



LOBO, Lidiane Gomes. O espaço da ética na formação do ator. Florianópolis: Centro de Artes, UDESC. CEART/UDESC; Doutorado; José Ronaldo Faleiro; Tereza Franzoni. Professora e Diretora Teatral.

RESUMO

O presente estudo busca refletir sobre o tema da ética na formação do artista cênico contemporâneo. A pesquisa se propõe a problematizar e discutir a postura ética requerida ao ator frente à obra artística na contemporaneidade e, como o comprometimento com essa postura no desenvolvimento de sua criação - a qual se evidencia como potencializadora estética do seu fazer - pode ser fomentada em um processo de formação principalmente na relação entre mestre e aprendiz.

Palavras-chave: Ética, Formação do ator, Teatro contemporâneo.

ABSTRACT

The present study aims to reflect on the topic of ethics in the formation of contemporary scenic artist. The research intends to problematize and discuss the ethical posture required to actor forward to the contemporary work of art and how commitment to this posture in the development of his creation - which is evidenced how its aesthetics potency - can be fostered in a formation process mainly in the relationship between master and apprentice.

Keywords: Ethics, Actor training, Contemporary theater.

Nos diversos estudos sobre o teatro contemporâneo, influenciados, de certa forma, por Lehmann (2007), explicita-se uma ruptura na maneira de fazer e pensar o teatro: busca-se menos uma comunicação com o espectador em um sentido lógico, cadencial dentro de um universo fictício pautado pela formalização mimética, e mais uma atuação transgressora e energética dentro de uma perspectiva de acontecimento, indo além do drama e da fábula, numa esfera de situação.

Fernandes (2010, p.23) pontua que, para Lehmann, o teatro contemporâneo, o qual o autor designou como pós-dramático,

não é apenas um novo tipo de escritura cênica. É um modo novo de utilização dos significantes no teatro, que exige mais presença que representação, mais experiência partilhada que transmitida, mais processo que resultado, mais manifestação que significação, mais impulso de energia que informação.

Para o ator¹ contemporâneo é exigido enfatizar sua corporeidade e suas qualidades expressivas para que evidenciem a manifestação de uma presença, a qual seja capaz de reelaborar outros códigos e convenções, gerando materiais cênicos capazes de produzir novos sentidos, sensações, experiências:

¹ O termo ator nesse texto não comporta diferenciações conceituais em relação ao termo *performer*. Ao nos reportarmos ao ator estaremos nos referindo ao atuante contemporâneo como aquele que tece novas relações com o ato cênico que se configura, para alguns estudiosos, como teatro pós-dramático (Lehmann, 2007), e para outros, como teatro performativo (Fèral, 2004)

Na medida em que os seus materiais de atuação não se fazem prevalentemente referenciais, nem constitutivos de uma personagem (entendida como representação de um indivíduo ou tipo) e não são estruturados a partir de uma rede semântica produzida por uma história, o ator pós-dramático deverá apoiar-se sobre as qualidades expressivas que podem ser produzidas a partir de sua relação pragmática com os materiais de atuação, ou seja, a partir de seu *modus operandi*. Portanto, determinados processos subjetivos serão necessariamente evocados e, conseqüentemente, podemos falar de um grau mais perceptível de criação, digamos, autoral. (BONFITTO, 2010, p. 96-97)

Essa busca por uma presença que seja mobilizadora de novas pulsações e percepções que engendram o fazer teatral contemporâneo, coloca em evidência diversas questões sobre a relação entre o ator e o espectador. Muitas são as teorias sobre a mudança no estabelecimento dessa relação, tanto pelo viés do público como do artista, pois, guiado por uma necessária relação com o público para acontecer, a partir dessa atuação que presentifica as ações do ator, o teatro contemporâneo, precisa da respiração conjunta entre palco e platéia para a sua realização:

Neste contexto conectivo, “ação cênica” não nomeia exclusivamente a ação que ocorre em cena. Ou, ainda, a cena conectiva não se restringe ao que acontece no palco, mas inclui o drama da sala. A atividade do ator não é autônoma, mas relativa; o ator é relativo ao espectador por reciprocidade e complementaridade. Em termos dramaturgicos, a relação entre aquele que atua e aquele que assiste é tão significativa quanto a relação entre Hamlet e Ofélia, ou entre ator e atriz. Se a cena for, de fato, o espaço conectivo entre aqueles que vêm e se sabem vistos, um sistema de convergências, a ação cênica acontece fora do palco, entre palco e platéia, fora dos corpos, no atrito das presenças. A cena, portanto, não se dá “em”, mas “entre”, ela funda um entre-lugar. Ação cênica é co-laboração. Nesse sentido, a famigerada “presença do ator”, longe de ser uma forma de aparição impactante e condensada, corresponde a capacidade do atuante de criar sistemas relacionais fluidos, corresponde a sua habilidade de gerar e habitar os *entrelugares da presença*. (FABIÃO, 2010, p.323- grifo da autora)

Outros desdobramentos da percepção, da atuação, novas maneiras de pensamento e de apreensão estética são suscitados por estas criações. Ao espectador, interroga-se o seu papel e sua relação na/com a arte; ao ator, exige-se uma presença assumida em sua radicalidade em todo processo de criação da obra.

Nesse sentido, é evidente o aparecimento de um aspecto importante nesta forma de conceber o ato cênico: a postura comprometida dos seus participantes. Ao pensarmos essa ideia de comprometimento do sujeito frente à obra artística, a primeira questão que se coloca, é a necessidade deste indivíduo não estar indiferente frente aquilo que lhe faz constituir-se como ser: a responsabilidade de se posicionar, de agir perante a dinâmica de entrelaçamento do acontecimento artístico e social.

Se pensarmos que a postura como os seres expressam suas subjetividades em um contexto social, caracteriza uma dimensão ética no ato de participar (SAWAIA, 2001), podemos dizer que o posicionamento ético delinea-se como um fator importante e constituinte do fazer artístico nos dias atuais.

O teatro contemporâneo, portanto, redimensiona e abre espaço para questões éticas e suas refrações estéticas por trazer para dentro da cena, de forma mais clara, um jogo constante de posicionamentos entre os participantes

por meio das escolhas realizadas dentro desse jogo. E realizar escolhas é se posicionar ética e responsabilmente.

Pelo viés do espectador, Lehmann (2010, p. 240-241) elucida esta afirmação:

Outro ponto é que nessa forma de teatro, aparece uma categoria ética que começa a desempenhar um papel. É claro que na apresentação cada espectador tinha a possibilidade de perturbá-la ou mesmo destruí-la. Ele poderia incomodar o ator que estivesse lendo, e poderia gritar, dizendo isso aqui é o fim. A categoria ética a que me refiro é exatamente a da responsabilidade por aquele processo. E, ao mesmo tempo, é parte do espetáculo. Se eu consegui descrever bem a situação, pode-se imaginar como nesse tipo de apresentação qualquer espectador pode se tornar o único espectador. Porque, para cada espectador, todos os outros fazem parte do espetáculo também, e ele é o único que está vendo tudo. E porque, também ele é livre nessa posição que está e é livre em relação à situação toda que está acontecendo. Ele pode chegar bem perto das pessoas que estão fazendo a performance, ele pode olhar diretamente para elas, ele pode ir embora. Ou seja, tem muitas possibilidades.

O teatro contemporâneo, então, radicaliza essa relação de um indivíduo frente ao outro, desse jogo entre seres que se interagem e se provocam mutuamente, dentro de uma esfera estética imbricada em uma perspectiva ética. Caballero pontua o ato ético requerido ao ator contemporâneo:

Mas não é unicamente a presença do ator aquilo que assegura a transgressão do universo representacional da personagem, como tampouco poderia se reduzir a complexa crise das representações à recuperação do corporal e do performativo. Não é um teatro do corpo aquele chamado a preencher o *vazio de diferenças* no qual possa ter desaparecido o teatro do racionalismo, do realismo dezenovista, ou as modas impostas a partir dos *centros culturais*. Não é apenas a representação como dispositivo cênico aquilo que se problematiza, expande ou transgride, mas o *corpus* político de todas as formas de representação, incluindo o artista que irrompe nos espaços como *traço ético* – mais que como *traço estético* – não apenas uma presença física, mas o *ser posto aí*, um sujeito e um *ethos* que se expõem diante de outros, muito além da pura fisicalidade. A presença é mais que objetual ou corporal, abarca a esfera do *ethos* e da ética. (CABALLERO, 2010, p.138-9 grifos da autora)

Essa breve análise sobre a postura do atuante contemporâneo que assume uma responsabilidade pelo que executa ante uma audiência - a qual delineamos como uma postura ética - nos serviu como provocação para refletir sobre o quanto esse comprometimento ético do artista é o motor propulsor para a criação de obras esteticamente potentes e transformadoras em sua relação com o público.

As reflexões acima sobre a postura do artista frente ao seu fazer artístico, não têm a pretensão de se configurar como um possível código de condutas - até mesmo porque não acreditamos nisso - mas quer fomentar, principalmente, discussões acerca da necessidade de uma formação do ator contemporâneo que traga problematizações dentro de uma perspectiva mais filosófica, social, política.

Acreditamos ser pertinente refletir sobre a formação do ator, pois reconhecendo na tomada de consciência que ele realiza sobre seu processo de formação, caminhos de investigação sobre seus saberes, seus afetos e seus posicionamentos acerca do mundo, confirma-se a importância de se pensar a formação como um espaço mobilizador desta nova percepção ética e estética requerida ao ator pelo teatro contemporâneo.

Neste sentido, a figura do condutor de um processo de formação, assume um papel importante enquanto fomentador de reflexões e posturas frente ao que é experienciado no ato formativo. A ideia de formação que perpassa a sua prática e suas apostas ideológicas e políticas na ação de formar um outro ser humano pelo viés artístico, é um ponto pertinente para nos mostrar como este orientador irá construir a sua relação de aprendizagem com o ator.

Uma postura interessante para se estabelecer uma formação que não fique pautada apenas por um viés instrumental e que seja fomentadora de discussões éticas e políticas, é aquela em que o professor não se coloca como alguém que possui uma *“sabedoria conteudística”*, e sim, como alguém que articula conhecimento técnico com o *“exercício do humano, das relações interpessoais, da reflexão de valores éticos e estéticos da atualidade”*. E para isto, *“necessita responsabilidade extrema e desejo de convivência com um outro em todas as suas complexidades”*. (MENDONÇA, 2009, p.189).

Todos os aspectos da relação do ato formativo elencados acima, estão na esfera da experiência comum, da experiência partilhada. E o processo de formação de qualquer pessoa em qualquer área, nada mais é, (ou pelo menos, deveria ser) um acontecimento no qual experiências diversas são trocadas e apreendidas por uma necessidade que é intrínseca ao próprio encontro que se estabelece: o saber experienciado, individual e coletivamente, efetiva o sentido da existência de todas as pessoas envolvidas neste encontro.

Sendo assim, o conceito de formação adquire um sentido amplo que transforma e ressignifica a própria existência de um indivíduo.

Se a experiência é o que nos acontece e se o saber da experiência tem a ver com a elaboração do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece, trata-se de um saber finito, ligado à existência de um indivíduo ou de uma comunidade humana particular; ou, de um modo ainda mais explícito, trata-se de um saber que revela ao homem concreto e singular, entendido individual ou coletivamente, o sentido ou o sem-sentido de sua própria existência, de sua própria finitude. Por isso, o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal.[...] O saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna. Não está, como o conhecimento científico, fora de nós, mas somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, em definitivo, uma forma humana singular de estar no mundo, que é por sua vez uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo).(LARROSA, 2002, p.27)

Portanto, embasar a reflexão sobre a necessidade de se pensar e conduzir um processo formativo a partir de uma perspectiva de experiência, faz com que a aprendizagem ultrapasse a formalização de uma estrutura pedagógica de determinado conteúdo disciplinar, e se amplie como uma possível relação ética e estética entre seres que buscam partilhar saberes a fim de construir uma postura emancipada frente ao que vivenciam.

Conduzir um processo formativo requer uma conscientização ampla, atenta às pequenas possibilidades de exercício de poder e de dominação; requer uma percepção crítica, não apenas sobre os elementos que compõem esse processo, como também, sobre a forma em que eles serão estabelecidos e que constituirão a relação de aprendizagem entre mestre e aprendiz, a qual expressará a concepção pedagógica, política e filosófica dessa formação.

Portanto, será com a atenção nas práticas e discursos do cotidiano, que comportam uma ampla gama de pequenas, minuciosas e íntimas relações de experiência, o *locus* da formação do ator em sua relação mestre/aprendiz, a qual, apostamos, como sendo fomentadora de um posicionamento ético do ator frente ao que, acreditamos, ser exigido em seu fazer artístico na contemporaneidade.

BONFITTO, M. O Ator Pós-Dramático: um Catalisador de Aporias? IN: GUINSBURG, J., FERNANDES, S. (Org.). **O Pós-Dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.87-100.

CABALLERO, I.D., Cenários Expandidos. (Re)Presentações, Teatralidades e Performatividades. **Revista Urdimento**, Florianópolis, n. 15, p.135-148, 2010

FABIÃO, E. Corpo cênico, estado cênico. **Revista Contrapontos**, v.10, n. 3, 2010, p.321-326

FERAL, J. **Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras**. 1ª. Edição. Buenos Aires: Galerna, 2004

FERNANDES, S. **O Pós-Dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2010

LARROSA, J. Notas sobre a experiência. **Revista Brasileira de Educação**. número 19, 2002, pág.20-28.

LEHMANN,H.T. **Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: Cosac&Naif, 2007

LEHMANN,H.T.,O Teatro Pós-Dramático e o Teatro Político. IN: GUINSBURG, J., FERNANDES, S., (Org.). **O Pós-Dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.233-254.

MENDONÇA, M.B. Formar e Formar-se em teatro.In: FLORENTINO, A.; TELLES, N. [Org.].**Cartografias ensino do teatro**. Uberlândia: EDUFU, 2009, p. 185-192

SAWAIA, B. B. Participação social e subjetividade. In:SORRENTINO, M. (org.). **Ambientalismo e participação na contemporaneidade**. São Paulo: Educ-FAPESP, 2001.