

Ator / Performer – ajuda o *happening* a pensar a atuação contemporânea?

Alexandre Pieroni Calado - Comunicação Oral

ECA/ USP - GT Territórios e Fronteira

Palavras-chave: Atuação contemporânea, happening, desempenho não matricial

Neste texto procuro pensar o desempenho cênico contemporâneo, a partir de textos do ator, diretor e teórico de teatro norte-americano Michael Kirby (1931-97). Kirby trabalhou com o Wooster Group e com Woody Allen. Foi professor na New York University e escreveu livros seminais como *Happenings* (1965), *The Art of Time* (1969), *A formalist theatre* (1987) e *Futurist Performance* (2001). Foi editor da TDR de 1969 a 1986 e um dos fundadores dos estudos sobre *performance* nos EUA, juntamente com Richard Schechner. Este artigo nasce da convicção de que o vocabulário crítico de que dispomos condiciona os nossos processos criativos.

I. *Ator / Performer*: como encarar a barra? Diferenciação e até oposição entre ator e *performer* persistem em muitos discursos como bem ilustra o *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis. Em duas entradas distintas o semiólogo francês afirma que o ator é alguém que interpreta um texto e uma encenação (PAVIS, 2001: 30); o *performer* é um artista que fala e age em seu próprio nome (PAVIS, 2001: 284-5). Esta compartimentação de categorias parece-me dificilmente sustentada perante as práticas cênicas contemporâneas. A *Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, por seu lado, oferece apenas uma entrada para as duas noções e confirma esta dificuldade: “O que o ator ou *performer* faz no palco no início do século vinte estende-se desde interpretar uma personagem psicologicamente realista à representação sequencial de múltiplos papéis ou *personae* até à realização de tarefas ou à participação em imagens sem qualquer implicação de personagem” (ZARRILLI, 2003: 12)¹. Além dos termos serem aqui intercambiáveis, esta entrada explicita bem como o ator contemporâneo dificilmente pode ser entendido simplesmente como alguém que representa uma personagem.

Diferentes teóricos mantêm que a definição tradicional de ator tem hoje as suas fronteiras abaladas. Por exemplo, Hans-Thies Lehmann defende, em *O Teatro Pós-dramático*, que o teatro das últimas décadas do século vinte se afastou definitivamente do modelo dramático dominado pelo texto dialogado, pela presença de personagens e pela ideia de conflito. Segundo o teórico alemão, a transformação operada nos signos teatrais teve por consequência que as delimitações que separam o gênero teatral de outras práticas que – como a arte da performance – tendem a uma experiência do real se tenham tornado mais fluídas (LEHMANN, 2002: 216). Consequentemente, o ator contemporâneo, ainda segundo Lehmann, apresenta-se como o ator épico que «mostra» ou utiliza, como o *performer*, a sua presença como material estético de base

¹ A tradução de obras que não estão em português é minha, excepto quando indicado em contrário na bibliografia.

(LEHMANN, 2002: 222); ele evolui entre uma metamorfose em objeto inanimado «de apresentação» e a afirmação de si como pessoa (LEHAMNN, 2002: 268); em resumo, não é mais o representante de um papel mas aquele que oferece a sua presença à contemplação (LEHMANN, 2002: 217). Odette Aslan, consagrada investigadora da evolução do trabalho do ator no século vinte, por seu lado, corrobora a posição de Lehmann, reforçando o desenvolvimento da criatividade do ator: “Mais que a personagem, ele deixa aparecer a sua pessoa. Ele vai mesmo até a performance: o ato de ser si, a apresentação de si em ato.” (ASLAN, 2006: 103)

O que estes teóricos constatam observa-se num amplo conjunto de práticas que têm em comum uma reconstrução das categorias dramáticas. Exemplos com a Cia. de Atores, o Teatro da Vertigem e o Arquipélago, no Brasil, e o Teatro da Garagem, o Teatro Praga, a Casa Conveniente, o Teatro do Vestido, a Patrícia Portela, em Portugal, ilustram-no no contexto luso e brasileiro. Wooster Group (EUA), Forced Entertainment (Reino Unido), STAN (Bélgica), La Fura dels Baus (Espanha), Societas Raffaello Sanzio (Itália), Anatoli Vassiliev (Russia), Theodoros Terzopoulos (Grécia) e Tadashi Suzuki (Japão) são nomes de praticamente os quatro cantos do mundo já consagrados por práticas que questionam os modos convencionais de fazer teatro e o papel do ator na criação.

II. Atuação no *happening*: desempenho na fronteira? Kirby, na Introdução ao seu livro *Happenings* escreve: “Os *happenings* podem ser descritos como uma forma de teatro propositadamente composta, na qual diversos elementos alógicos, incluindo desempenho não matricial, são organizados numa estrutura compartimentada.” (KIRBY, 1965: 21) Não pretendo aqui analisar quanto esta descrição colide com muitos preconceitos, alguns dos quais estão bem ilustrados na tradução brasileira desta passagem, no *Dicionário de Teatro* de Pavis, mas antes aprofundar a noção de «desempenho não matricial» que é particularmente pertinente para compreender a atuação contemporânea.

Considerando trabalhos de Allan Kaprow e Claes Oldenburg, entre outros, Kirby salienta as fortes analogias do processo de criação no *Happening* com as práticas da *collage*, da *assemblage* e do *environment* (KIRBY, 1965: 11, 22). A esta apropriação de procedimentos, que concorre para o carácter alógico da composição, corresponde um afastamento das categorias tradicionais do drama (espaço, tempo, personagens e situações ficcionais). São estas últimas que Kirby considera uma matriz, na qual a atuação se processa; é a ausência destas que o leva a denominar o desempenho do ator no *happening* como “*nonmatrixed performing*” (KIRBY, 1965: 16). É importante salientar que esta noção não se reduz à de «não representação», como fica claro no texto “From acting to not-acting” (1987). Kirby entende que o ator «não representa» quando não faz nada para reforçar a informação e a identificação e que «representa» quando faz algo para fingir, simular ou personificar [“*impersonate*”] (KIRBY, 1987: 3). Para o autor norte-americano, estes são dois extremos de um continuo onde é possível identificar certas

categorias intermédias como «matriz simbólica» [*“symbolized matrix”*] e «representação recebida» [*“received acting”*]. Com estas Kirby salienta que, mesmo não representando, o desempenho do ator pode ser percebido como tal em consequência da existência de elementos matriciais. Quanto mais fortes, persistentes e mutuamente se reforçam estes elementos, mais a atuação é recebida como uma representação, independentemente de quão quotidiano seja o comportamento do ator.

Entre os *happenings* documentados no seu livro, Kirby constata que certas unidades destas criações apenas contêm sons ou elementos físicos e dispensam a presença humana (KIRBY, 1965: 14). Com efeito, o abandono da matriz desloca o foco para a situação concreta da apresentação, para os materiais utilizados e para a recepção. Esta percepção contribui para que Kirby afirme que o desempenho do ator tende a estar no mesmo nível que os aspetos físicos da produção (KIRBY, 1965: 19). Assim, na economia da apresentação, a singularidade da pessoa é valorizada por não estar associada à noção de personagem mas o desempenho do ator é tratado como apenas um entre os elementos da montagem. Trata-se sem dúvida de uma tendência não antropocêntrica do fazer teatral.

Sem interpretar uma matriz externa ao evento concreto que ocorre na presença do espectador, de acordo com Kirby, o ator no *happening* apenas executa tarefas genericamente simples e pouco exigentes: andar, correr, dizer palavras, cantar, lavar pratos, varrer, operar máquinas e equipamento de palco, por exemplo (KIRBY, 1987: 3). Uma vez que estas tarefas são programadas mas não marcadas como em outras formas de teatro, o ator goza de um grau de liberdade comparativamente maior. Contudo, Kirby mantém que não é adequado falar-se em improvisação, já que esta é normalmente entendida como algo que não é preparado antecipadamente, além de estar, de modo geral, associada a práticas teatrais muito diferentes do *happening*. Kirby prefere falar em «indeterminação» (KIRBY, 1965: 17).

III. Cena contemporânea: que contributos? Kirby mantém que o ator no *happening* nem desaparece na personagem, como pretendia Stanislavsky, nem aparece ao lado dela, comentando-a, como pretendia Brecht; para ele, surgiu uma nova categoria (KIRBY, 1965: 17). Além do *happening*, Kirby encontra o desempenho matricial em certas peças de dança e na atuação dos assistentes de cena do *Kurombo* e do *Kabuki* (KIRBY, 1987: 3-4); talvez este último exemplo seja o que de modo mais evidente traduz a noção de realização de tarefas. O *happening* é uma designação histórica mas muitas inovações por ele introduzidas são hoje aplicadas ao teatro narrativo e de representação: a criação coletiva de roteiros e espetáculos, a experimentação com diferentes relações entre o público e a apresentação, a crescente ênfase no movimento e na imagens, etc. É também frequente encontrar criações onde os atores transitam entre diferentes modos de desempenho, muitas vezes integrando a realização de tarefas enquanto eles mesmos na sua atuação. Ainda que perante a enorme diversidade de manifestações cênicas atuais seja difícil postular axiomas definitivos, creio que o desempenho

não matricial do *happening* descrito por Michael Kirby pode ajudar a compreender e a desenvolver a atuação contemporânea.

BLIOGRAFIA

KIRBY, Michael, **A Formalist Theatre**, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.

KIRBY, Michael, **Happenings**, New York: E. P. Dutton, 1965.

PAVIS, Patrice, **Dicionário de Teatro**, trad. J. Guinsburg *et al.*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

ZARRILLI, Phillip, «Acting / Actor» in: Dennis KENNEDY (ed.), **The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance**, Oxford: Oxford University Press, 2003.

ASLAN, Odette, «L'acteur en devenir» in: *Théâtre / Public* 182, Gennevilliers: Théâtre de Gennevilliers, pp. 102-107, 2006.

LEHMANN, Hans-Thies, **Le Théâtre Postdramatique**, Paris: L'Arche, 2002.