



SILVA, Daniel Furtado Simões. REGISTROS DE ATUAÇÃO: Matrizes, Impulsos e Ativação. Pelotas: UFPEL; Professor Assistente. UFMG; Doutorando; Professor Orientador: Antônio Hildebrando. Encenador, ator e iluminador.

## RESUMO

Pretende-se aqui observar como diferentes matrizes utilizadas pelo ator para construir o seu “estar-em-cena” ativam diferentes impulsos e concretizam distintos “registros de atuação”, modos diversos pelos quais o ator ativa a sua presença cênica. São matrizes diferentes que são utilizadas pelo ator e que, por sua vez, relacionam-se com diferentes impulsos corporais e emocionais. Em termos cênicos, esses percursos diversos ligam-se a registros distintos, e a atuação reveste-se de “matizes” que se refletem na cena criada.

**PALAVRAS-CHAVE:** Registros de atuação; matrizes; impulsos; cena contemporânea.

## Abstract

The intention here is to observe how different matrices used by the actor to build your "being-in-scene" activate different impulses and embody distinguished "record performance", different ways in which the actor turns on his stage presence. Different arrays are used by the player and, in turn, related to different physical and emotional pulses. In scenic terms, these different pathways are connected with different records, and the acting is of "shades" that are reflected in the scene created.

**Keywords:** Records of performance; matrices; impulses; contemporary scene.

Esse trabalho surge a partir de alguns apontamentos resultantes da minha pesquisa de doutoramento – O Ator e o Personagem: variações e limites no teatro contemporâneo –, em fase de conclusão no Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes, UFMG. A ideia central da tese é de que tudo que se distancia da pessoa do ator e pode ser compreendido como um “outro”, equivaleria ao que é tradicionalmente chamado de personagem, especialmente do ponto de vista do ator.

É necessário notar que a cena teatral performativa e pós-dramática que é característica desse início de milênio trouxe significativas mudanças não apenas no que tange à dramaturgia cênica dos espetáculos, como também na forma como o ator vivencia o seu estar-em-cena. A dramaturgia contemporânea caracteriza-se não pelo abandono do texto, mas pela multiplicação e multifacetação dos “textos” que ela toma como base e inspiração. Esses textos multiplicam-se e vão desde o texto dramaturgicamente tradicional a narrativas romanescas, notícias de jornal, relatos e depoimentos autobiográficos, passando pela escrita baseada nas ações, no corpo e na memória do ator. Esses textos se mesclam e dão origem a um novo texto, cênico, o espetáculo, onde ações e palavra (tanto oral como escrita, projetada e expandida em cena) se unem para materializar a cena. Esta cena pós-moderna traz em seu cerne a performatividade, o hibridismo e a fragmentação, oscilando entre *apresentação* e

representação, permitindo que o *real* surja em cena e se contraponha à característica ficcional que o teatro portava até recentemente.

Esse texto cênico concretiza estratégias dramáticas que exigem do ator tanto uma nova compreensão do significado dessa dramaturgia quanto das razões do seu estar-em-cena. Poderíamos dizer, retomando a terminologia stanislavskiana, que o ator tem seu super-objetivo ampliado, tendo de estar consciente de suas relações com os outros atores, com todos os sistemas sónicos presentes em cena – a encenação –, com a peça teatral compreendida em seu todo – o desenvolvimento do enredo – e com os espectadores daquela apresentação. Além disso exigem uma outra maneira de pensar e construir o seu papel – seu estar-em-cena, a sua atuação – que passa a ser visualizada e sentida como uma performance, tanto no sentido do desempenho quanto no sentido de *performar* – ao ator cabe de uma forma cada vez mais intensa realizar ações em cena, e nisso também ele se aproxima do *performer*, o artista responsável pela criação e pela sustentação (conceitual ou através do seu corpo) de uma *performance*. Além disso, o ator é cada dia mais autor ou co-autor do espetáculo, multiplicando-se os espetáculos oriundos de processos colaborativos ou totalmente autorais.

Aí percebemos que tanto o cotidiano (o que é vivido em sala de ensaio e em suas performances) como o próprio aprendizado do ator (não apenas aquele realizado nas escolas, mas o que se efetua na prática) se transformaram e se complicaram enormemente. Porque ele, ator, deve saber o que é a tradição de seu ofício – qual seja, a construção e a encarnação de um *outro* o que entendemos tradicionalmente como personagens, seres ficcionais que se apresentam como indivíduos ou tipos, figuras autônomas que são ordinariamente criados por um autor dramático e que possuem uma espécie de vida própria, independente da pessoa do ator, podendo ser re-criados por outros atores a partir de um texto-matriz. Mas deve também, para bem executar o seu trabalho atualmente, aprender a transitar entre diferentes registros de atuação. Tem de ser um narrador e um *performer*. Talvez mesmo um *showman*.

Para tal o ator tem de oscilar entre a encarnação de personagens individuados, a criação de tipos, criação de figuras, execução de ações e criação de partituras físicas, narração, criação e execução de narrativas autobiográficas (depoimento pessoal), além de interações com o público – o leitor pode ainda acrescentar algum outro tipo de ação a essa lista.

Podemos, assim, pensar o tipo de trabalho executado pelo ator como vinculado a dois principais registros, um que envolve a criação de seres ficcionais, outro que se liga à criação de ações performativas que envolvem o desenvolvimento de diversos “Estados de Atuação”.

Criação de seres ficcionais	Criação de ações performativas que envolvem o desenvolvimento de diversos “Estados de Atuação”
<ul style="list-style-type: none"><li>- Encarnação de personagens individuados;</li><li>- Criação de tipos;</li><li>- Criação de figuras;</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>- Execução de ações (frequentemente de viés performático) e criação de partituras físicas;</li><li>- Narração;</li><li>- Criação e execução de narrativas autobiográficas (depoimento pessoal);</li></ul>

Já ultrapassamos há muito o momento em que as matrizes com as quais trabalha o ator tinham uma origem e uma aplicação únicas. Não só ele está diante de uma multiplicidade de fontes (o texto, imagens, seu corpo, sua memória, padrões de movimento, ritmos, o corpo e a memória do outro, etc.), como estas mesmas fontes podem dar origem a concretizações estéticas e dramáticas totalmente diversas. Uma mesma matriz corporal tanto pode ser usada na composição física de um personagem criado por um autor dramático, como pode ser a base para a criação de um ser ficcional original, a partir da imaginação do ator, ou ainda ser usada em cena apenas como uma partitura de ações, sem a pretensão ou preocupação de fazer referência a um *outro* que não ao próprio ator. As matrizes podem ser ativadas para concretizar modos de estar-em-cena absolutamente diversos.

O fato de as ações executadas em cena frequentemente adquirirem um viés performativo exige do ator uma nova forma de elaborar o seu desempenho. A ação é descolada do seu registro de condutora do enredo, ela passa a significar por si mesma. Temos uma mudança de planos, do plano da representação para o plano da *apresentação*<sup>1</sup>. Não é apenas o espectador que é surpreendido e tem mudar o seu registro de percepção; também o ator deve realizar essa mudança (do contrário ele não atingiria o grau de compreensão necessário a seu desempenho a que me referia no início do artigo), perceber que suas ações operam numa temporalidade e num espaço ficcional distintos.

A dramaturgia que essa cena institui aproxima a ação de um “fato performativo”, isto é, insere-a como um *acontecimento* dentro da cena teatral. Frequentemente ela adquire uma dimensão espetacular, que em alguns casos toma os contornos de uma façanha, como seria comum esperar-se nos espetáculos circenses (e que passou a fazer parte de diversos trabalhos do que convencionou chamar de Teatro Físico), onde a habilidade do artista e o risco fazem parte do espetáculo e é justamente o esperado por parte do público. Cantar e dançar, ações performativas que se restringiam a um determinado tipo de estética teatral – o teatro musicado – tornaram-se recorrentes em encenações híbridas, que borram a fronteira de gêneros.

Dentro da grande corrente dos chamados Teatros do Real<sup>2</sup>, o depoimento autobiográfico tornou-se especialmente comum em espetáculos que criam sua própria dramaturgia. Disfarçado e disseminado em meio a textos ficcionais ou assumido abertamente diante do público enquanto fala pessoal do ator, esse tipo de depoimento envolve instâncias criativas e dramáticas extremamente complexas. Quando ele não se assume como fala do ator e está misturado ao contexto ficcional, trata-se de um processo de criação que, embora árduo, não se apresenta mais como uma novidade no trabalho do ator<sup>3</sup>; diríamos que a matriz real, calcada na vida do ator, passa por um processo de *ficcionalização* que termina por igualá-la a outras matrizes, ficcionais. Porém, quando o ator assume a sua própria pessoa em cena, e passa a relatar fatos de sua vida pessoal, a remissão constante a si mesmo não apenas aumenta a tensão e a indecibilidade entre as ordens da presença e da representação: ela exige do ator que atue com a sua própria pessoa, que se exponha sem a máscara de um personagem. O ator vê-se diante de um outro tipo de paradoxo bem distinto (mas, sob um dado ponto de vista, semelhante) do proposto por Diderot: se ele

é ele mesmo em cena, como pode ser um outro? Ele passa a tratar a si mesmo e a sua própria vida como se fosse de um outro? Passa a pensar em si mesmo como um personagem?

Claro que o enquadramento teatral a que a cena submete o depoimento envolve uma espécie de ficcionalização: afinal, a fala é transformada em texto, e os gestos em partitura. Há uma espécie de “mascaramento” da pessoa do ator. Esse “mascaramento de si mesmo” a meu ver liga-se a um processo de criação de uma espécie de *persona* de atuação (como uma variante de uma *persona* pública) que permite ao ator colocar-se a si mesmo nesse “estado-de-atuação” que é necessário para estar diante do público. Também a multiplicação de situações nas quais o ator é levado a uma interação direta com o público exige dele a criação dessa espécie de *persona*, antigamente restrita apenas a alguns tipos de comediantes, dos *clowns* e palhaços, e de alguns *performers*.

Temos, portanto, uma nova configuração do trabalho do ator, que pode ser delineada a partir das seguintes características da cena contemporânea:

1ª – A cena propõe um nublamento ou uma diluição entre as fronteiras do real e do ficcional, entre as ordens da presença e da representação. As encenações apresentam características de um (ou se apresentam como um) evento, acontecimento, repletas de intromissões do real de ordens as mais diversas.

2ª – A aproximação ou entrelaçamento com a *Performance Art* leva o ator a agir ou atuar como um *performer* (tanto no sentido de um desempenho quanto no de tornar-se um criador, que deve engendrar ações que não se prendem a ilustração do roteiro/enredo do espetáculo, mas possuem/carregam uma significação ou sentido *per si*). Por um lado as ações são cada vez mais performativas, por outro o ator é cada vez mais autor ou co-autor do espetáculo<sup>4</sup>. A atenção do público se desloca do *o quê*, para o *como* o ator realiza a ação.

3ª – Ele tem de trabalhar com a sua própria *persona*. Muitas vezes é um trabalho de exploração e de construção de uma *persona* pública o que se exige do ator hoje em dia. Ele não se esconde mais sob a máscara de um personagem, não mais se configura como um “outro”.

Creio que estes são os desafios para o ator contemporâneo, e creio que esse trabalho de investimento na relação como uma *persona* de atuação é o grande desafio para esse ator atual. É necessário que ele aprenda a transitar por esses diferentes registros, relacionando-se de forma a cada vez diferente com as matrizes de seu desempenho. Os diferentes impulsos corporais e emocionais devem ser ativados de maneira distinta durante um mesmo espetáculo

## REFERÊNCIAS

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, p. 197-210. São Paulo: PPG em Artes Cênicas - ECA/USP, 2008.

FISCHER-LICHTE, Erika. "Reality and Fiction in contemporary theatre", in BOROWSKI, M. e SUGIERA, M. *Fictional realities / Real fictions*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007.

1 Falando sobre a oscilação entre esses dois planos, Erika Fischer-Lichte (2007) chama a atenção para estratégias dramáticas que dirigem a atenção do espectador para a peculiaridade específica e para a individualidade do corpo “real” do ator, isto é, seu corpo enquanto fenômeno, e não como portador ou signo de uma ficção, do que resulta o desaparecimento temporário da figura dramática. Isto causa uma mudança e uma oscilação – especialmente quando essa ruptura é levada longe o suficiente para criar um estado de incerteza e instabilidade entre as ordens da presença e da representação: “A state of instability comes into being it. It transfers the perceiving subject between two orders, into a state of in-between-ness. The perceiving subject, thus, finds himself at a threshold- the threshold which forms and marks the passage from one order to the other”. (p. 19).

2 Ver de Maryvonne Saison, *Les Théâtres du réel, Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*. Éditions L’Harmattan, Paris, 1998, e de José A. Sanchez, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Visor Libros, Madrid, 2007.

3 O exemplo mais marcante é o trabalho de Grotowski com Cieslak na construção do Príncipe Constante. Ver, de Grotowski e Flaszen, *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski, 1959-1959*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

4 Se, por um lado, o ator e seu corpo sempre foi uma fonte de teatralidade, (Josette Féral, (2004), em texto escrito em fins do século passado, já destacava essa relação, mesmo em se tratando de um teatro calcado na representação: “Él la codifica, la inscribe sobre la escena en signos, 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.” (p. 94)), no teatro performativo não só as competências técnicas do ator são colocadas em primeiro plano (os performers “cantam, dançam, contam, às vezes encarnam o personagem, mas na sequência saem dele completamente”. Féral, 2008, p. 202), como envolvem o que Féral chama de “engajamento total do artista” (idem, p. 207), ao exigir do performer um investimento de si mesmo, tanto no sentido de expor o “desgaste” que suas ações exigem e provocam, quanto na exposição de sua subjetividade.