falar, poderia continuar falando, para tu fazer perguntas e não perder o foco.

Daniel – Não, mas está completamente dentro do foco, porque uma das questões que é chave para mim, e que é uma coisa que eu queria discutir contigo, é justamente essa relação do depoimento pessoal com... como um processo de

ficcionalização. Quer dizer, é claro que o teatro é sempre uma “realidade”, e algumas questões como discutir verdade ou autenticidade, não cabem muitas vezes dentro do processo teatral. Mas você tem essa relação do ator com um material que ele sabe que é da vida dele, então acho que ele se relaciona com esse material de uma forma diferente de um Shakespeare, ou de alguma outra coisa, ou de um tipo que ele criou, que ele, é claro, aproxima de si mesmo, mas que a origem dele não partiu da vida dele, da realidade cotidiana dele. Como é que você pensa isso, é um processo de ficcionalização, como é essa relação, no trabalho do ator, se é essa questão dessa distância, de uma dificuldade de exposição, ou isso cria ainda uma outra diferença até na forma como ele se relaciona com esse material?

Patrícia – Eu acho que pode criar sim, uma questão aí é importante, que é outro tema bastante em voga hoje, que é a memória. Porque quando o ator utiliza dos seus arquivos pessoais para a criação, ainda que eu ache que ele sempre utiliza, mesmo em Shakespeare, mas mais diretamente com episódios da sua vida, de algo que ele escreva, de um poema que seja importante, enfim, ele está, quando é episódios da sua vida, ele está reinventando, esses episódios, sempre. Primeiro que ele não sabe exatamente como aconteceu, a gente não sabe exatamente, a nossa memória está sempre inventando o passado, colando os pedaços de outra forma, completando lacunas; e esse estudo da memória é bem importante aí, quando a gente fala nesses depoimentos pessoais, nesse material autobiográfico, eu acho. Então, considerando a memória como uma reinvenção, sempre é, o depoimento pessoal sempre é uma ficcionalização – o depoimento pessoal não, o uso do material autobiográfico. Porque tem, digamos, uma possibilidade que é dissertativa; eu falo, em vários espetáculos hoje, desses mais em primeira pessoa, que é falar o “falar o que eu acho”. Então, “eu penso que a cidade é feita de... afetos, não sei quê”. Ou seja, são esses depoimentos, não sobre a sua vida, mas sobre um pensamento, um sentimento, ou seja, não é episódico, e sim dissertativo. Nessa possibilidade dissertativa que a cena em primeira pessoa compõe, tem menos a ficcionalização, pela própria estrutura dissertativa. É uma opinião, digamos, elaborada. Mas eu acho que, o que é episódico, é sempre uma ficção. Seja qual que for, pode ser uma ficção a partir de fatos reais. Outra pergunta que a gente pode se fazer é o que é realidade. Como todas essas questões são bastante passíveis de discussão, e são bastante discutidas no panorama contemporâneo. São terrenos escorregadios, personagem, realidade, ficção, porque “o que é realidade?”, “o que é personagem?”, não pode deixar de se perguntar ou de dizer “Bom, dentro da minha perspectiva, a realidade... também é uma construção, também não existe, não existe como fato objetivo”. Porque a gente reconta ela, a gente fala sobre ela. E aí a realidade do teatro pode ser mais real que o real, algumas vezes, porque é aquilo que está acontecendo, naquele momento, quando o teatro deixa de ser tão “representativo”, e não que aquilo seja a realidade, mas é que está acontecendo, e para cada um vai ser diferente. Quando a gente assiste um espetáculo e o público vai relatar o espetáculo, vai ser diferente. Bom, essa situação agora que a gente está vivendo, quando tu for contar, e que é pouco “dinâmica” digamos, uma entrevista, tu vai relatar diferente do que eu vou relatar; então, já passam a ser dois fatos díspares, entende? Isso acontece muito na vida, tu vai contar “Lembra aquela

vez?”, “Não, não foi assim!”, aí as pessoas discutem, “Não, mas tu tá louco.”, enfim, e foi o mesmo momento, a mesma festa.

Daniel – O fato e as versões.

Patrícia – O fato e as versões. E, às vezes, não é que ninguém está mentindo, é o que cada um se lembra e inventou também, completando as lacunas da memória. Então, voltando de novo para o depoimento pessoal e para a cena em primeira pessoa, por assim dizer, eu acho que é uma ficção, sem dúvida, ainda que, claro, é uma ficção diferente de eu fazer um Brecht, ou algo assim. Mas eu acho importante pensar, também, é que, às vezes eu fazendo um Brecht, ou algo assim, eu posso também estar colocando, eu coloco meus arquivos pessoais, quer dizer, um texto que eu consiga me identificar, que eu queira dizer, digamos. É porque eu acho que, às vezes, vai ficando muito “umbiguento”, é para isso que eu quero chamar a atenção para esse depoimento pessoal, como se ser pessoal só pudesse ser o falar de mim. Isto pode tornar difícil a gente fazer teatro juntos, porque se eu preciso falar de mim e tu de ti, a gente não tem “nós”, entende? Então tu tem de ter interesse em falar de mim também. Tende ao isolamento, às vezes, eu acho, essas propostas. E algo que, para ser autoral, eu preciso falar de mim. Sim, eu preciso falar de mim para ser autoral, mas eu consigo falar de mim, por exemplo, eu Patrícia Fagundes, consigo falar de mim fazendo um espetáculo que parte desse imaginário da vida do Heinz. Aquele espetáculo é meu, e fala de mim, é autoral, é autoral “pra caramba”, ainda que não tenha, que não diga que eu estudei no Colégio Sévigné. É esse cruzamento que eu falo que é importante.

Ah, isso é bom, que eu queria falar, vamos colocar do outro lado. Porque tu estava perguntando do ator. O diretor, no caso: têm atores aí que querem fazer um espetáculo sobre si mesmos, e fazem sozinhos, porque é difícil fazer com um diretor. O espetáculo do Heinz, que eu acho que todo mundo, ou grande parte dos espectadores, acredita que é um espetáculo sobre a vida dele, e é. Mas sobre uma partezinha da vida dele, sobre um lado, um aspecto da vida dele que a gente escolheu, e escolheu deliberadamente, e escolheu inclusive que faceta de personalidade trazer à tona mais. Nesse espetáculo, é engraçado, todo mundo acha que é a vida do Heinz, quem não achou que era, o Fernando Vilar achou que era completamente ficção, que não tinha nada a ver com a vida do Heinz, que a única que poderia, talvez, ser verdadeira, era que ele fez show em boate gay; que ele não era nordestino, que ele não era, achava que tudo era completamente, como se fosse pegar esse texto e outro ator fazer. Eu achei interessante a perspectiva dele, porque normalmente a pessoa relaciona e acredita que é verdade. Mas a gente trabalhou junto, durante todo o processo, dos primeiros projetos, da escrita dramaturgica, da vida dele, selecionar, o que seria interessante, o que não interessa, e nesse processo é isso, eu considero um espetáculo autoral, para mim. Então, como a gente pode ser através do outro, também, como a gente é junto com o outro. Isso é algo que o teatro nos coloca. E, às vezes, me dá medo, eu vejo muito em aluno também, porque aluno pega as modas, e se empolga com as modas sem... Talvez pela própria juventude, mas não só; agora a *performance*, o depoimento pessoal, e não sei quê, e aí fica como “ai, cada um quer falar de si”. E quer falar as suas coisas e os seus textos, mas eu não acho que se trata disso, eu acho que vai além disso; e como eu posso ser com o outro, como a gente pode habitar diferentes

realidades. Eu habitar a tua, tu habitar a minha realidade, esse desafio não se pode perder, mesmo quando a gente entra em terrenos que não são exatamente os nossos, mas eles têm que passar a ser. Isso eu acho o grande convite relacional que a cena nos propõe, já que a gente... é difícil trabalhar sozinho, não é? Mesmo num solo, tá, o Heinz fez o solo, mas tinha eu, sempre junto, teve o pessoal do cenário, figurino, da música, enfim, uma equipe, a mesma equipe que tem para qualquer peça de teatro, mesma equipe que eu tenho agora para fazer um espetáculo com seis atores, tinha para fazer aquele. Então, é uma associação de artistas. Mas, então tem esse convite relacional, convite, desafio, proposta, oportunidade de rede de relações que a gente estabelece. E aí, eu acho que o “eu”, ele só existe a partir do outro, então, mesmo em depoimentos pessoais, essa coisa em primeira pessoa, a gente vê como a gente pode ser com o outro. Que, senão, cada um vai ter de fazer a sua própria peça.

Daniel – Você falou, logo antes aqui, da *persona*. Quando eu escrevi um artigo para a ABRACE⁶, eu chegava numa indagação se você, quando se coloca em cena como você mesmo, se isso envolveria uma criação de uma *persona*. Porque uma questão que eu acho interessante da gente pensar, é isso do extracotidiano; porque, quando você está interpretando a si mesmo, você não vai para esse “espetacular”, ou de um circense, ou de um teatro físico. É claro que você está conversando com as pessoas de uma forma diferente do que seria uma conversa em um bar; mas, ao mesmo tempo, você não está representando nesse sentido de que eu tenho de colocar algo mais além do que exatamente o que eu sou. Como é que você pensa isso, de que a gente cria uma *persona* para quando eu estou em cena sendo eu mesmo, se isso é realmente – quer dizer, a gente tem as nossas *personas* do cotidiano, as máscaras do cotidiano, *A representação do eu na vida cotidiana*, que é aquele livro do Goffman – então, não sei se vocês chegam a discutir essa relação, ser eu e não ser eu ao mesmo tempo?

Patrícia – Sim, bastante, a gente discute. Eu chamo esse tipo de atuação, mas que eu não diferencio tanto do que tu faz lá no Shakespeare, de uma atuação humanista, aonde tu é. Tu é, primeiro, entende? Tu te coloca em cena, antes de pensar, fazendo uma ação, antes de pensar no... em algo que tu tenha que interpretar é no que tu está fazendo em cena, e a partir desse “fazendo” tu vai encontrando formas diferentes de fazer. Porque, sim, claro que é uma *persona*, é uma *persona* pelo estado performativo que tu tens que ter, é uma *persona* porque, quando as pessoas te olham, tu imediatamente te coloca em outro estado – ou seja, se estão dez pessoas conversando, e tu tens que ir para a frente das dez pessoas, mudou o teu estado, porque se tu estás lá atrás, eu estou falando e vocês, têm dez me ouvindo, uma aula pequena, quando o aluno vem para a frente e tem de falar, já muda completamente. Isso não é nem cênico, é só... ir para a frente para fazer a apresentação – muda a jeito de andar, muda a voz, muda o jeito de olhar, muda o jeito de colocar as mãos, a gestualidade, muda tudo. Então, isso já é. Outra: porque tu escolhe, a cena é uma escolha; dentre tudo o que tu poderia fazer no mundo, é uma escolha, como diz a Anne Bogart, violenta, a violência da escolha, ela fala, naquele livrinho, *A preparação do diretor*, que eu

⁶ “REGISTROS DE ATUAÇÃO: Matrizes, Impulsos e Ativação”, trabalho apresentado no VII Congresso da Abrace, Porto Alegre, 2012.

acho muito interessante; quando tu resolve colocar uma cadeira em tal lugar, em cena, tu exclui todas as outras possibilidades de onde a cadeira poderia estar. Isso é sempre doloroso nos processos criativos, quando tu começa a definir as coisas e aí tu deixa para fora tudo o que poderia ser, e muitas vezes tudo o que foi durante o processo, as várias tentativas, mas tu tem de escolher. Tem uma escolha do que que eu falo, do que que eu faço, das ações que eu vou fazer em cena. Essa escolha já é uma elaboração artística, estética, artificial. Claro que não é... é um personagem, é uma *persona* e mais, é um personagem, eu acho.

Agora eu estou lembrando: a Marina Mendo, que fez o *Clube do Fracasso*, que é da Cia. Rústica, ela está desenvolvendo um espetáculo, *Miragem*, que é ela, tem a participação de um outro ator, mas é um projeto bem pessoal dela, falando de coisas dela, da história dela. Você falou “não tem o físico”, tem muito, porque ela utiliza muita coisa da dança, por exemplo. Na dança já tem isso há muito tempo, as pessoas fazem sem personagem, elas dançam, simplesmente. Tem essa dança narrativa, mas a dança contemporânea, nessa discussão aonde a gente está, é muito mais tranquilo, não tem personagem, você vai lá e dança. Então, as pessoas estão fazendo isso há muitos anos, de não ser a bailarina, a coisa do Quebra Nozes, de não ter... Claro, é só uma parte da dança que tem personagem, não é? Mas hoje o teatro, e muitas vezes essa coisa de depoimento pessoal, do teatro, da cena contemporânea, teatro e dança são coisas muito misturadas. Por exemplo, no *Miragem*, é mais misturado, então tem uma fisicalidade muito grande, entre o que ela fala, dança, enfim, é mais abstrato, é um espetáculo mais abstrato. Mas eu acho que também tem no *Miragem*, que tu não viu e que eu estou citando, mas é porque é uma pessoa que está trabalhando... é do círculo de relações, ainda que este projeto eu não estou, mas está o Lisandro – sabe o Lisandro, que é ator e que faz a direção, que é muito legal, mas é outra forma de trabalhar o depoimento pessoal, a milhões de quilômetros de distância do *Fantástico Circo Teatro*. Porque eles são pessoas diferentes, o Heinz e a Marina, ainda que tenham muitas coisas em comum. Então, os projetos pessoais saem de uma forma diferente, ainda que eu acho que, no *Fantástico Circo*, tu vê: eu acho que o Heinz tem uma coisa do pessoal, dele, ser muito mais dividido, no espetáculo, entende? De não se preocupar: “Eu queria fazer assim”, não; “Eu queria isso”, geral, e ir fazendo na relação mesmo, criativa. Mas aí eu estou me desviando da tua pergunta. Entende o que eu quis dizer? A forma como a gente trabalhou não é, em nenhum momento, ele preocupado em ele fazer uma coisa pessoal. É ele preocupado, a gente preocupado em fazer um espetáculo, em fazer uma... entende que o foco é diferente, bem diferente? A forma de fazer esse espetáculo com o Heinz foi muito parecida com qualquer outro espetáculo, para mim, eu digo. Fiz outro espetáculo que tu não viu, que é o *Coração Rendez-vous*, que eu fiz fora da Cia. Rústica também, com o José Adão Barbosa, que também é a partir de material autobiográfico e tal, e do Fernando Pessoa, que é uma referência fortíssima na vida dele e na minha também. Então, para mim foi outro solo, fiz dois solos, um seguido do outro, e nesse outro solo também esse exercício de estar trabalhando a partir de material autobiográfico do ator, mas senti que tem o meu material autobiográfico ali, de uma maneira mais transfigurada. Mas a sua pergunta inicial era sobre *persona*, personagem. Sim, eu acho que sempre tem, sempre. É diferente quando, por exemplo, se tu vai pensar

em dança, tem menos; se tu vai justo para a fisicalidade, tem menos. Quando eu falo sobre coisas, quando os atores começam a contar e desenvolver uma ação, tem muito mais.

Daniel – É, porque a dança tem uma coisa, ela já envolve um corpo extracotidiano, ou uma movimentação extracotidiana, então já tem um distanciamento concreto de mim, do meu comportamento normal. Isso é até uma coisa que eu estava conversando com o Odilon e o Marcelo, do Luna, porque tanto no *Aqueles Dois*, quanto no *Prazer*, que eu ainda não vi, mas eles estavam comentando, eles usam várias coisa, principalmente, de contato improvisação. E aí, a gente discutindo sobre essa passagem – isso aqui é algo mais corporal, aqui se distancia às vezes do teatro, porque o teatro, normalmente, envolve a narração, envolve um universo ficcional, um teatro mais clássico, não é? – então, como seria transitar de, no caso, fazendo um texto do Caio Fernando Abreu, ou fazendo um texto da Clarice Lispector, ou fazendo um depoimento pessoal, que é esse outro espetáculo deles, *Não desperdice sua única vida*, como é que seria esse trânsito entre essas espécies de registros de atuação, porque você atua acionando uma determinada coisa, ou acionando uma outra. E até a resposta do Odilon foi assim: “Não, são jogos. Eu não penso muito em registros, eu penso em jogos. Eu estou jogando uma coisa, eu começo a jogar outra. Só muda o jogo.” Como é que você pensa isso, de que o ator está aqui, acionando um determinado repertório corporal, e de repente ele passa a acionar uma memória emotiva, e passa a acionar alguma outra coisa?

Patrícia – Eu gosto muito das transições, eu acho que um dos segredos do teatro está justamente na variação. E no que está entre, não no que “está”, mas no “entre”. Então, esses jogos diferentes, eu gosto da perspectiva de “são diferentes jogos”, o ator é um jogador, ele tem de estar sempre jogando em cena, e concordo com eles, mais do que um registro, eu acho que é isso: muda o jogo, muda o jogo, muda o jogo. Que é uma coisa que eu falo, às vezes, em ensaio, “muda o jogo, muda o jogo”, vai para outro jogo, e esse desafio é que faz o ator – agora me lembrei, o “ator atleta da emoção”, do Artaud – mas mantém o ator alerta, que é essa... a variação, a transição entre jogos diferentes no mesmo espetáculo. Eu tento propor isso para os atores, inclusive. Diferentemente, entende? Diferentemente eu quero dizer em cada espetáculo pode ter diferentes jogos, mas ter diferentes jogos, não ser o espetáculo todo o mesmo jogo, porque eu acho isso fascinante no teatro, também, quando o teatro passa a ser teatro – não, mas aí tu entra numa outra história em determinado momento, tu volta para um outro jogo, isso mantém o espectador também em estado de jogo, eu acho. Por exemplo, no *Clube do Fracasso*, tinha também vários jogos diferentes; bom, era chamado jogo... não era chamado, tinham títulos, cada cena, mas era jogo tal, jogo tal.

Daniel – Jogo do amor, jogo do sucesso...

Patrícia – Cada cena seria um jogo diferente, aonde as regras do jogo, e o tom do jogo – porque cada jogo tem seu tom, sua atmosfera, tem seu ritmo – eram diferentes, e a gente trabalhava em torno disso. Então, que no outro espetáculo também, acho que tem, com certeza tem jogos, inclusive cada personagenzinho daqueles, cada personagem/tipo que aparece é um jogo diferente: o ator está jogando com uma energia diferente, com um

corpo diferente, com uma relação com a plateia distinta, vários aspectos assim. E mesmo esses jogos, esses estados, que vai transitando, e que exige do ator essa agilidade mental, emocional, física também – tu falou de *contact*, pode ser *contact* ou pode ser loucura – outras coisas físicas e outros desafios – tem, às vezes, desafio de contra-regragem também, que eu gosto bastante, que o ator faz. De contra-regragem eu quero dizer: o ator ele sempre tem muitas bolinhas, no ar, ao mesmo tempo, simultaneamente; então, ele pode ter não uma história, mas tem o texto, tem a relação com o público, tem a relação com as coisas em cena, com as coisas reais em cena, com a marca, tem que estar alerta se o refletor cai na tua cabeça, tu tem de reconhecer isso. Ele está mantendo simultaneamente várias bolinhas no ar. Tem um exercício que eu faço, que é um misto de vários objetivos simultâneos, não tu faz um depois faz outro, não, tudo isso tem de *estar*. E eu acho que é o trabalho do ator sempre, em qualquer estilo, em qualquer história. Mas me interessa, sempre, evidenciar os mecanismos da cena. Eu adoro teatro. Não, eu gosto, eu sou realmente apaixonada por teatro, e brigo quando falam “O teatro é isso”, “O teatro é uma careta”, e tal, então a *performance*, ou a dança, a “puta que o pariu” vem salvar o teatro. Para mim o teatro nunca foi ficcional. O teatro é a cena em ação, o teatro é essa relação no aqui e agora, aonde uns fazem umas coisas para outros verem. Logo, e engraçado porque do teatro tiram o nome, aí inventam: “Não, isso não é teatro, isso é dança”, “Isso é performance”, isso é a puta que o pariu; a dança, qualquer coisa é dança, e ninguém está dizendo “Isso na verdade não é dança”, entende? Qualquer coisa, fica uma mulher parada, dentro de uma bacia em cena, e diz que é dança, e todo mundo... Não se discute se isso seria ou não dança. No teatro, tem essa mania de tentar definir o teatro como uma coisa careta. Me incomoda profundamente, porque eu gosto muito de teatro, para mim sempre foi algo físico – sempre eu quero dizer, desde que eu comecei a fazer teatro –, nunca foi um texto, nunca a dramaturgia esteve acima do... Bom, eu adoro texto, adoro palavra, gosto muito da palavra na cena, mas isso não quer dizer uma ficção.

Mas agora, no espetáculo que a gente está ensaiando, por exemplo, isso também aparece, isso dos jogos diferentes, das *personas* diferentes. É um espetáculo que conta uma história, uma história, digamos, episódica, num estilo mais épico; conta a história da vida e da morte de um homem, do Natalício Cavalo, a peça se chama *Natalício Cavalo*, o tema é sobre a morte, na verdade, é péssimo que para falar da morte a gente tem de falar de vida. Mas eles fazem 300 personagens cada um – bom, não é tanto – mas fazem vários personagens, a maior parte das vezes sem troca de roupa, sem nada; ou seja, é um jogo só que “Agora eu faço a mãe”, “Agora, ah não, agora eu sou o pai”, quer dizer, eles não dizem “Agora eu faço a mãe”, “Agora eu faço o pai”, eles simplesmente vão fazendo, vai mudando. Eles ficam em cena observando, o que é difícil – e sempre foi difícil, lá na *Megera Domada* também, quando tinha, e no *Sonho de uma noite de verão*, tinha as pessoas em cena observando. Que que é isso de ficar em cena observando? Às vezes as pessoas ficam assim, todas “montadas”; não, não é isso. Mas também não é ficar assim, como se estivesse... às vezes as pessoas ficam assim, e isso puxa um foco imenso. Tipo bem normal, bem cotidiano, assim, olhando, olhando para a plateia, ver se os amigos estão ali. Quando as pessoas se esquecem, aí, é quando elas se esquecem que estão, na verdade, em cena. É sempre uma questão, como estar em cena, sem estar sendo... sem estar na cena,

digamos, sem estar na linha cênica. Entende, quando os atores estão só olhando a cena, e não estão...

Daniel – Entendo, claro.

Patrícia – Sim, claro, isso é bem usado, isso é bem comum. Mas é difícil, isso, dos atores. Tem um ator, que eu nunca trabalhei junto, que está fazendo, que eu vejo bem difícil que está sendo descobrir esse tom, que não está representando nada, mas não está na sala da tua casa, também.

Daniel – Um estado cênico.

Patrícia – E não tem de ficar assim, num estado cênico como se fosse uma coisa dura. Não tem que ser. Mas, tu vê, nesse espetáculo, que é uma linguagem diferente, mas talvez com muitos pontos em comum, onde eles transitam muito entre diferentes jogos, e é rápido, tem um fluxo muito ágil, a cena, muda de uma cena para outra, de um quadro da vida para outro, de um período cronológico para outro com uma certa velocidade. Ah, e tem a coisa da contra-regragem, eles têm que mexer, o cenário é feito de caixas, então eles mexem aquelas caixas e têm de colocar as caixas no lugar. Isso, eu gosto quando os atores têm de fazer isso, porque cria uma coisa com o concreto, com o real, é super concreto tu mexer uma caixa, entende? Tu tem de mexer um caixa e botar naquele lugar, e depois tu vai falar uma narração ou tu vai falar um texto, então é muito... é legal. Mantém, tem que manter viva a coisa, e põe mais bolinha no ar. E tem isso: nesses vários personagens que eles fazem eu também não peço “vamos ver o corpo de cada personagem”, ou “cada personagem é um bicho”, ou não sei quê. São muito rápidos, não dá para ficar dando tanto “drama” para cada personagem; não, vê o que ele está fazendo e vai na ação. E numa energia, muda a energia, mas não o corpo; não fazer tipos, entende? Bom, mas esse espetáculo tu não viu e nem ninguém viu, mas é esse que está mais na minha cabeça nesse momento.

Daniel – Você falou algumas vezes aí do teatro performativo, que é um termo que eu conheço pela Féral. E é até uma coisa que eu estava escrevendo e tentando resolver, porque, às vezes, quando ela faz essa afirmação do teatro performativo, ela chega a essa conclusão: o ator é um *performer*. Então, ela às vezes fala de ator, mas ela se refere ao ator, a maior parte do tempo, como um *performer*. Você acha isso, que...

Patrícia – Mas eu não usei o termo teatro performativo. Eu usei estado performativo. Se eu falei foi engano, mas eu usei estado performativo, que não está... falei teatro e *performance*, não usei esse termo, porque esse termo fica ligado muito à Féral. E eu tenho as minhas dúvidas sobre as classificações que ela faz, o que seria a teatralidade, que é o que pode repetir, no final, e o que seria a performatividade. Eu tenho problemas, e tenho problemas muitas vezes com as categorizações dos teóricos, Féral, Lehmann, porque eu... parto de uma perspectiva diferente da vida de cena, e a vida da cena, e a criação é muito mais dinâmica que essas categorizações, e muito mais fascinante e cheia de abismos, e terrenos deslizantes e impossibilidades. Então, se eu falei teatro performativo foi engano, eu tento não falar. Eu acho que eu falei, claro, porque tu tem a prova aí, eu acho que eu tentei falar em estado performativo, que o ator está em estado performativo. Eu quis dizer

performativo em certo contraponto a representativo. Mas tu me pergunta o quê? Do Teatro Performativo, da Féral?

Daniel – Do ator enquanto *performer*.

Patrícia – O ator enquanto *performer*... O ator enquanto *performer*! Pode ser. É que depende: o que é que tu quer dizer com ator? Também, começa... pode ser, eu às vezes digo “O *performer*”. Tem gente que debocha, “Ai, agora somos *performers*”. Por exemplo, o Heinz debocha disso. Porque ele não é da academia, e é muito bom trabalhar com gente que deboche da academia, porque... o quê que é o *performer*? O cara trabalhou fazendo *drag* em boate. Ele era ator ou *performer*? *Performer*, então, hoje se diria, fazer *drag* em boate é ser *performer*. Mas percebe que, na vida dele, o que ele acha interessante é não fazer essas divisões, entende? Porque, claro que tem uma ala careta no teatro que acha que quem faz *drag*... Por exemplo, tem um pessoal em Porto Alegre que faz *drag*; têm alguns deles que fazem teatro também, vários, incluindo o Heinz. Mas, quando eles foram convidados, começaram a ser convidados para fazer coisas mais “sérias” – aspinhas de novo com os dedos –, peças de teatro, eles ficaram “Pô, que legal, estão reconhecendo meu trabalho como artista”. Então, como se isso fosse... como que é?... o que é lamentável, mas tu vê, uma outra forma de colocar uma divisão. Então, ela chama o ator de *performer*, muitas vezes, sim; mas qual é a diferença? Eu não sei qual é a diferença entre ser ator e ser *performer*. Numa peça que eu dirijo, eu acho que as pessoas são atores e são *performers*, simultaneamente, inclusive porque tem que, às vezes, não representar nada. Eu acho que a questão da representação – isso eu gosto mais, para falar de tudo isso que a gente está falando, para mim, é mais interessante a escala do Kirby, que não vai tanto para a... o volume, digamos, a quantidade, a intensidade da representação, tanto de uma ficção ou de um personagem, como de intenções que o ator coloca naquele jogo. E aí também não tem bom ou mau, mas é uma escala, e toda a... todo o espetáculo transitaria entre esses casos, não sendo completamente de um lado, completamente de outro. Conhece essa escala do Kirby, que eu estou falando?

Daniel – Sim, conheço.

Patrícia – Então, eu acho ela mais relevante, entende, para a gente não entrar... porque, senão a gente entra... não sei, qual é a diferença entre ator e *performer*, qual é? Pode ter alguém que seja *performer* que não consiga ser ator. Pode ser. Eu acho que o Gomes Peña⁷ não ia conseguir atuar nessa peça que eu estou dirigindo agora porque ele só consegue fazer os tipos que ele faz, provavelmente. Talvez, não sei, entende? Mas de qualquer forma ele é ator, quando ele faz as coisas que ele faz, eu acho que ele está atuando nesse sentido. Então, eu não sei responder a tua pergunta. Primeiro eu teria de saber claramente o que que é um ator; saber claramente, eu quero dizer, de acordo com que definição. Eu posso te dizer o que é um ator para mim, que não se difere tanto de um *performer*, entende? Ou seja: não sei. Entendeu por quê que eu não sei? Não é que eu não... eu acho complicado dividir o ator e o *performer*. É claro que o ator é um *performer* e claro que o *performer* é um ator

⁷ Guillermo Gomez Peña, ativista, escritor e performer mexicano.

Daniel – É porque existe uma grande distinção, que faz essa questão da ficcionalidade que o *performer* recusa, de estar fazendo ou o Nelson Rodrigues, ou o Shakespeare, ou criando alguma coisa que seja um universo ficcional, e estar apenas fazendo a ação que ele se propõe a fazer.

Patrícia – Tá, mas aí a gente está indo para... aí também tem um tipo de performance. Vai pensar lá na performance clássica, Marina Abramovic, por exemplo, não tem ficcionalização. Eu falei do Gomez Peña, agora, tem uma puta ficcionalização; ele faz tipos, personagens, personagens/tipo, é o que ele faz. Então, tá, estou falando de performances clássicas, assim, ela e o Ulay parados na porta do museu; aí é outra forma, já é bem diferente. Mas, eu acho que o que seria *Performance Art* misturou cada vez mais com elementos ficcionais também, tem muito, muito *performer* que usa elementos... *performers* que não tem essa formação teatral, digamos. Aí a gente pode separar por *background*, né? Tem gente fazendo *performance* que é das artes visuais, ou começou nas artes visuais, essa coisa. E aí, às vezes, trabalha com ferramentas diferentes, então o resultado é diferente. Mas um ator está sempre performando, pode ser diferentes formas, diferentes estilos, pode ser limitações, entende? Eu posso dizer: “Fulano não é ator”, porque é ruim, alguém da novela, não sei. Porque aí eu acho que a gente entra em qualificações, e eu acho complicado isso, acho que para entrar numa qualificação a gente tem sempre de dar o ponteiro. Por exemplo, agora dizendo: “a *performance* clássica lá do pessoal das artes visuais”, que às vezes odeia o teatro, mas não conhece, porque isso continua acontecendo. Eu me lembro que eu estava fazendo doutorado, em Madrid, aí tinha... eu tive discussões na aula, porque era doutorado em Humanidades, e aí não era todo mundo do teatro, aliás, poucas pessoas eram de teatro, era um grupo bem interdisciplinar – eu achava muito bom, porque tu te aprende com outros *backgrounds*, e tu percebe o teu *background* também, se relacionando com as pessoas. Teve uma vez uma discussão – era uma aula que era cinema e literatura, ou era uma aula de filosofia, não sei – mas aí se dizia “No cinema é difícil dizer quem é o autor, mas no teatro é muito fácil dizer quem é o autor.”, “Ah, como assim, é fácil?”, “O autor é o dramaturgo.”; eu digo “Mas como tu vai dizer que o autor é o dramaturgo, gurria?”. As pessoas com uma percepção... bom, Espanha, também: ou tu é muito pós tudo super contemporâneo, ou tu é clássico. Tudo é muito dividido na Espanha: ou tu é esquerda ou tu é direita, é mais dividido as coisas, preto e branco, assim. Bom, mas isso tende a ser no mundo, mas na Espanha eu achei isso mais dividido, tipo as pessoas da cena contemporânea, quando... eu me lembro numa festa, comentar, porque a gente estava trabalhando num projeto de Shakespeare, as pessoas me virarem as costas, como se fosse uma coisa... Tipo: Shakespeare é caretice. Ponto. Não interessa como tu faz, o que tu faz, e isso eu acho careta. Bom, mas esses diferentes *backgrounds* de uma perspectiva ainda do teatro muito antiga, eu acho, dessa coisa clássica, sabe, do teatro como dramaturgia. Ainda tem. Pois é, por isso que na Europa faz sentido, algumas coisas que eu acho que no Brasil não fazem, ainda que a gente importe de lá.

Daniel – Essa questão da nomenclatura, às vezes ela é muito forte. Essa própria coisa que você falou, de Lehmann para a Féral, eles está falando do mesmo teatro só nomeando de uma forma diferente e, a partir dessa nomeação, dando um enfoque diferente.

Patrícia – Diferente, é. Ela diz que ele está errado em chamar de pós-dramático, mas...

Daniel – Ela fazendo esta ênfase para a performatividade do ator, ele mais ligada a algumas questões da dramaturgia, e foi interessante o último trabalho que eu fiz lá em BH, que era *Corpos Subjetivos em Espaços Móveis*. A gente acabou chamando de “instalação performática”, porque não tinha um enredo, eram ações que a gente fazia em cena, e era tudo tão fragmentado e sem personagem e sem enredo, que quem era do teatro e ia lá ver – você estava falando – “Ah, mas isso não é teatro.” Então, para evitar determinadas polêmicas, a gente acabou chamando de uma outra forma. E até a própria história desse doutorado tem a ver com o trabalho com esse grupo que eu fundei, que era o Zona de Interferência, porque eu tinha trabalho como ator e trabalhei com dança, dancei durante muito tempo. E aí eu comecei a fazer essas coisas de dança-teatro, e que muitas vezes você está em cena e tem uma intencionalidade às vezes diferente de que é você estar executando movimentos, sabe, em que você pensa na qualidade do movimento, no tempo do movimento, no esforço que você está fazendo e...

Patrícia – Não tenta projetar suas próprias emoções...

Daniel – É. E, às vezes quando você vai fazer algo que é dança-teatro, aí você vai segurar um livro, você vai fechar, vai olhar para as pessoas, vai caminhar, isso... para mim, que trabalhava com teatro, isso começava a se afigurar muito mais um personagem, só que eu não sabia exatamente como nomear isso, e como pensar sobre isso que eu estava fazendo em cena, e por isso que eu escolhi essa tema para fazer o doutorado. Então, uma das perguntas chaves, até, que me fizeram, foi “vale a pena falar de personagem, você ainda vê personagens nesse tipo de teatro, ou é uma categoria que já morreu, que não a pena vale insistir nela, e é melhor procurar uma outra categoria para se referir a isso que o ator está fazendo em cena”?

Patrícia – E o que que eu acho disso? Eu acho que... de novo, eu volto, que o ator está atuando quando ele projeta a tua, lá da régua do Kirby, quando ele projeta as suas próprias crenças, emoções, tem uma intencionalidade, ainda que ele não tenha um personagem de “ficção”.

Daniel – Aspas de novo.

Patrícia – Aspas de novo. Personagem de “ficção”. Não, porque o que se fala quando se fala em personagem acho que a gente pensa em ficção. Que é isso de personagem que tem uma narrativa, que está ligado a uma ficcionalidade...

Daniel – Na verdade está ligado a um drama, normalmente escrito, muitas vezes...

Patrícia – É, pode ser, mas a gente pode inventar um personagem...

Daniel – Sim, claro, pode criar.

Patrícia – Pode criar um personagem/tipo, como a gente tem lá no *Fantástico Circo Teatro*. Tá, eu já coloquei uma determinação: é personagem/tipo, não é tridimensional, não tem toda essa história, enfim. Ligado a um drama; mas tu vê: a gente pode inventar outra nomenclatura e às vezes elas são necessárias para conseguir entrar em um nível de diálogo com os criadores ou com as pessoas que afaste determinados conceitos já estabelecidos e já muito presentes. Então, se eu mudo o nome da coisa, isso gera uma abertura, que pode ser que eu vá dizer... eu vou dizer se isso é teatro ou não: não, porque tu chamou de “encontro festivo”. Então, eu abri, pode ser qualquer coisa, mas, às vezes eu digo: tem uma intervenção urbana que a gente faz que é *Desvios em Trânsito*, que eu chamo de intervenção, mas eu digo que não é um espetáculo. Não é um espetáculo, porque ele não tem uma organização, com início meio e fim – eu não estou falando narrativa aqui, estou falando de espetáculo... entende? Uma escola de samba é um espetáculo, o desfile de uma escola, tem início, meio e fim, tem todo um pensamento de desenvolvimento dele em relação ao olhar exterior. Então, o *Desvios* não é um espetáculo, mas, todo mundo que faz é de teatro, então, para mim é teatro, essa intervenção. Eu digo: o que que eu estou usando na minha vida, para fazer isso? As ferramentas que eu desenvolvi através da minha prática teatral. Então, para mim, ele é uma forma de teatro, uma outra forma de teatro, ainda que ele não seja um espetáculo certo, que eu tenho certeza que ele não é espetáculo. E ele é decepcionante, nesse sentido, se tu for assistir como espetáculo. Sabe, porque são um monte de ações simultâneas, que tu não sabe o que acontece, depende da reação das pessoas, tu não consegue ver tudo, se tu for ver. Porque, às vezes, as pessoas vão lá ver, o *Desvios*, porque está anunciado, é um Festival, então as pessoas vão ver; e aí fica uma coisa meio assim, umas dez pessoas caminhando, uma para cada lado, fazendo umas ações. Então não funciona, entende? Mas funciona de uma outra forma, eu gosto muito de dirigi-lo. Então, nessas tuas outras experiências, que tu estava falando, onde, às vezes, o que que tu faz é personagem ou não, eu diria que não é personagem tu segurar um livro, ainda que seja... ainda que tu vai escolher uma forma de... não tem que se preocupar com personagem. Mas eu nunca gostei de me preocupar muito com personagem, mesmo no Shakespeare, que eu estou falando, eu tento não separar tanto as coisas, “Agora estou fazendo outra...”. E, falando de novo em Shakespeare, porque é uma referência importante para mim, continua sendo para fazer esses espetáculos históricos que a gente está falando, entende? Para mim, não é assim, digamos, “Ah, eu fazia Shakespeare e agora não faço mais. Estou numa outra fase da minha vida, superei, e agora estou mais moderna.” Não, de forma alguma. Dos primeiros espetáculos que eu fiz na vida, o primeiro que eu dirigi, digamos, fora do colégio, que eu dirigia no colégio, no DAD⁸, foi um espetáculo que viajou, fez Festival Universitário, fez temporada aqui em Porto Alegre, na Álvaro Moreyra, essas coisas, chamava *Até segunda ordem*, que era textos do Artaud e do Arnaldo Jabour, daquele “Eu sei que vou te amar”, dessa peça. Era uma compilação, e tinha coisas bem

⁸ Departamento de Arte Dramática, departamento do Instituto de Artes da UFRGS, mantém o curso de Graduação em Teatro, nas duas habilitações, Direção Teatral e Interpretação Teatral e o Curso de Licenciatura em Teatro

peçoais assim, minhas e das duas atrizes que faziam. Então, eu digo que não tinha... depois que eu fui buscar o contato com uma dramaturgia tipo Nelson Rodrigues, Shakespeare, depois que eu me formei, depois que eu saí do DAD, no DAD eu só queria coisas... no máximo Heiner Muller, eu queria exercer mais essa montagem, essa escrita, enfim, fazer coisas que não fossem... Também porque tem um problema no DAD, tu não tem os atores, é difícil encaixar o elenco, é mais fácil tu compor, no DAD ou em qualquer escola. E tem menos homem, sempre, tem toda essa dificuldade que tem em escolas de teatro. Eu estudei no DAD, minha graduação foi lá. Então, buscar o contato com esses textos, aí, foi posterior e foi buscando o diálogo com a tradição do teatro, foi buscando eu me instrumentalizar melhor. E o que que é o legado de uma arte que vai muito além de ti, muito além do nosso tempo, muito além do nosso momento, ela estabelece uma rede de relações muito ampla, e bonita assim, com diferentes épocas, com diferentes lugares, com diferentes formas de fazer. E o que me interessava mais em Shakespeare – e me interessa ainda, porque eu vou voltar a fazer Shakespeare – não é um estudo da dramaturgia, assim, exatamente, até porque tem outra língua, então é difícil. Claro que tem de estudar a dramaturgia, mas nessa dramaturgia, é como se ela fosse um fóssil de uma teatralidade que acontecia naquela época, de uma forma de fazer teatro. Fóssil mesmo, aquilo não é aquele teatro, mas ali tu vê os indícios do que foi, do que poderia ter sido. E o que eu acho mais inspirador, ou que alimenta, é a teatralidade, é como se fazia a cena. Não o texto, um texto é uma coisa... um texto não é teatro, é isso. Tem ali, olha, tem um texto que a gente faz, dessa peça nova, eu vou te dar, aquilo ali não é a peça, que está dentro de uma pastinha. Um texto é um texto, umas palavras no papel, ou no computador ou na “puta que o pariu”, mas não é teatro. É outra forma. E aí, por isso, o que eu quero dizer, é que dividir muito isso é... dividir muito não é a vocação da arte, categorias e divisões. Ainda que elas sejam importantes no pensamento acadêmico, porque a gente usa como bisturi, digamos. Mas a gente não pode pensar que o bisturi é a coisa em si, é o corpo, a gente usa para pensar, mas não... é só uma ferramenta. Entende o que eu quero dizer de não ser o corpo e ser uma ferramenta?

Daniel – É uma ferramenta de análise.

Patrícia - É uma ferramenta de análise, mas que tu pode jogar fora ela, como tu pode entrar num outro universo, que é o universo da arte, que é bem mais pulsante. Então eu já me perdi completamente. Qual era tua pergunta mesmo?

Daniel – Era sobre o personagem enquanto categoria mesmo.

Patrício – O personagem enquanto categoria. Ah, porque eu estava falando, se eu trago o Shakespeare de volta como exemplo é porque... também eu não entrei, quando a gente trabalhou Shakespeare, não entrou profundamente em trabalhar personagem, sabe?

Daniel – Eu sei, sei.

Patrícia – De uma maneira fechada, os atores faziam vários personagens, qual é o jogo de cada um, mais isso. Mais isso, personagem como jogos diferenciados. Eu acho que o personagem, esse personagem tão fechado, é uma categoria um pouco em desuso, hoje. Ainda que, não no cinema, por exemplo, mas mesmo no cinema. O que se faz no

cinema, muitas vezes: tu pega um ator que já seja parecido com aquela possibilidade de personagem. Isso se faz no teatro também. O Wooster Group, por exemplo, é um grupo que usa a persona dos atores bastante nos espetáculos que faz, às vezes. Ele não desenvolve, mas usa. Eu trabalho com isso também, eu olho para os atores que eu estou trabalhando, “O que que ele pode me dar?”, o que que ele pode, não me dar, o que que ele pode dar para esse espetáculo, e trabalho a partir daí. Gosto de trabalhar a partir do material de cada um. O que pode ser divertido. Pode ser de sair de si, mas também do que cada um oferece, que é bonito assim, que é a singularidade de cada ser. Gosto de trabalhar com isso. Mas, então, muitas eu penso, se vou trabalhar com personagem, eu penso... ah, isso acontece em todas as peças, no início eu não sei o que que... – não, nos solos não – quando tem alguns personagens, nessa, por exemplo, que é um texto que eu escrevo, que eu estou escrevendo durante o processo, mas vai se definindo durante o processo, quem vai fazer o quê. No Shakespeare já era assim também, não tinha todo mundo definido. Tinha que ter alguns definidos, porque se for todo mundo... enfim.

Daniel – Na verdade, são questões assim, que eu acho que não dá para fechar, dizer isso ou aquilo, mas é justamente isso que eu estou querendo discutir porque, lá na década de 80 estavam falando da “morte do personagem” e tal, e acho que era a “crise de como era entendido o personagem”, como era a “morte do autor”, sabe. Quer dizer, aí essa discussão, morreu o personagem? Bom, aquele personagem, como era entendido por alguns autores...

Patrícia – O personagem dramático.

Daniel – É. Isto entrou em crise, isso talvez continua existindo, mas essa cena contemporânea – ou performativa, ou pós-dramática ou seja lá o que for –, ela se utiliza muito menos desse tipo de atuação, desse tipo de construção dramatúrgica. Então, o ator *interpreta* cada vez menos, e cada vez mais ele se coloca em cena...

Patrícia – Joga.

Daniel – Ele joga, ele performa. E aí, essa discussão: ainda cabe, esse termo ainda cabe? Porque a gente... como você, eu percebo que ele, o ator, se distancia desse personagem clássico, se aproxima de si mesmo, mas não é *ele* em cena.

Patrícia – Não.

Daniel – Mas, aí, se não vamos falar de personagem, vamos falar de outra coisa, embora saibamos que isso aí são... na verdade, dentro dessa escala são...

Patrícia – Variações.

Daniel – Variações.

Patrícia – Na mesma peça pode ter... Claro que elas são necessárias de pensar e fazer – é um personagem, não é –, e, às vezes, precisa fazer personagem sim. Ou algo que seja um personagem. O problema é quando as pessoas pegam um texto e elas não conseguem dizer um texto que não seja elas mesmas, que não seja muito próximo delas. E isso é uma coisa que eu peço, às vezes, “Só diz esse texto, só diz. Não precisa falar como

se fosse, só diz, tenta só dizer como se fosse tu.” Eu peço isso para as pessoas quando elas estão fazendo o personagem: “Diz o que está dito.”, “não... tenta não interpretar, porque às vezes interpretar é pior”. Mas, por exemplo, nas escolas de teatro, agora eu vou começar a dar uma disciplina – e vou parar, porque eu vou entrar em licença-maternidade –, e uma das partes da súmula é “Composição de personagens”. Então, sim, eu acho que é uma referência importante, eu vou dar, mas as formas como eu dou composição de personagens, não é para ter uma ficha de personagem stanislavskiana, de uma determinada época de trabalho do Stanislavski. Tem ferramentas mais físicas, ou mais, “Ah, fazer foto do personagem, uma canção do personagem”. Ou seja, têm formas de trabalhar que tu trabalha mais com jogos que envolveria o personagem e que tu te coloca nele também. Não exatamente a memória emotiva, mas talvez uma recriação da memória emotiva. Eu sempre tento ver: “O que que tu teria a ver com essa criatura?” Nesse exercício relacional de “como eu posso habitar outras realidades?” Isso é importante, isso é bonito, não é? Em um trabalho com um personagem, que pode ser revisto, recriado; não para tu fazer de conta que é outro, mas tu “ser com o outro”. Eu escrevi isso, tem no blog, no Natalício, eu escrevi um dia, porque a gente visita universos que são diferentes do cotidiano, das referências das pessoas. Por exemplo, o universo do pampa gaúcho: alguns atores têm um trânsito por isso aí, por esse mundo, por esse imaginário; com muito receio, eu tinha, porque é um imaginário... porque, normalmente, quando eu vejo em peça, eu acho caricato, acho não sei quê. Mas é uma coisa que me constitui, o pampa, o gaúcho, andar a cavalo, tudo isso, eu sou isso. Então eu sempre tinha vontade de visitar, passear por esse universo, em um espetáculo, mas eu não sabia como. Bom, talvez tu veja esse espetáculo e aí tu me diz o que que tu acha. Porque é um... ou se faz “Que tal, tchê! Então, não sei o quê..”, essa coisa assim, eu digo “Ai, não”, entende?, minha família não é assim. Ou se faz... sei lá, não sei. Bom, não vou nem falar em Guri de Uruguaiana⁹, nunca vi, dizem que é engraçado, mas... Sabe, tem umas coisas mesmo, o Oigalê, que eu acho que faz um trabalho sério com a coisa do gaúcho, mas eu acho caricato. Eu como pessoas que passou... a minha mãe tem uma fazenda, o meu pai era bem gaúcho, essas coisas assim, não me reconheço naquilo, não me reconheço. Então, o que eu escrevi foi sobre isso de visitar outros universos, como é. Porque, senão, isso do pessoal, do depoimento pessoal, pode cada um ficar no seu e não ser capaz de... de ali ser capaz da diferença, sabe, isso que a gente fala que era o discurso contemporâneo, o que que o personagem e essas outras realidades podem... outras ficções podem nos servir. Porque, senão, só vou ficar no meu mundo. Isso é um perigo. Isso é uma armadilha, que tem aí. Então, acho que a gente precisa exercitar “ser com o outro”. E podem nos ajudar, também, essas tradições, não de 50 anos atrás, de dois séculos atrás, talvez, ou de mais. Eu não sei de quanto tempo, mas de outros lugares. Mas o que eu escrevi foi sobre isso, às vezes as pessoas dizem “Ah, mas eu não conheço isso.”, “Ah, mas isso não tem nada a ver comigo.”, o quanto isso é limitante, e o quanto isso é conservador, na realidade. Se eu só quero me relacionar com o que tem a ver comigo, como é que eu

⁹ Personagem do humorista gaúcho Jair Kobe. A Oigalê Cooperativa de Artistas Teatrais, surgiu em 1999, em Porto Alegre, e em seus trabalhos desenvolve uma pesquisa em torno de temas gaúchos, adaptando-os para o teatro de rua.

vou me ampliar, como ser e estar no mundo, se eu ficar dentro do meu pequeno mundinho. Então, isso, se tu quiser tu me...

Daniel – Patrícia, acho que vamos encerrar, acho que a gente tem já bastante material, já falamos de muita coisa...

Patrícia – Sim, e coisas complexas, questões complexas. E eu entendo que tu precisa definir, numa tese. O quê que é o personagem, o que que é uma *persona*, o que que é tudo isso. E a gente precisa definir, em qualquer texto, acadêmico, se define. Eu acho impossível, o que eu digo que eu acho impossível são essas definições generalistas e universais. Mas, claro, eu posso dizer: “eu estou falando de personagem enquanto cavalo”, não sei, posso definir o que eu quiser, que é o que tu vai fazer. E eu acho importante isso, claro que é. Só que eu estou colocando um parênteses em relação a todas as minhas dificuldades e restrições com as categorizações.

Daniel – Essas cenas, que são cenas híbridas, ou cenas que estão num limite entre teatro, performance, entre teatro e dança, que envolvem tudo isso, são cenas híbridas, então elas perturbam essas categorias fixas. O que não quer dizer que a gente não tenha que se debruçar sobre elas, para entender até essa necessidade: precisamos de novos termos, precisamos de novas categorias, que sejam mais amplas, ou esta categoria, se a gente pensar de uma outra forma, ainda funciona, a gente abandona isso e tudo se torna jogo? Não sei, são questões que, na verdade, eu não tenho resposta.

Patrícia – Mas que está questionando, claro, este é o teu...

Daniel – Esse é o trabalho

Patrícia – Este é o teu trabalho. Boa sorte.

ENTREVISTA – HEINZ LIMAVERDE

Entrevista realizada em um café em Porto Alegre, em 05/03/2013. Nascido no Crato, Ceará (1975), Heinz é considerado um dos principais atores da atual cena gaúcha, com experiências em teatro, performance, cabaret e cinema, tendo recebido os prêmios Troféu Açorianos de Melhor Ator Coadjuvante por *O Pagador de Promessas* (2000), Braskem 2006 de Melhor Ator por *Sonho de Uma Noite de Verão*, e Açorianos e Braskem 2008 de Melhor Ator por *A Megera Domada*.

Daniel – Estamos aqui em um café em Porto Alegre para conversar um pouco com o Heinz sobre o trabalho dele e algumas questões sobre como o ator trabalha dentro desse teatro contemporâneo. Então, queria primeiro Heinz, que você falasse um pouco do processo, como foi, do *Circo-Teatro* e do *Clube do Fracasso*.

Heinz – O *Clube do Fracasso* vem primeiro, porque a gente... era uma proposta da Patrícia, que é a *Trilogia Festiva*, a gente está agora no segundo espetáculo, que é este sobre a morte, a gente estreia agora em março, no dia 15 de março, mas o *Clube do Fracasso* foi o primeiro trabalho que a gente fez abordando um tema que as pessoas tem preconceito, acham essa palavra... a palavra fracasso para as pessoas é pior que a palavra “inferno”, “demônio”, tudo o que assusta. Falou em fracasso ninguém quer... talvez por isso a gente tenha essa dúvida: se muita gente não foi ver o espetáculo, e não fica tão fácil de vendê-lo por ter essa palavra no nome. Talvez se tivesse outro título, e a gente abordasse o mesmo tema, e as pessoas chegassem lá e vissem do que a gente está falando, da forma como a gente está falando, talvez fosse mais fácil. Mas no *Clube do Fracasso* a coisa dos personagens não aparece muito, porque é muito a gente, o ator, falando das suas experiências, né? E de experiência de outras pessoas, da família, ou de amigos, que a gente sabe, e aí se juntou textos e relatos de todo mundo, alguns gravados na rua, que a gente pegou pessoas, a as pessoas falaram, quem estava a fim, mas nem todo mundo queria falar sobre o fracasso – ou seja, ninguém era fracassado, poucas pessoas tinham coragem de falar “Ah, eu já fracassei em tal, no casamento”, “Eu já fracassei em tal coisa”. Mas aí, o *Clube do Fracasso* é basicamente em cima disso: desses relatos a gente foi criando, em sala, as cenas e a forma de dar o texto. Já no *Circo*, era um sonho meu, de realizar um trabalho solo, com as experiências que eu já tive, tanto em teatro como em cabarés, em boates, como em performance, na rua, em qualquer espaço. Aí eu convidei a Patrícia para ser a diretora, logo que eu trabalhei com ela no *Sonho de uma noite de verão*¹⁰, e aí, nesse momento, em 2007, eu convidei ela para participar, dirigindo, e a gente começou a criar algumas cenas, alguns pedaços do espetáculo foram criados nesse momento. E aí se parou, e aí só quando a gente conseguiu verba, incentivo através do Fumproarte¹¹, é que a gente conseguiu montar a peça e a gente retornou a trabalhar na dramaturgia, que tem textos

¹⁰ Ver a nota 5 acima.

¹¹ Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural, da Prefeitura Municipal de Porto Alegre.

meus, textos dela, outras coisas que ela pesquisou e colocou dentro desse texto, passagens, poemas, citações, enfim. E aí apareceu... esses personagens apareceram muito nessa coisa do título, porque antes o título era outro, era bem diferente, e a partir do nome, *Fantástico Circo-teatro de um homem só*, aí apareceram os personagens que se relacionavam com o circo: ou seja, a mulher barbada, o mágico, tudo isso veio aparecendo na sala de ensaio. Essa é uma experiência que eu estou tendo com a Patrícia desde o *Clube do Fracasso*, de criar o texto e a cena, isso é muito bom, é gratificante, você vê a obra quase toda tua. Ela te pertence desde a criação do texto, até a criação dos personagens; de certa forma, quando a gente trabalha com ela, é fácil de se relacionar, porque ela tem as opiniões dela, mas ela aceita muito do ator, a opinião, a sugestão na direção, sugestão de tudo, de marca, de ideia, de tudo. Isso é legal, eu já trabalhei com outras pessoas que não... não era tão fácil, porque ou era aquela ideia que já tinha... não aceitava sugestões nem mudanças no ponto de vista.

Daniel – E como é que foi essa questão desse uso desse material autobiográfico? Como é que foi esse trabalho de pegar esse material que era o material da sua vida – é claro que no *Clube* tinha o material de todo mundo, que era trocado –, mas como foi isso de trabalhar com o próprio material?

Heinz – Apareceu isso quando eu, em 2008, resolvi criar o início do espetáculo. Vamos partir de onde? O título não se tinha, não se sabia o que é que ia ser. Mas aí eu parti da coisa do nascimento, de onde eu nasci, do horário, de tudo, e a partir disso aí que começou a vir a coisa autobiográfica. Muita coisa é verdade, outras não, as pessoas daí, alguns acham que tudo aquilo é realmente acontecido comigo, mas nem tudo; tem coisas que aconteceram com primos, entende, com amigos, e eu fui colocando. Aquilo não é cem por cento verdade, meio fantasia, meio misturado. Metade fantasia, metade verdade. Metade ficção, metade real. Mas, quanto a isso do autobiográfico: porque tem uma coisa que eu acho que está na essência do povo cearense que é a coisa da comédia e de achar engraçado qualquer... as situações mais complicadas, a gente tem uma coisa meio de tirar um pouco para o lado do humor. Então, aí eu fiquei pensando em algumas passagens que eu sempre contei, para as pessoas o que aconteceu comigo e algumas diziam: “Não, isso só acontece contigo.” Então foi a partir disso aí que eu comecei a trazer essas experiências para a Patrícia e ela foi ouvindo e “Ah, então isso é bom, isso vira cena, isso não, isso é texto bom.” Foi aí que apareceu a coisa do autobiográfico.

Daniel – E como que é essa relação com o próprio material? É diferente você estar trabalhando com o material que não é da sua vida, ou na verdade depois que você começa a trabalhar ele...

Heinz – É meu.

Daniel – ...se torna um material..

Heinz – É meu, é minha vida. A partir do momento que comecei a trabalhar no texto e me colocar ali, tudo, parece que eu estou contando e é verdadeiro, aquilo aconteceu comigo, mesmo as coisas que são mais.... Por exemplo, tem uma cena da viagem, que eu conto da viagem de ônibus, que eu vim do nordeste para cá para o sul, muita coisa ali não aconteceu comigo, mas aconteceu com primos e parentes que vieram, que alguns primos

meus vieram nos anos setenta, eu ainda era criança, vieram morar aqui. Mas são assuntos que aconteceram em viagem, que toda família conhece, que são coisas engraçadas que ... quatro dias e meio de viagem num ônibus tem muita coisa para acontecer, né? É difícil que não aconteça alguma coisa diferente. Mas aí... o que é que eu estava falando?

Daniel – Desse material.

Heinz – Desse material, porque daí eu me apossei, enfim, virou minha história, e agora, às vezes, eu falei com a Patrícia que, às vezes, eu já não sei mais o que é que é meu e o que é que foi inventado, o que é que foi roubado de alguém, alguma história. Quando eu estou contando parece que aquilo é meu, e é e pronto. Me apossei da vida dos outros.

Daniel – É, porque tem uma coisa que a gente discute, que é quando você pega um material autobiográfico e você começa a “pinçar” o que é que você vai usar, o que é que você não vai usar, como é que você vai fazer com esse material, às vezes a gente fala: isso é quase um processo de ficcionalização, ele é a realidade, mas você faz um recorte dessa realidade, então... Não é uma realidade nua e crua, é uma realidade...

Heinz – Maquiada.

Daniel – Recortada. E isso é interessante. Um outra coisa que eu estava conversando com os meninos do Luna Lunera, o grupo lá de BH, como é que eles estavam falando de *se aproximar* do material, de um material que às vezes está mais distante, e eu vou me aproximando, e quando se começa a trabalhar com o próprio material, esse material já vem muito perto deles. Não sei se você tem essa mesma sensação, dessa diferença de materiais, que acaba que a sua própria vida vira um material de trabalho.

Heinz – Sim, eu acho que depois do *Clube do Fracasso* ficou mais fácil para mim essa coisa de abordar assuntos íntimos e pessoais e botar na roda e transformar em texto ou em cena, porque antes eu acho que eu não conseguiria. Mas com o *Clube*, foi uma experiência que, aí, depois que se passa por aquilo, a pessoa relaxa e diz... Entende? É interessante, a vida de todo mundo é interessante. A mãe da Pat [Patrícia], que brincava, dona Carmem, falava “Mas de que se trata esse espetáculo que vocês estão ensaiando? É um monólogo?”. A Patrícia “Não, é um solo, com personagens, e fala da, tem um pouco a história do Heinz.” “Mas o quê que a vida do Heinz tem de interessante para ficar uma hora?” E depois a gente vai pensando na vida de todo mundo. Agora a gente está trabalhando, criando a dramaturgia desse espetáculo novo em cima da vida de alguém que realmente existiu e aconteceu tudo aquilo, e é cinematográfico, entendeu?, a quantidade de coisa que acontece. É muito difícil existir uma vida, a vida de alguém que não funcione como material para se colocar em cena. Tem muita coisa para abordar.

Daniel – No *Clube* foi mais difícil essa abordagem?

Heinz – Foi, porque era a nossa primeira vez falando assim, depoimentos, e fazer depoimentos sobre coisas que a gente não, às vezes a gente não é muito a fim de revelar. Ou porque foi a cultura da coisa do fracasso, ter vergonha de ter fracassado em algum projeto, em alguma coisa – quer dizer, todo mundo tem que ser vencedor, todo

mundo tem que ser cem por cento lindo, todo mundo tem de ser cem por cento magro, todo mundo tem de ser cem por cento sucesso –, e aí, eu acho que no *Clube do Fracasso* foi bom para mim, porque eu comecei a me despir dessas coisas, sabe?, essas coisas que vão colocando na cabeça desde criança, e a gente fica, e aí, quando a peça estreou, parece que todo mundo tinha feito uma terapia, aquilo funcionou meio, foi bom para todo mundo, a gente rir dos próprios problemas e não ter vergonha disso...

Daniel – Uma coisa que a gente estava discutindo em relação a esse depoimento pessoal e autobiográfico – porque o depoimento pessoal pode ser da história de uma outra pessoa –, mas quando você fala em primeira pessoa da tua vida, a gente estava discutindo esta questão de uma criação mesmo de uma *persona*. É claro, você como professor, você em determinada situação, a gente...

Heinz – É atuação.

Daniel – Tem uma máscara.

Heinz – É personagem.

Daniel – Tem máscaras, tem *personas*. Mas se no palco, também, a gente trabalhando com essa exposição, se envolveria também uma criação de uma *persona*.

Heinz- Eu acho que no palco, ali, eu não sou cem por cento Heinz. Um pouco do personagem que eu levo para o palco é o Heinz do teatro, é o Heinz que as pessoas querem ver no palco. Porque em casa, no momento em que eu estou sozinho, eu e eu, é bem diferente, é outro personagem, quer dizer, aí já não é mais personagem, aí é o Heinz mesmo, nu e cru. Mas isso eu só comecei a observar depois que a Patrícia começou a falar sobre isso lá na *Megera Domada*, no nosso processo, que era a coisa do... que as pessoas atuam, é assim que funciona, ninguém está cem por cento “você”. Nos ambientes de trabalho a gente tem uma postura, nos ambientes de festa, com amigos, tem outra postura, é outro personagem, *persona*, como tu falas. Mas isso, para levar para o palco, eu descobri, eu acho que já foi um pouco antes: por exemplo, nas minhas performances em casa noturna, eu descobri o Heinz que as pessoas gostavam de ver ao seu lado e qual o Heinz que funcionaria ali, o ator Heinz Limaverde no palco. Mas, na verdade, não é aquele ali, aquele ali é só para o ambiente de trabalho, no palco.

Daniel – É como é que... você vê distinções entre estar fazendo uma performance numa boate, estar atuando em um teatro, como é que isso? Você falou que são quase *personas* diferentes, como é isso?

Heinz – Eu não vejo diferença nenhuma. Eu sei que há diferença com o público, a forma do público receber, mas ou no teatro, ou na rua, numa boate, ou num evento, para mim é igual, é o ator ali e, para mim, é diversão. A coisa começou, eu esqueço de todos os problemas, posso estar passando por qualquer problema mais complicado, ou estar preocupado com alguma coisa, que dá um *start* ali e aquilo funciona, eu desligo “geral”, e o que importa para mim é estar no palco, é o que mais me faz feliz, essa coisa do palco para mim é viciante, vontade de ficar “em cena”. Eu sempre digo, eu falo quando termina um espetáculo dá meio que uma “deprêzinha”. Na hora de voltar para casa dá meio

uma deprêzinha, né? Mas aí, no outro dia, já tem de novo, a gente sabe que já tem outra data marcada, já tem um próximo, aí “sustenta” a coisa.

Daniel – Mas como é que foi esse percurso das performances, como é que você, enquanto ator, se relaciona com essas diferentes formas de atuação, esses papéis diferentes?

Heinz – Não entendi direito.

Daniel – É tudo atuação ou tem uma diferença ou tem uma distinção na forma como você pensa “Ah, estou em determinado lugar, então eu tenho que fazer, é isso o que eu tenho que fazer, aquilo é diferente...”?

Heinz – Ah, sim, é, eu lido com essas *personas*, que, numa boate, o público já está mais receptivo para um vocabulário mais aberto, mais “escrachado”; e, no teatro, um outro estilo de atuação, mais recatado um pouquinho do que na boate, que é mais liberado e eu estou trabalhando completamente o improvisado. Então tem um texto, tem um roteiro, mas aí eu vou em cima da plateia, meio *stand up*.

Daniel – É, porque no *Fantástico Circo* você resgata uma coisa desse *stand up*.

Heinz – É, nesse momento. A vedete é uma cena que eu faço, é uma homenagem a uma pessoa que existiu, a Eloína¹², mas aí eu uso essa coisa do número de plateia, que eu já tenho essa experiência fazendo nos cafés e boates, a coisa noturna, a coisa da “noite”. E eventos também, eu trabalhei bastante, até “chá de fralda”, até batizados, tudo, já foi feito como animação. Com personagens diferentes, personagens femininos, palhaços, os palhaços que eu trabalho apareceram nessas performances.

Daniel – A gente estava até conversando sobre isso, porque... por exemplo, eu tinha falado com a Patrícia assim, “Ah, tem uma coisa para mim que funciona como ‘registro’, no meu trabalho de ator é como se fosse um registro, algo que eu tenho registrado e que eu vou reativar”. Ela falou: “Ah, use a palavra ‘arquivo’ que é mais moderno”. Mas, então, eu tenho esses registros; registro de um trabalho corporal, registro da energia para um trabalho de rua; e, os meninos lá do Luna Lunera eles falavam assim, o Odilon falava: “não, para mim é tudo jogo, são jogos diferentes e que eu vou simplesmente ativando, vou passando de um jogo para outro, não tem diferença, é tudo jogo. Jogos diferentes, mas é tudo jogo.” Como é que você sente essa mudança, que “agora eu estou fazendo um número de plateia, agora eu estou contando a minha história”, como é que são essas passagens?

Heinz – Pelos personagens da peça... bom, eu acho.... como é que eu vou dizer? Deixa aqui eu formular a resposta mais... clara. Para mim é fácil essa transição entre um personagem e outro, entre um tipo e outro por essa experiência que eu já carrego nesses espaços que não são tão “confortáveis” para o ator, tão fáceis de trabalhar, como praça, como a boate, como um lugar que tem um barulho acontecendo, o garçom passando, entendeu?, e aí, eu acho que funciona justamente essa coisa do arquivo, não é? A sequência

¹² Eloína Ferraz, vedete nascida no Rio Grande do Sul (1937) e que fez sucesso em São Paulo na década de 50, atuando em revistas e no cinema.

guardada naquele roteiro, mas, a qualquer momento... Existe uma coisa no circo, que é uma convenção que a gente tem, que é a coisa do celular que toca. Eu estou livre para improvisar, e para mudar e para pular ou qualquer imprevisto que rola com a plateia. Então esses personagens eles estão ali guardados, mas rapidinho esse arquivo, essa coisa volta de acordo com o que eu necessito. E todos esses, eu acho que esses arquivos foram construídos nesses dezenove anos de trabalho em teatro. Eu admito que eu pego muita coisa dos outros, de colegas, de pessoas que eu assisti em cena... Então eu tenho uma coisa meio que de, além de ator, imitador, ou seja: roubei. Mas, descaradamente, tem algumas pessoas até que sabem disso; que são pessoas que eu vi em cena e que eu gosto, e para mim são interessantes em cena e eu peguei e botei no meu arquivo. Esses personagens que aparecem no *Circo Teatro*, alguns personagens as pessoas sabem que são criados em cima da referência deles; pessoas que fazem parte da minha vida profissional e que eu uso. Dei uma roubada.

Daniel – E aí qual que é o registro, qual que é o arquivo para fazer o Heinz em cena?

Heinz – Ah, ah, esse registro... eu acho que é o registro desse meu convívio com os colegas do teatro. É esse personagem que eles conhecem, o Heinz do teatro, que é bem diferente do Heinz lá do colégio¹³, o Heinz dos outros ambientes, o Heinz da família, por exemplo. A minha mãe, ela falou isso, que... é engraçado que ela já me conhece desde quando pariu, mas ela disse que viu outra pessoa, uma pessoa que ela não... lembrava, claro, o filho dela, mas que era uma figura que ela não imaginava que tivesse aquela desenvoltura, aquele jeito de falar, aquele jeito... E ela nunca tinha me visto em cena também, ela só viu agora.

Daniel – Ah, é? Ela mora no Ceará?

Heinz – Mora no Ceará, toda a minha família mora, nunca tinham vindo aqui. Então, para eles, não é Heinz da família que a gente conhece, é o ator ali. Eu acho que esse registro foi construído, esse arquivo, em cima do Heinz Limaverde, o ator, que tem um pensamento diferente de quando está... não nesse personagem, construído de uma forma... Não sei, é muito intuitivo, eu sou um tipo de profissional que não tem muita forma, nem muito método, que não tem muito roteiro ou *script* para criar alguma coisa, vai na intuição minha. Agora a gente tem o recurso e gravar tudo que a gente vai criando em sala, e daí é fácil depois transformar em texto e na cena. Eu, se eu faço uma coisa, depois parece que meio uma “entidade”, que eu não lembro. A Patrícia diz “Mas aquilo que você fez”, “Você acha que eu lembro aquilo que eu fiz?”, improvisado é improvisado.

Daniel – Você falou essa coisa das performances, para você então não há distinção entre ser ator e ser *performer*?

Heinz – Eu não entendo ainda muito bem essa coisa. Eu sou do teatro à antiga, eu acho. Tudo agora é *performer*, agora a coisa da performance está na moda... Para mim tudo é teatro. Eu não consigo entender, talvez porque eu não fui pesquisar ainda, não fui

estudar, não fui entender. E agora eu brinco às vezes com isso com os meus colegas, “Ah, desculpa, não é o ator, é o performer”, eles ficam meio irritados, porque alguns estão fazendo mestrado, e trabalhando em cima disso.

Daniel – É, porque às vezes tem muitas coisas dentro da performance que envolvem só... que não envolvem, digamos, essa ficcionalização, mas quando tu fazes, por exemplo, numa boate, um travestimento, é uma ficcionalização, é claro. Esse é que é o problema, a performance é realmente um “balaio de gatos”, é, sim, uma coisa muito ampla. Mas, voltando, antes de trabalhar com a Patrícia tu já trabalhavas com teatro?

Heinz – Comecei em 97, tive experiência com vários grupos, com vários diretores também.

Daniel – Porque uma das coisas que eu estou notando é isso de uma cena que envolve justamente o fato do ator ter de fazer esse trânsito, de não estar só interpretando, ou Hamlet ou um outro personagem, na *Megera Domada*, você está fazendo o Petruccio, e faço “esse” personagem, em cena eu faço “isso”. Eu sinto que na cena contemporânea você começa a trabalhar com essa necessidade de transitar – agora o personagem está fazendo uma ação que, se você pensar, talvez o personagem nem fizesse, mas aqui no meu papel eu faço essa ação, aqui no meu papel eu começo a interagir com a plateia. E são coisas bem diferentes. Você percebe essa mudança dentro do seu percurso teatral, “o que eu fazia era uma coisa, agora eu estou tendo que fazer coisas diferentes”?

Heinz – Ah, muito diferentes. Eu fico pensando na forma que... semana passada mesmo eu estava falando como era: a gente começava um processo com alguns grupos que eu trabalhei, através de um lugar na mesa, lendo um texto..

Daniel – Ensaio de mesa.

Heinz – Ensaio de mesa! Hoje a gente no primeiro dia já sai exausto, já tem praticamente algumas cenas quase... rascunhos de cenas. Com a Patrícia é esse o processo, antes era mais... Parece que era o método antigo da coisa, da mesa ia para a sala de ensaio, antes não tinha muito a preocupação com o trabalho corporal; às vezes o espetáculo tinha coreografia e tudo, só vinha aquela pessoa, ensinava a coreografia, ia embora e pronto. Agora tem todo um processo, a gente começa a fazer um trabalho de corpo, se vem a dança, a dança acompanha o tempo inteiro, e tem essa coisa dos registros, ou gravados em vídeo, ou som, o pessoal está envolvido, toda a equipe. Antes, eu fazia espetáculos que o pessoal da trilha chegava nos 15 últimos dias, via a peça e levava uma... Não, agora é tudo criado, na sala, e tudo feito... o grupo acontecendo, é muito diferente. Antes, os grupos que eu iniciei, eram uma coisa muito mais “teatrão”, era leitura na mesa, depois na sala, já “marcando”. Eu praticamente não criava nada, o diretor fazia o desenho da cena, “vai para lá, vem para cá, senta ali”. Agora é tudo... a gente cria, vai fazendo, improvisando, e dando sugestões também para a direção, uma mistura de tudo isso, muito diferente de quando eu comecei.

Daniel – E como é que você sente, enquanto ator, essa transformação do trabalho do ator?

Heinz – Agora, analisando, é que eu percebo essa diferença. Porque eu fui aprendendo com a Patrícia essa forma de trabalhar. Acho que eu não penso muito nada. A coisa do teatro para mim é muito mais de... Agora no processo de ensaio, eu tenho colegas, e no próprio *Clube do Fracasso* também, colegas de cena, as pessoas se preocupam com essa coisa dos métodos, e do como fazer. Eu vou lá e chego e “vamos fazer”, eu não tenho muito, talvez eu não tenha pensado nisso, eu não tenho nada preparado sobre isso, sobre o “como” fazer.

Daniel – Na verdade, não é o “como fazer”, na verdade é como eu me sinto dentro disso, até porque eu percebo que exige muito mais do ator.

Heinz – Muito mais, e aí eu me sinto mais confortável do que a coisa do diretor chegar com tudo pronto e marcado e te botar ali. Agora é muito mais autoral. Por isso que, talvez, os trabalhos fiquem melhores de serem vistos, que a gente está “dentro” da coisa de corpo inteiro. A equipe inteira, e a gente também, sabe que tem a mão da gente em tudo, em todo esse processo, desde o começo, do texto, da cena, da marca, do figurino, a gente montava o figurino...

Daniel – Acho que essa questão da “autoridade”, de também ser autor do trabalho, acho que é por isso que às vezes também se fala um pouco de ser *performer*, porque, dentro do trabalho do *performer*, tem essa questão de ser autor daquilo, contribuindo e criando para a obra como um todo, não apenas como é a tradição do ator, de contribuir para a construção do personagem. De qualquer forma ele é criador do espetáculo; talvez seja por isso que muitas pessoas falem desse ator/*performer*. Não sei, também estou investigando e buscando isso. E uma questão que me interessa, para você todos esses registros, todos esses arquivos, toda essa sua atuação, tudo isso é personagem? Ou você... você falou ali no começo: “ah, porque não tinha muito personagem”; é uma questão que eu acho interessante, como é que você se relaciona com essa ideia?

Heinz – É personagem mas a essência é minha. Por exemplo, o Házia, o palhaço mal humorado que eu faço [no *Fantástico Circo Teatro*], ele é muito meu, ele é muito “eu”. Quem me conhece sabe que é assim que funcionam na minha cabeça as coisas, não tenho muita paciência às vezes para... para esses rótulos, essas coisas que as pessoas criam, as regras, o politicamente correto. E foi a partir disso que eu criei o personagem. A vedete, todos, acho que todos os personagens que aparecem no espetáculo eles têm, como princípio básico, eles partem da minha pessoa, da minha forma de pensar. E aí eu só boto os “enfeites”, os “brocados”, o recheio depois, por cima, para dar um “truque”, para dar um... Mas, durante um ensaio, o figurinista, Daniel, dizia: “Mas é uma vedete, é um palhaço?”, eu dizia “Não, eu acho que não. Acho que é o ator brincando de fazer aqueles personagens.” Porque não é... não sei, o personagem não é tão “profundo” assim, os tipos que eu faço, acho que é o Heinz brincando de fazer aquilo.

Daniel – Na verdade é sobre isso que eu estou pesquisando, estou escrevendo. Essa questão do personagem que, enquanto indivíduo psicologicamente estruturado, ele não existe, mas é o ator em cena, o ator em cena jogando; mas também já não é ele. Então

eu posso chamar isso aqui de personagem? E eu até te pergunto, como ator em cena, você chama isso de personagem, ou você chama como?

Heinz – Mais como uma brincadeira. Uma brincadeira levada a sério. Jogo, não sei, como eu poderia definir... É, um lugar possível é isso, o ator brincando de fazer os personagens, de imitar os tipos, aqueles arquivos que têm guardados, aí bota para fora daquela forma. É o Heinz, eu acho, não está muito longe de mim.

Daniel – E no *Clube* também era um pouco isso?

Heinz – No *Clube* era a gente quase cem por cento em cena. A gente brincava com os tipos, com os personagens em algumas ceninhas, mas era o tempo inteiro a gente que falava, tanto que a gente usava o próprio nome. Não tínhamos muita distância entre...

Daniel – Mas tinha uma distância que era quase isso de você... quase uma *persona*? Porque você falava do Heinz ator, que era diferente do Heinz cotidiano.

Heinz – No caso o cotidiano era bem diferente.

Daniel – Bom Heinz, está ficando meio barulhento aqui, o fundamental que eu precisava perguntar, acho que já foi, não sei se você teria algo mais a acrescentar?

Heinz – Podemos nos falar por e-mail, se tiveres algo mais a perguntar.

Daniel – É, porque o que eu quero trazer aqui é principalmente essa sensação do ator com o seu trabalho, como ele se sente em relação ao seu trabalho, o que é isso para ele. Bom, vamos parar por aqui.

ENTREVISTA – DANI BARROS

Entrevista feita por Skype, em 22/03/13. Dani Barros formou-se como atriz pela Unirio, cursou a Escola Nacional de Circo, de 1992 a 1994 e integrou o grupo Os Fodidos Privilegiados, dirigido por João Fonseca e Antônio Abujamra, de 1996 a 2003. Em 1995, iniciou o projeto “Doutores Palhaços” em hospitais do Rio, promovido pela Fundação Theodora (Suíça), participando da fundação do projeto Doutores da Alegria em 1998, no qual trabalhou até 2008. Recebeu o Prêmio APTR de melhor atriz coadjuvante em 2010 por seu trabalho em *Maria do Caritó* e *As Conchambranças de Quaderna*, e o Prêmio Shell de melhor atriz em 2011 por *Estamira – Beira do Mundo*.

Dani – Sua tese é sobre o quê?

Daniel – Minha tese, como eu falei rapidamente com você em Porto Alegre, no ano passado, ela... eu estou trabalhando com o ator e o personagem no teatro contemporâneo. Então, eu pego essas variações do trabalho do ator, como é que ele lida com esses limites do personagem dentro de formas que, na verdade, já estão ultrapassando pelo menos o personagem clássico – essa ideia do personagem enquanto indivíduo, enquanto uma pessoa, com psicologia própria, e todo esse trabalho que a gente conhecia até a metade do século XX, ela já foi muito superada. São essas formas híbridas que os autores estão trabalhando, estão fazendo e estão sendo incorporadas por esse teatro contemporâneo. E aí eu estou discutindo justamente essas manifestações, como é que o ator está trabalhando dentro dessa cena que não recorre mais àquela forma de construção de personagem, essas coisas todas. Então, são as variações e os limites do personagem nessa cena contemporânea. E por isso que eu escolhi alguns trabalhos que estão dentro desse limite, não são trabalhos assim como uma *performance*, coisas nas quais você não reconhece o personagem, mas são trabalhos que estão dentro desse limite, onde existe personagem, mas existem coisas que a gente não nomearia, a algum tempo atrás, como personagem. É por aí que é a minha pesquisa.

Dani – Sim.

Daniel – E aí eu estou fazendo lá na UFMG, termino esse ano, então estou nesse processo final. E foi por isso que eu fiz questão de fazer essa entrevista contigo, porque o trabalho no *Estamira*, ele é muito pontual nesse sentido, que usa recursos da tua história, da tua vida, e coisas que quebram com aquela caracterização mais clássica do personagem. E posso começar a te fazer perguntas? É a primeira vez que eu faço uma entrevista via Skype.

Dani – O processo do *Estamira*, basicamente, foi bastante Skype, porque a Beatriz [Sayad], a diretora, ela estava morando em vários lugares do mundo, porque ela está fazendo um espetáculo que está rodando. Você viu o *Donka*?¹⁴

¹⁴ *Donka, uma carta a Tchekhov*, escrito e dirigido por Daniele Finzi Pasca, espetáculo que estreou a 2010.

Daniel – Não, não vi.

Dani – Então ela estava rodando muito, e aí a gente fazia muita conversa, assim, até fechar o texto, muita conversa por Skype, o tempo todo. No programa da peça tem até um agradecimento ao Skype.

Daniel – Eu não vi o programa, que eu vi o espetáculo só lá no Porto Alegre em Cena, e eu não cheguei a pegar o programa.

Dani – Você viu o último dia da peça, né?

Daniel – Exatamente. Eu vi o último dia, vi até que você estava exausta, mas foi maravilhoso. Eu adorei.

Dani – Eu também, gostei muito. Não, eu queria só lembrar, para saber, enfim, teve um dia que caiu o teto...

Daniel – Ahã, exatamente.

Dani – Aliás, ontem eu ia falar na PUC sobre essa história do teto, e esqueci.

Daniel – Bom, no próprio espetáculo você fala bastante desse processo, você fala da sua motivação, de como é que você chegou a querer fazer o *Estamira*, todo o teu processo familiar. Mas aqui eu queria que você contasse um pouco justamente isso que você começou a dizer, do Skype, como é que foi esse processo dentro de sala de ensaio, como foi esse processo de construção, de estar lidando com esse material, que é o seu material autobiográfico, e lidar com a construção do personagem Estamira mesclando com as tuas memórias, com as tuas vivências. Como é que foi isso?

Dani – Então, para a gente não fazia muito sentido colocar... quer dizer, eu assisti *Estamira*, achei incrível o filme, a gente está sempre em busca de personagens, de histórias para contar, e eu achei incrível o *Estamira*. Mas para a gente não fazia muito sentido colocar só a Estamira do filme em cena, porque exatamente por isso: na verdade, para mim, o *Estamira*, ele nasceu muito antes. O *Estamira* nasceu com as visitas que eu fazia com a minha mãe, em hospitais psiquiátricos, entrando dentro de hospital e olhando determinadas coisas e não podendo falar nada; também nasceu dentro do trabalho dos Doutores da Alegria¹⁵, de uma certa forma, eu trabalhei 13 anos dentro dos Doutores da Alegria, junto com a Beatriz Sayad, que é a diretora da peça e fez a dramaturgia junto comigo. Então, a minha vida inteira eu entrei em hospital e via tudo acontecer, o jeito que a coisa é, a escuta – várias coisas acontecem dentro de hospital –, e aí, quando eu assisti *Estamira*, eu falei: “Gente, isso aí é um resumo de tudo o que eu quero falar, na vida”. Um outro dado muito importante também... quer dizer... a Estamira, ela é apaixonante. Mas, ainda por cima, ela é um bufão; então, assim, casa muito bem, acho, com a minha linguagem, que desenvolvi durante 13 anos uma pesquisa sobre palhaço, então, eu acho que a Estamira – acho não, a Estamira é um bufão. E isso tudo casava muito bem com... – engraçado, eu nunca fiz também uma entrevista por Skype, mas vamos lá. Não fazia muito

¹⁵ Os Doutores da Alegria atua desde a década de 1990 junto a crianças hospitalizadas, utilizando da linguagem do palhaço.

sentido para a gente colocar só a Estamira do filme. Até porque, todas as vezes que a gente... sempre que eu falava da Estamira, eu sempre falava da minha mãe, eu sempre falava das minhas memórias, eu sempre falava com a Beatriz, que é a diretora e fez o texto, eu sempre falava “Nossa, esse jeito que ela faz com o olho é igual o da minha mãe.”, sempre tinha muita semelhança, sempre tinha o mesmo assunto ali no meio. Então, não fazia sentido deixar de fora. Até porque a Estamira ela é... está pronto ali, o filme; é lindo, é incrível, não tem o que mexer. E aí, como é que você coloca isso no palco, assim, só, aquilo? Tudo bem, poderia ser bacana a peça também, fazer só a Estamira, mas não fazia sentido para a gente deixar de fora esse material todo. E aí a Bit veio com essa ideia – Bit é a diretora, Beatriz Sayad, quando eu falar Bit é a Beatriz – ela veio com essa ideia: “Dani, vamos fazer um *Jogo de Cena*”. A gente ficou muito inspirada nesse filme, do Eduardo Coutinho, você assistiu?

Daniel – Ainda não, vou vê-lo.

Dani – Você tem que assistir isso, para a sua tese.

Daniel – Eu já vi uns trechos desse filme, eu não vi ele inteiro.

Dani – Mas eu acho que deve ser muito bacana para a sua tese, esse filme, porque, aí a Bit veio com essa ideia, “Vamos fazer um *Jogo de Cena*, vamos misturar, vamos fazer essa confusão.” E aí, foi assim, quando ela falou, jogo de cena, foi muito inspirador para a gente, foi essa frase, que deu essa inspiração dessa mistura, dessa confusão, que depois, também, foi ficando mais claro durante o processo. Têm muitas coisas, que são falas da Estamira, e que eu me apropriei como Dani, e enfim, depois disso, durante o processo, essas coisas foram ficando cada vez mais claras, assim “Nossa, isso é mais interessante falar como Dani.”, “Essa frase é da Dani, mas vamos colocar na boca da Estamira?”, e, antes dessa esquizofrenia cênica, ela era mais assim... até eu fiz ontem, na PUC, uma pessoa que assistiu, no meu primeiro ensaio aberto, que foi no Midrash¹⁶ – foi praticamente uma estreia, não tinha um figurino, tal, mas foi a estreia assim...– e uma pessoa falou “Nossa, essas mudanças, elas eram mais marcadas antes. Dava para ver onde era Estamira, onde era Dani. Agora está mais confuso, você pega a gente mais de surpresa.” Mas também porque agora eu tenho mais facilidade de fazer a peça, e a gente também sacou que, quanto mais sutil eu fosse, nessas mudanças, mais eu ia deixar o público assim, tipo “Âhn?”, “Não, peraí...”. “Mas, ó, a atriz deu defeito”, “Ih, o personagem saiu...”, “Caramba, o que...”, “A menina está chorando...”, “Não, peraí, peraí”. E a gente foi achando que era mais legal fazer essa confusão maior, né?

Daniel – Isso foi uma das coisas que foi muito forte, muito interessante para mim quando eu vi, que era justamente essa passagem da personagem Estamira para a Dani. Como era para você, enquanto atriz, justamente esse lidar com essa transição de personagem para Dani, como era isso? Como é isso?

Dani – Então, isso, antes, era de uma forma mais marcada. Agora é mais sutil essa passagem, porque... bom, porque agora tenho mais facilidade de fazer a peça – eu já

¹⁶ Centro Cultural no Rio de Janeiro.

fiz 105 vezes a peça – então agora eu tenho mais facilidade, e a gente percebeu que quanto mais sutil fosse isso, mais interessante a peça fica, mais a gente chega perto dessa esquizofrenia, dessa loucura de falar “Ih, caramba, ih, não mas, perai. Pô, eu tava, era Estamira, e agora, mas porque ela tá falando assim?, ih, o personagem, saiu...”. Eu respondi ao que você perguntou?

Daniel – O que eu estou pensando é o seguinte: tem momentos da peça...

Dani – Ah, lembrei, sim. Mas, isso, nasceu de uma necessidade, essa mudança da Dani para a Estamira, e não de uma preocupação com ser contemporâneo. Eu não tenho a menor preocupação em ser contemporânea, isso nasce de uma necessidade. Às vezes eu acho que a cena, ela anda muito preocupada em ser contemporânea, e aí isso vira uma moda. Eu não sei como é que estão as coisas por aí, mas eu vejo, às vezes, as pessoas, aqui no Rio, muito preocupadas em ficarem contemporâneas. E isso não foi nunca nossa preocupação.

Daniel – Depois eu retomo essa coisa do contemporâneo, porque tem momentos que é claramente a Dani falando dela, falando da mãe dela, como é que você sente, como é que você percebe isso, do depoimento pessoal, do depoimento autobiográfico dentro da cena? Como é fazer um depoimento autobiográfico em cena?

Dani – Então, no começo, para mim, isso era uma preocupação. Assim, a peça, ela passou por vários tratamentos, várias versões. Assim, sei lá, umas 30. Tinham muito mais coisas, muito mais coisas; a gente chegou a ensaiar e falar “Cara, isso não vai ficar bom.”, “Mas, o quê que é isso?”, eu já cheguei a, uma vez, a ter uma crise no meio de um ensaio, com a Beatriz, que eu sentei num banquinho e falei “Cara, a gente vai ter de devolver esse dinheiro do FAT, isso não vai dar certo...”. Só que a gente viu que, na verdade, tinham muitas coisas que eram supérfluas. Uma vez, no meio dessa confusão toda, eu assistindo o filme, eu falava “Gente, para que a gente está colocando tantas coisas a mais?”. Aí, um dia, numa crise, a Bit falou “Cara, já sei, vamos cortar, vamos cortar tudo isso. Vamos cortar várias coisas, várias coisas.” E basicamente a gente ficou, assim, no texto. É como se a gente tivesse 80% da Estamira e 20% só de outras coisas. Aí a gente voltou para essa coisa: “Cara, vamos cortar tudo, vamos cortar tudo.” Aí a gente saiu tirando tudo. Essas coisas todas que a gente saiu tirando, claro que estão ali, estão ali, você entende? Ali tem Carolina Maria de Jesus, tem várias coisas que não entraram que estão ali, que estão no subtexto da peça. É... eu me perdi no quê que eu ia falar...

Daniel – Mas o depoimento, fazer o depoimento, é diferente?

Dani – Ah, o depoimento, sim, sim. Aí, a gente saiu tirando muitas coisas. E, no começo, eu tinha muito essa preocupação: “Cara, mas, nossa, aí eu vou falar aqui do médico da minha mãe? Ai, mas será que...? Ai, será que não tá muito...”, eu achava meio... meio frágil demais, sabe? Muito frágil, eu falava “Mas será que está legal, será que é interessante as pessoas ouvirem isso?” Achava muito frágil demais eu ficar ali sentada no banquinho, “Nossa, como é que eu vou começar a peça assim?”. Isso tudo para dizer que a nossa preocupação sempre foi de colocar a peça muito simples. Para a gente tinha essa dificuldade, como é que a gente transforma aquele filme, com aquelas imagens, aquela

mulher de verdade, suando, como é que a gente transforma isso para o teatro, né? E a nossa preocupação, desde sempre, foi ser simples. Porque o filme – tudo bem, tem aquelas imagens incríveis que tem uma hora que você acha que é de ficção, que são ficcionais – mas é muito simples, é a Estamira, é o discurso dela em primeiro plano. A nossa preocupação era colocar o discurso em primeiro plano e tirar tudo que é efeito, não tinha efeito, quando entrava uma música “Mas, peraí, essa música aqui entra pra quê?”, “Não, mas isso aqui é pra quê, esse gesto?”, “Não, vai levantar pra quê?”, tudo era muito assim, “pra quê?”, só aconteciam coisas que realmente tivessem um por quê, assim, e não para ter um efeito, para a cena, para aparecer, para isso, aquilo, não. Então, ao mesmo tempo eu me sentia muito frágil, assim, porque eu falava “Nossa, eu estou tão desprotegida aqui, está legal isso? Eu falando do médico da minha mãe...” Enfim, a gente foi tirando todas as gorduras, tudo o que não tinha sentido, tudo o que não era para quê, que não tinha por quê, a gente ia tirando, tirando, tirando, até deixar aquela coisa... E aí eu acho que a coisa foi ficando forte, porque no começo era meio frágil para mim, assim. E acho que isso é muito uma pegada do... acho que quem conhece o trabalho do palhaço vê que esse espetáculo, ele tem muito de palhaço. Exatamente por isso, porque ele me coloca em cena com todas as minhas fragilidades, ele me expõe, não fazia sentido eu fazer Estamira sem me expor; a Estamira ela se expõe totalmente, então não fazia sentido eu não me expor. E isso, assim, que no começo me incomodava, me incomodava não, mas eu me sentia frágil, “Nossa, mas estou me expondo demais”, “Nossa, mas aí, será que fica interessante isso?”, e aí a gente foi limpando, limpando, colocou só o que tinha que entrar, foi condensando, condensando, só as coisas mais importantes foram ficando... E por isso que tem, eu acho que tem essa pegada do palhaço, porque tem essa exposição, é o meu ridículo ali. Essa coisa da emoção, também da peça, que tem, que ela é totalmente partiturada, ela... claro que tem horas que não vêm, eu também desapego, mas isso é uma característica minha também, como atriz. No começo eu ficava toda preocupada, “Será que eu estou me machucando?”, mas aquilo ali virou uma partitura. Às vezes até eu pensava, “Nossa, eu estou cansada, acho que eu não...”; na PUC eu estava muito preocupada: eu estava há três meses sem fazer e eu resolvi e falei “Cara, eu não vou ficar pirando, ficar ensaiando que nem louca, eu já sei fazer a peça, eu vou passar o texto, eu vou chegar lá e vou fazer”, não vou ficar pensando “Ah, gente, será que vai vir?”, aquela coisa toda. *Vem*, porque está partiturado: quando eu começo, eu boto a mão na cadeira, levanto e falo “Mãe, se você estiver aí...”, vem, foi ensaiado, o gesto lembra a emoção que tem que vir – se ela não vem também, tudo certo. Eu estou respondendo outras coisas, estou fazendo uma misturada de coisas, né? Talvez esteja te respondendo alguma coisa ou não, não sei.

Daniel – É interessante, porque mais para frente eu ia perguntar, por exemplo, do *clown*, do palhaço. Você tem um *clown*, qual é ele?

Dani – Eu trabalhei treze anos como palhaça, né? Então, eu chamava Doutora Leonora Prudência. E a peça, ela é muito cheia de coisas de palhaços. Tem gestos, assim, quando eu falo “Ah, esses remédios são tudo dopantes.”, eu faço assim no banco (faz um gesto de escorregar), é sutilmente, entende, mas, eu acho que são coisas que, quem é palhaço, sabe o filtro que tem ali, de palhaço. Eu, durante muito tempo, ficava vendo a

Estamira, vendo o jeito dela falar, a hora que ela errava tal palavra, e começava de novo, e a respiração e o gesto e... Durante um tempo eu quis me afastar disso, porque eu estava muito... eu sentia que minha preocupação era demasiada em ficar ali, nela, e aí eu tive que um tempo me afastar disso, para poder colocar a minha visão, o meu jeito de enxergar a Estamira, que eu acho que tem essa mistura. Tem a Estamira, mas também tem o meu jeito de enxergar a Estamira, o meu olhar. Que eu acho que aí tem essa coisa do palhaço. E a Estamira, ela é clownesca, ela tem um jeito meio engraçado, assim, no fundo, e um jeito de falar, e tem a terceira parte da peça, que é a hora que eu estou no banquinho, ali falando – eu saio do banco grande e vou sentar no banquinho que eu armo assim, mais na frente – e fico falando coisas mais... menos densas, mais... têm até umas partes até mais engraçadas, ali tem uma... é uma... eu diria que é uma parte mais clownesca, tem uma coisa de brincar que eu vou sentar e não sento, eu vou brincar que eu vou sentar e não sento, ainda vou falar mais uma coisa, e vou sentar e falo ainda mais uma coisa... a coisa da máscara, quando eu boto a da macaca e faço uma dança mais ridícula, jogar água, jogar água através da máscara; é tudo... são coisas assim, clownescas. E, também, acho que o palhaço tem isso: ele se desnuda, você coloca o seu ridículo em cena. E ali tem isso, eu me desnudo, eu apareço muitas vezes como Dani, eu exponho, se eu estou emocionada eu exponho a emoção, e eu acho que isso é uma pegada... é a linguagem do palhaço.

Daniel – Mas é diferente... é uma coisa que eu estava discutindo, por exemplo, com o pessoal do Luna Lunera, como é que era eles fazerem o depoimento pessoal, que eles tem uma peça que é de 2005, que é *Não desperdice sua única vida*, que o começo da peça são depoimentos pessoais que cada um faz, que...

Dani – Luna Lunera é da Daniela Carmona?

Daniel – Não, é um grupo lá de BH, que eles fizeram...

Dani – Eu já ouvi falar desse grupo.

Daniel – Eles fizeram o *Aqueles Dois*...

Dani – Ah, eu sei quem são, eu já vi, eu já vi.

Daniel – E estrearam um espetáculo agora, estrearam lá em São Paulo, que é o *Prazer*.

Dani – Você falou que tem depoimento pessoal numa peça.

Daniel – Exatamente. E aí a gente estava discutindo como era fazer-se a si mesmo, representar-se – tem todo um processo de construção, mas é um depoimento da história de vida pessoal de cada um. E a gente discutiu até essa questão de uma *persona*, de uma máscara que... quer dizer, você em cena mas não é você do cotidiano: não sou eu na minha vida cotidiana. Então, a gente estava discutindo até essa questão de, eu no palco enquanto mim mesmo ser parecido com uma espécie de *persona*, como algumas que a gente usa na vida cotidiana. Você sente que existe uma máscara, alguma coisa ou como é para você?

Dani – Ah, tudo é uma construção, mesmo eu estando exposta em cena, é uma construção. Ah, é sempre uma construção. Mas, por exemplo, você falou do depoimento: tem muitas vezes que eu coloco... por exemplo, a Estamira, que eu começo, eu falo “Eu nasci no sete do quatro...”, porque, para mim, ali parece que eu estou brincando de fazer teatro contemporâneo; eu sento e falo “Eu nasci no 7 do 4 do 41. A carne e o sangue, o formato: homem, par, mãe e avó.” Aí eu entro na Estamira. Aquilo ali é um depoimento da Estamira, que eu faço Dani para depois emendar na Estamira.

Daniel – Mas quando você faz a Dani?

Dani – É uma construção. A partir do momento que está ali, em cena, é uma construção, não tem como não ser. É claro que, assim, a construção, ela foi feita através de uma desconstrução: para chegar naquele lugar ali, eu precisei me desconstruir, estar tranquila e falar, simplesmente, sem estar carregada de nenhum personagem, ou nenhum... Mas é uma construção, a do momento que entra na partitura de um espetáculo, é uma construção. É engraçado isso, né? Porque a gente falou, “É uma desconstrução.”, mas é uma construção, tudo é uma construção. “Ah, é desconstruído, você fala como você mesma”, e, naquele dia, se eu estou muito irritada, eu tenho de falar tranquila, eu estou como eu mesma? Não, eu estou... é uma construção, tudo é uma construção.

Daniel – E me diz uma coisa: enquanto atriz, como é justamente esse trânsito entre palhaço, Estamira, Dani, você aciona coisas diferentes, arquivos, registros, memórias diferentes, memórias corporais, físicas, para, de repente, aqui “eu estou construída como palhaça, aqui eu estou construída como Estamira, aqui eu faço uma transição para voltar a ser Dani”, como é esse trânsito, como é esse acionar?

Dani – É, eu acho que assim, quando a gente é palhaça, a gente tem uma certa maneira de ver o mundo já. Tanto é, eu já... eu ando comigo com uma lente de palhaça, já sou eu, entendeu? Minha forma de ver o mundo, minha forma de... fazer certos comentários, o tempo todo eu acho que eu sou... Até porque, o palhaço que eu gosto, assim, é aquele que é mais desconstruído. Têm vários tipos de palhaço, têm palhaços que são mais construídos, tem mais uma... é mais um personagem. O palhaço que eu gosto, para mim, ele é mais desconstruído. Então, assim, acaba que eu, na minha vida, no meu cotidiano... é a forma de ver o mundo, o palhaço. Eu não me distancio muito dessa forma de ver o mundo, o tempo todo eu estou pensando bobagem – quer dizer, não o tempo todo, mas em vários momentos eu falo “Mas, olha...”, ou então eu olho para uma pessoa “Nossa, olha, isso é um palhaço, caramba, olha o cara, olha o cara, olha o jeito dele, olha o jeito... clownesco”. Eu olho para a Estamira eu acho ela um bufão. Então, é uma forma de ver o mundo, mesmo; o tempo todo, eu estou... tipo, quando eu estou de saco cheio, numa conversa, normalmente eu faço assim, sabe, tipo Uhn! (fazendo cara de entediada). Eu brinco com essas gags, essas “palhaçarias”, né? Quando eu estou com um amigo, um palhaço, o tempo todo a gente fica fazendo essas coisas, aí tropeça, bate com a cabeça na parede, de brincadeira, assim. Acaba entrando no cotidiano. Mas, na cena... tem muito isso, assim, na cena, em alguns momentos da cena, tem essa minha forma de... de construir a Estamira. Engraçado, as pessoas falam assim... eu acho que têm muitas coisas muito

parecidas com a Estamira, e têm outras coisas que eu acho que é o meu jeito de ver a Estamira, mas que, mesmo assim, eu vejo que as pessoas falam “Nossa, você estava a Estamira, cara.”, “Nossa, começou, eu falei: gente, a Estamira está aí! Você é a Estamira.” Mas eu acho que isso passa, também, é a tal da “fé cênica”, então, assim: eu gosto muito de brincar de ser Estamira. Então, a fé cênica acaba fazendo a... hoje, às vezes, eu vendo pedaços do filme, eu falo “Nossa, mas isso eu já estou fazendo de um outro jeito”. E aí vem uma pessoa e me fala “Você está igual a Estamira.”, eu acho que é a fé cênica; eu gosto de brincar de ser a Estamira, e eu acabo me apropriando e acabo fazendo as pessoas se convencerem que é muito parecido com a Estamira. Embora, eu sei, têm muitas partes muito parecidas, a voz é... e foi uma coisa assim, de tanto assistir, quando eu fui para a sala de ensaio, eu já sabia brincar de imitar a Estamira, porque eu já era... é que nem criança, né? Eu, na verdade, eu acho que eu tenho uma facilidade para imitar. E a Estamira, como teve essa coisa de ser completamente apaixonada por ela, para mim foi muito mais fácil brincar de ser Estamira. A Andréa Beltrão assistiu a peça e achei uma coisa tão legal, que ela falou “Ah, eu queria te falar alguma coisa diferente, todo mundo já deve ter te falado, mas, enfim: é muito legal porque a gente fala assim...”, e achei isso legal porque achei um comentário bem de atriz, ela falou “... mas eu assisto a peça e fico pensando: por quê que a gente não é assim? Por que a gente não fala assim que nem ela, dá vontade de falar que nem ela, que nem a Estamira.” Eu achei isso tão legal, e achei que era uma visão muito de uma atriz, sabe, que assiste um espetáculo... eu quando assisto um espetáculo e vejo um trabalho que eu gosto eu fico exatamente... quando eu fui ver o Jacinta dela, dá vontade de brincar de ser atriz: “Pô, cara, olha que legal, essa mulher fazendo desse jeito, dá vontade de fazer”. Então, assim, eu acho que tem essa coisa da fé cênica, que a gente acaba levando... levando o público a ficar junto, a acreditar, enfim, a sentir coisas, sei lá. Eu ia falar uma outra coisa, eu vou abrindo janelas, aí eu vou me perdendo. Eu tinha que fazer que nem João e Maria, botando pãozinho, assim, eu vou abrindo janelas. Mas eu acho que... em muitas vezes, agora, acho que quanto mais eu vou fazendo a peça, e tem horas que eu falo assim... é uma partitura, mas tem muitas vezes que eu falo assim “Não, eu podia falar isso como Dani, essa frase aqui, só, como Dani.” Tem muito isso, assim, acho que a peça, quanto mais eu vou fazendo, mais eu vou achando esse espaço de coisas que eu estou fazendo como Estamira, mas cabe melhor fazer como Dani: “Nossa, isso aqui é como Dani, nossa, mas essa frase eu posso fazer Estamira”. É um certo jogo, é vivo isso, sabe. Determinados dias, que eu tiver um *insight* de, determinada hora fazer como Dani ou como Estamira, OK. É claro que... essa passagem, entre Dani e Estamira, eu já tive no meio da peça, falar “Pô, isso aqui eu fiz hoje como Dani, cara, coube muito mais fazer como Dani”, e aí passar a ser como Dani, aquilo, entende?

Daniel – Mas, como é que você... qual que é a diferença? Quer dizer, o texto é o mesmo, qual é a diferença, em termos ou físicos ou psicológicos, não sei, de fazer Dani e fazer Estamira?

Dani – Tem uma coisa, que eu acho que assim, que me facilitou muito essa passagem Dani-Estamira, é o jeito da Estamira falar, a voz dela, que era uma coisa que eu ia falar, esqueci, agora lembrei. Teve acho que muito... têm muitas partes no filme, que são

só a voz da Estamira, e não tem a Estamira falando. Então, eu acho que uma coisa que me ajudou na criação foi a voz; a partir da voz, eu tive que buscar o corpo. Têm momentos no filme que ela está em pé, fazendo sei lá o quê, e eu estou ali sentada, então são coisas diferentes. Eu tive que, através da... eu acho a voz foi o que me deu a Estamira, mas, a partir da voz, eu busquei esse corpo. Por isso eu acho engraçado quando as pessoas falam “Nossa, é a Estamira.”; só que eu acho que hoje em dia já tem uma certa Estamira que é minha, sabe assim, foi uma... Não é só uma cópia do filme, é um jeito... muito tempo eu estou sentada, já faço umas coisas que eu sinto já que são... é uma terceira coisa, né?, é uma mistura de Estamira e Dani, da Dani... na verdade, é uma forma da Dani ver a Estamira. É dessa voz que veio e deu esse corpo. Por isso que eu acho que já é uma terceira coisa. Embora seja a Estamira, mas é que é engraçado – às vezes eu acho engraçado –, as pessoas falam “Nossa, totalmente, é a Estamira”, e eu acho que, às vezes, é uma terceira Estamira, é uma intersecção, é um... é uma criação, né? Mas, essa coisa de passar de Dani para Estamira, é a voz que me passa de uma coisa para outra. Têm frases que antes... quando eu falo... têm frases que eu passo de Estamira para Dani na mesma frase. Eu falo... como é?... “Meu pai, eu não gosto do meu pai, porque ele me pegou com doze anos e me trouxe para Goiás Velho. E lá, lá é um bordel, é, lá é um bordel, e eu prostituí lá. No bordel, com dezessete anos, Estamira conheceu o pai de seu primeiro filho, que casou com ela e tirou ela de lá.” Na frase, eu começo como Estamira e vou para a Dani. “Ele era muito mulherengo.” Ah, eu não estou lembrando qual é a frase, porque tem uma frase em que eu vou e volto, assim, mas é o sotaque que me permite ir e voltar, sabe?

Daniel – Mas, me diga uma coisa: porque, por exemplo, isso aí é... essa passagem é quase para um narrador, seria, não exatamente a Dani, seria o narrador da história...

Dani – É, é. Mas é a Dani que narra. Por isso é que é uma construção, claro que é uma construção, é uma narração

Daniel – E você percebe que tudo isso em cena são personagens ou você percebe que algo aí não é personagem? Como é que você pensa isso?

Dani – Mas o personagem é o quê? Tudo é uma construção, né? A construção é um personagem? Têm uns personagens que são mais construídos, outros não tanto, outros se assemelham mais do seu jeito de falar, do... do seu corpo mais tranquilamente, em estado de repouso, tranquilo... tudo é uma construção, não é? Tudo é. Por isso, quando falam “É a Dani”, não é, cara, não é a Dani, é uma construção da Dani. É uma certa confusão que se faz né?, com essa coisa, hoje em dia – eu não sei, eu acho isso muito, quando você fala “Ah, é o modo contemporâneo, já não é mais como...” – eu acho que as coisas são muito cíclicas, me parece. Eu não sou uma estudiosa, eu fiz faculdade mas eu não sou uma estudiosa, mas me parece que as coisas são muito cíclicas. O Stanislavski, quando criou aquilo tudo, que foi super contemporâneo na época dele, hoje em dia isso é tão “Nossa, ai, mas esse modo já, de criar, é tão ultrapassado.” Mas eu acho que as pessoas vão... tudo, na verdade, é para você chegar na verdade, para você chegar no... são ferramentas que te fazem chegar mais... no real, tentar aproximar mais do real, do

verdadeiro, qual o nome disso?... Porque... hoje em dia está uma moda, essa coisa “Ah, *viewpoints*, é não sei o quê, ah, você fala em primeira pessoa...” Isso tudo é para você se aproximar mais do público, para fazer as pessoas ouvirem mais verdadeiramente aquilo tudo, para passar mais pelo coração, né? Eu tenho... eu faço *Maria do Caritó* junto com Estamira – *Maria do Caritó* que é uma peça... – eu lembro que eu sofria essa esquizofrenia cênica: o *Estamira* eu fazia mais assim, mais aqui, mais falando para todo mundo, aí eu chegava lá no *Caritó* eram umas plateias assim, mil pessoas, e a coisa maior, e eu fazendo com sotaque nordestino, mais carregado, a peça era mais “personagem”, era uma construção mais afastada de mim. Mas, volta e meia eu falava assim: “Ai, Dani, está tudo meio *fake*, hein?”. No *Estamira* também, volta e meia eu falo “Cara, ó, escuta, escuta...”, que dizer eu acho que eu ainda não passei por nenhuma fase do *Estamira* mais assim, tipo “Ai, ó”; no *Caritó* eu já passei, tipo estar fazendo e falar “Cara, se liga, porque está muito, está um pouco mecânico, isso, está... busca mais para você, junta mais, está um pouco afastado.” Aí, daqui a pouco, daqui a, sei lá, trinta anos, vão falar, “Ai, agora...”, sei lá, daqui a vinte anos, vão falar “Agora... a cena precisa ser mais assim”, aí “Não, essa forma de falar, assim, em primeira pessoa, isso aí está antigo.”, aí vai vir outro, que vai inventar um negócio chamado sei lá o quê, vai falar “Isso é contemporâneo, de agora...”

Daniel – É, contemporâneo, né?, justamente o que a gente está vivendo, por isso é que é contemporâneo. Inclusive, você falou aí do personagem, é uma das minhas perguntas: “Temos personagem em cena?” Você tem um tipo, uma forma de fazer teatro, que a gente não pode negar, porque a gente está no século XXI, que muda, se transforma. Então, justamente uma das minhas perguntas, que eu gostaria de te fazer...

Dani – Não, é só porque as pessoas, às vezes, elas negam outras coisas em nome dessa coisa nova, e eu acho isso uma bobagem, porque os gregos, eles faziam *viewpoints*, eles faziam tudo isso que a gente está fazendo hoje em dia, eles já faziam. Então, “Ai, agora é assim, agora em cena tem de ser assim.”, aí vira uma moda, o “assim”, e depois do “assim”, quando vira uma moda, tem uma hora que começa a ficar chato, e começa a precisar ser quebrado, porque isso já começa a ser uma forma afastada do verdadeiro, porque vira uma forma e aí se afasta do verdadeiro. E aí vem uma outra... é só porque, assim, eu acho que também essa coisa de negar um personagem, uma... teatro sempre... é assim, a gente faz personagem, tudo é uma construção, então, isso é uma grande bobagem, essa... Eu não sei, se... aqui, às vezes, eu sinto que tem um certo modismo com isso. Mas você queria fazer uma pergunta.

Daniel – Pois é. Tentando refletir sobre esses modismos; porque é diferente, o que a gente está fazendo, que é atual, que é contemporâneo, e algumas coisas que são feitas porque acabam se tornando moda. Mas é uma questão que se nos apresenta, aqui na academia, essa questão, por exemplo, da performance e do *performer*. Que, às vezes, é uma forma de rotular coisas que já eram feitas, porque, quando você fala de trazer o palhaço para a cena, a gente tem uma forma de atuação que é diferente. Então, uma pergunta seria esse ator contemporâneo, atual, ele tem que ser também um pouco um *performer*? Ou você nem vê uma distinção entre uma coisa e outra, como é que você pensa isso?

Dani – *Performer*, que você diz, é em que sentido?

Daniel – No sentido de uma pessoa que faz uma Performance. Como é que você pensa e sente isso?

Dani – Uma performance no sentido de que a coisa está acontecendo ali, naquela hora, naquele momento, verdadeiramente, está acontecendo, isso é uma performance? É isso?

Daniel – Eu não quero direcionar muito, quero saber um pouco como você percebe isso.

Dani – Não, mas me ajuda a entender direito o que você fala? O que é uma performance? A coisa acontece ali naquele momento exato, é isso?

Daniel – Isso também. Você tem, se você pegar como o Schechner pensa a performance, pode ser tudo. Dentro do teatro você tem a *Performance Art* e você percebe que, muitas das coisas que eram restritas àquele universo da Arte da Performance, elas começam a contaminar a cena, não só no sentido do desempenho, porque a performance está ligada a essa própria questão do desempenho, mas também de coisas que não faziam parte do teatro, do que era o teatro, elas começam a fazer parte, começam a pertencer, e a minha percepção é que, o trabalho do ator, ele começa a se transformar, nesse sentido que ele incorpora coisas que antes não faziam parte do repertório de trabalho do ator. É um pouco tentando, principalmente, identificar como os atores sentem isso.

Dani – Sim, é. A sua pergunta foi que... qual é a pergunta?

Daniel – Se você sente que o ator contemporâneo é também um performer, ou se você não vê distinção nisso, como é para você esse trabalho do ator nesse teatro. O teatro que você faz, que é teatro contemporâneo.

Dani – (risos) Eu faço teatro contemporâneo!

Daniel – Você faz.

Dani – Eu acho que não necessariamente. Depende da peça. Eu faço no *Maria do Caritó*... No *Estamira* eu acho que é mais contemporâneo. *Maria do Caritó*, não é tanto, não é tão contemporâneo, mas é. Depende, depende da peça que a gente está fazendo, têm horas que não dá para... para falar em primeira pessoa. Na peça eu ainda brinco disso: “Eu nasci no 7 do 4 do 41”. Bom, mas eu não nasci no 41. Eu nasci em 73. Mas, assim, nem toda peça dá para fazer. Agora, eu acho que em toda peça dá para fazer, que aí eu acho que tem o sentido da performance, que é você estar no aqui e agora. Para mim, é o mais difícil no teatro; por isso que... que, assim, é o mais difícil, que têm horas que você tem que falar “Escuta!” Eu tive um curso com um cara que era Tahaki Hemman, que foi, nossa, um divisor de águas. Ele trabalhou com Grotowski, tal, ele mandava a gente trabalhar... ele pedia para a gente decorar um texto e a gente falava o texto; e a todo momento ele falava “*écoute, écoute*”, e era lindo a forma dele dirigir a gente, porque, sabe, a gente estava falando o texto e sempre que ele falava *écoute*, ele te trazia para o presente. E eu acho que esse é o sentido de performance que a gente tem de buscar, que é o presente, que é o

verdadeiro, o aqui, o agora. Por isso que assim, às vezes, eu estou falando o texto parece que você vai meio que... quando você vai saindo do presente, você vai indo para um agudinho, você vai ficando num agudo, você fala “Volta, volta, aqui, agora, olha de verdade.” Eu acho que o Estamira me põe muito no presente, uma coisa que.. que eu acho que tem um lado que... que é muito legal da peça que é você... que eu estou o tempo todo... e por isso eu peço, eu sempre peço ao iluminador botar luz na plateia, é que eu preciso enxergar as pessoas. É diferente quando eu olho para uma pessoa no olho e vejo a reação dela, e tento ficar porosa em relação a esse olhar dessa pessoa, a esse jeito de ouvir, é muito diferente quando eu estou olhando realmente para o olho e quando eu estou olhando para a cara, para o ombro, não estou olhando de verdade. No *Estamira* eu tento olhar para o olho das pessoas, e acho que isso me faz colocar bastante no tempo presente, e isso ajuda a peça a ficar mais “performática”, nesse sentido. Mas é... mas eu acho que é o aqui-agora que determina isso tudo, porque... tudo é uma construção, né? A Marina Abramovic, lá aquela performance dela, maravilhosa, que eu não sei o nome, que ela olha para as pessoas, você viu?

Daniel – Que ela fez agora no MoMa? Ano passado, retrasado.

Dani – Que ela senta e olha. Aquilo é maravilhoso, é aqui e agora. Mas aí, assim, têm regras, é uma construção; uma mulher quis tirar a roupa, não deixaram. OK, não deixaram, a performance não era para isso, para fazer... não, era para parar ali, no presente e olhar. Aquilo ali era construção da Marina, aquilo era uma construção, aquilo era performance, é uma construção. É que eu acho que têm peças que têm níveis... que a coisa se apresenta mais ali, na hora, a coisa acontece mais ali, na hora. O *Estamira* me proporciona... as ferramentas do *Estamira* elas são, elas me proporcionam ser mais performática, porque estou ali na hora, estou... se alguém fala uma coisa no meio eu escuto... eu, às vezes, eu fiz a peça... Aí é que está: o que é performance? Eu fiz a peça, eu fiz *Estamira* dentro dos CAPS¹⁷; ali foi foda. Porque eu tive que parar a peça, teve gente que entrou em cena, dançou comigo, teve gente que chorou no meio, teve gente que, quando eu falava “Safado”, gritava safado também; teve uma que se revoltou, porque quando eu fiquei falando “Louca, doida, biruta”, ela se revoltou, porque ela se recusou, porque ela deve ter sido chamada muito de maluca, então ela não quis ouvir, ela achou isso uma afronta, levantou, depois voltou; teve um que não me perguntou no meio “Você é maluca mesmo? Tu tá acreditando nisso que você tá falando mesmo? É isso mesmo, tu é doida?”; uma começou a falar no meio, contar a vida dela. Aí, nesse momento, foi mais performático, o *Estamira*, porque aconteceu... aconteceram várias coisas. Mas quem é que dá o... assim, esse limite, porque... nossa, eu pensei uma coisa... porque, assim, esse limite... porque o público também está muito acostumado a sentar e assistir; a gente se travou, né? A sala escura, o pessoal senta, assiste... é claro que a *performance*, ela te instiga a você estar ali mais presente, ao público a fazer determinadas coisas, a ter uma vivência. Têm peças que buscam mais isso, outras não.

¹⁷ Centro de Atenção Psicossocial.

Daniel – Pois é, na verdade, eu estou falando desse tipo de teatro. É claro que, hoje em dia, têm “N” formas de fazer teatro, mais clássicas, menos clássicas, o ator sempre cantou, sempre dançou, mas existe até uma... para mim, e é o que eu estou refletindo, sobre essa diferenciação, de que, e às vezes durante um mesmo espetáculo, você vai fazer o personagem Estamira, você vai fazer Dani, você vai fazer um *performer* que está entrando em relação com a plateia e está improvisando, e de repente já é um *clown*, sabe... isso no mesmo espetáculo. Então, é essa diferença, essa transição que o ator desse tipo de teatro tem que fazer, e às vezes durante o mesmo espetáculo. É um pouco isso que eu estou investigando.

Dani – Eu acho que o palhaço – quer dizer, nem todo palhaço, a gente tem palhaço superengessado – mas eu acho que, a linguagem do palhaço, ela é mais... ela é performática, o palhaço o tempo todo ele busca essa participação do público, ele busca... quer dizer, nem todo palhaço, mas o palhaço, ele busca isso. A gente, quando entra nos Doutores, quando entra em um hospital de palhaço, você busca muito a participação da plateia, o tempo todo a gente busca isso. A gente quer que a criança dê as regras do jogo, a gente quer que eles tenham voz ativa. Para mim, eu acho que, no meu trabalho como atriz, eu tenho essa... ferramenta, porque eu trabalhei como palhaça muito tempo, então o tempo todo eu busco muito mais a participação da plateia, eu sempre tento incluir. Não tem quarta parede para palhaça, então, você está o tempo todo buscando a plateia ativa, você está buscando a participação. É porque, para mim, isso é natural, no sentido que eu trabalhei treze anos como palhaça, então eu já busco isso naturalmente. Eu lembro que, quando eu ia fazer *Caritó*, até assim, uma época eu falava “Dani, você está olhando demais para a frente, você está olhando demais para a frente.” Mas é uma coisa de palhaça, assim, sabe? Você o tempo todo está querendo falar e buscar a... não só falar olhando para a frente, não é porque eu estou só olhando para a frente, quando eu olho para a frente eu estou buscando relação de verdade com a plateia. Isso é um elemento performático. Mas eu acho que, o tempo todo – o tempo todo não, têm peças mais propícias e têm atores que são mais propícios a isso. Não sei, eu acho que, o palhaço, ele é mais propício a ser performático, porque o tempo todo ele busca uma relação e tenta estabelecer muito essa coisa com o agora, com o que está acontecendo, não deixa de ver determinadas coisas. Mas assim, por exemplo, quando eu apresento... e têm plateias que são mais performáticas também; porque eu estava pensando sobre isso, assim, o quê que... por exemplo, ontem, na PUC, quando eu pergunto assim, que eu peço para a plateia ajuda para... sinônimos, como é que chama louco, tem um momento que eu falo “Louca, maluca, insana”, eu falo “Ajuda aí, vai, ajuda aí”, “Abilolada”, aí a plateia começa a falar, têm lugares que falam um bocado; Minas foi uma loucura, assim, muita gente falava, muita gente. Ontem, ninguém falava; aí eu falei para eles “Vocês não querem se misturar, né?”, porque era a Faculdade de Psicologia, então elas não falavam muito, falou um abilolado. Então, assim, as plateias também, porque quando eu vou para um hospício, todo mundo fala, entra em cena comigo para dançar, fala no meio, se eu estou falando “Safado”, estou induzindo a falar que o cara é um cachorro safado, ela entra no meio para falar “Safado, safado”, comigo. Então, a loucura

tem esse lado também que... eu não estou sabendo falar direito, mas entende, esse determinado tipo de plateia é performática, é tipo...

Daniel – Ela entra com você.

Dani – Ela entra junto, então não tem freio, não tem superego; em uma cena normal, fica ali, acomodada. Eu peço para entrar mas não entra, porque tem medo, porque não quer, sei lá...

Daniel – Atrapalhar a cena.

Dani – Atrapalhar a cena, não que pagar mico...

Daniel – Não sei, talvez até você já tenha respondido isso, porque você falou em construção, né? Então, tudo você vê em cena como construção, então tudo é personagem, em cena?

Dani – Tudo é personagem, em cena?

Daniel – É, porque você falou que tudo é construção, então, de certa forma, tudo o que estaria ali em cena seriam personagens ou tem uma distinção?

Dani – É que personagem parece uma coisa assim... distante, quando fala personagem. É, tudo é uma construção, tudo entra numa partitura, tudo... mas tem um personagem que é mais distante de mim e um personagem que sou eu, a Dani. Então, quando eu faço a Estamira, é bem mais distante de mim e quando eu faço eu, a Dani, é mais próximo. Mas não deixa de ser uma construção, quando está em cena. É uma construção no sentido de... eu estou ali, eu vou me portar desse jeito, eu sei que agora eu tenho que levantar, eu sei que agora eu tenho de sentar, fazer determinadas coisas. É uma construção, talvez eu não esteja com vontade, nesse dia, de, sei lá. Vai, eu estou num dia muito irritada; cheguei lá, tenho que fazer a peça, e aí é uma peça calma: é uma construção. Não é?

Daniel – Sim. Já me falaram, por exemplo, de jogo, tudo é jogo, que...

Dani – É, porque construção é... é, acaba sendo personagem, é uma outra forma de dizer personagem. Não, desculpa, que eu interrompi o que você ia falar: é que tudo é jogo.

Daniel – É, que já me falaram isso. Por exemplo, “Não, eu sinto que tudo é jogo. Eu não penso em personagens, eu penso em jogos.” Então, como é que cada um... é isso que eu estou investigando, como é que cada um percebe...

Dani – É, eu acho que são... eu acho também... são nomes diferentes, né? Eu pensei na frase do Shakespeare agora, “Seria a rosa menos perfumosa se não chamasse rosa?” São nomes diferentes, né? Ações, são determinadas ações que eu tenho de fazer ali, como Dani. É gozado, sei lá, se um dia eu não quiser sentar em determinado momento e falar em pé eu posso, mas, assim, têm umas regras. Têm coisas que eu não posso fazer e têm coisas que cabem bem fazer. Têm horas que eu estou mais afastada de mim, assim, estou com uma voz que não é minha, e tem horas que eu estou com a minha voz, então, aí

parece... sou eu? Não. Mas é. Mas sou, né? Quando eu falo de Estamira, estou mais afastada de mim, quando eu falo de Dani, quando eu falo “Uma vez a minha mãe me deu de presente de aniversário uma carta, uma carta com nove páginas.”, é a Dani. Mas não é a Dani, porque é a Dani tendo que falar uma frase que ela... às vezes até tem horas que eu falo essa frase, eu falo “Ai, que duro que saiu isso.” A frase, por exemplo para mim mais difícil, que é uma que eu falo como Dani, é a frase mais difícil para mim, é começar a peça, quando eu tenho que levantar e falar “Mãe, se você estiver aqui hoje...” É a mais difícil, e é a Dani, mas não é a Dani, porque... e têm horas que eu falo “Ai, falei isso duro demais.” Ontem, por exemplo, eu falei e falei “Ai, ficou muito choroso, nossa, dei muita pausa.” E o tempo todo eu estou me vendo, eu sou muito crítica, então tudo o que eu faço eu estou com uma camerazinha fora, já fazendo e já prestando atenção. É, porque personagem a gente parece que não é a gente; mas, ao mesmo tempo, personagem a gente tem que buscar a verdade, porque senão não é a gente. Mas, quando a gente faz com verdade, ele cola na gente, fica verdadeiro, você fala “Nossa, caramba, acreditei. Nossa, eu fui junto com você.” Mas, era eu que estava...? Era. Mas era eu mesma? Não, era uma construção, era um... Agora, quando a gente não coloca o personagem na gente, não faz aquela... porque quando você... às vezes eu faço Maria do Caritó e fica meio duro, eu falo “Pô, eu estou mentindo, cara!” Mas têm horas que eu faço, quando eu faço o meu aqui e agora, sou eu. Agora, aí, porque eu acho que mais importante é o aqui-agora, porque têm determinadas frases que eu faço de Dani, que se eu não estiver no aqui-agora, de verdade, falando, respeitando a respiração, se eu não estiver no aqui-agora eu não vou enganar ninguém. Posso estar fazendo de Dani, vai soar falso, ou eu posso estar fazendo um personagem, se eu não fizer no aqui-agora, vai soar falso. Para mim, acho que o que importa mais é isso: o falso, ou não, têm horas que fica falso o personagem, e têm horas que você em cena fica falso; então, o falso, o que que determina? É a respiração. A Camila Amado falou tão bonito uma vez, ela falou que o artista é aquele que trabalha com o ar. Por isso é ar-tista; então, o artista, ele tem de estar na respiração. Quando você faz uma coisa que não está dentro da respiração, é... é ruim, ninguém acredita. Por isso que eu acho que o mais importante não é essa medida, se é o personagem ou não é, se é uma construção ou não é, mas se está na respiração ou não está, se está no fluxo, no... esse nome não importa, se é personagem ou não. A gente precisa dar um nome para poder...

Daniel – Pensar nele.

Dani – Pensar nele, pensar nos conceitos, formular questões. Mas acho que a questão mais importante é essa, da respiração e de estar... de estar dentro da coisa ou fora da coisa.

Daniel – Dani, adorei, acho que eu vou parar por aqui, porque eu acho que fechou.

Dani – Fechou. Você tinha que fazer mais perguntas, não?

Daniel – Tinha algumas coisas que eu tinha que te perguntar, mas eu acho que ficou respondido no meio das tuas outras falas. Então, a parte da entrevista eu encerro aqui, porque eu acho que essa coisa do Ar, do que importa, fecha muito bem.