

SACHS, Cláudia M. Considerações sobre o trabalho do ator contemporâneo sob a óptica do Teatro Pós-dramático e do Teatro Performativo. Florianópolis: UDESC; Doutorado; Edélcio Mostaço; CAPES. Atriz.

RESUMO

Teatro Pós-dramático é um termo polêmico cuja aceitação não é um consenso entre pesquisadores e artistas cênicos. Segundo o professor Lehmann, esse conceito “guarda-chuva” foi criado para ajudar as pessoas a falarem de sua experiência contemporânea. Portanto, o termo é utilizado aqui para pensar sobre aspectos da atuação no teatro contemporâneo. A partir de alguns dos parâmetros apresentados por Lehmann em seu livro de mesmo título e de alguns aspectos dos estudos do Teatro Performativo de Fèral, o artigo visa discutir questões sobre o trabalho do ator contemporâneo, no que tange a expectativas sobre a atuação e possibilidades para sua preparação.

Palavras-chave: Atuação. Preparação. Pós-Dramático. Performativo.

ABSTRACT

Post-dramatic theater is a polemic term, its acceptance is not a consensus among researchers and artists. This “umbrella” concept was created by professor Lehmann to help people talk about their contemporary experience. Therefore, it's used here to think about acting in the contemporary theater. Considering some parameters presented by Lehmann in his book of the same title as well as some aspects of the Performative Theater Studies of Fèral, the article aims at presenting the work of the contemporary actor regarding expectations on acting and possibilities for his/her preparation.

Keywords: Acting. Preparation. Post-Dramatic. Performative.

Terreno controverso devido às divergências entre diferentes teóricos, encontrar o melhor termo para usar ao falar sobre teatro pós-dramático e performativo não é uma tarefa simples. Ainda assim, me arrisco a tecer aqui algumas considerações sobre o trabalho do ator contemporâneo sob a óptica desses conceitos, certamente de maneira abreviada e possivelmente redutiva, visto a curta extensão deste artigo.

Proposto pelo professor alemão Hans Thiers Lehmann (2007), pós-dramático é, em suas próprias palavras, um conceito guarda-chuva, amplo, que engloba várias manifestações expressivas teatrais desde os anos 60 até agora, e que inclui a grande maioria dos nomes mais expressivos da cena experimental contemporânea. Inclui o chamado teatro concreto, teatro físico, teatro de imagens, dança, dança-teatro, performance, “peças-paisagem” etc. Teatro pós-dramático são práticas que envolvem um deslocamento do modelo de drama tradicional aristotélico que envolve ação, fábula, conflito de valores, tempo,

início, meio e fim etc. Segundo o professor, ele criou esse conceito para ajudar as pessoas a falarem de suas próprias experiências contemporâneas¹.

Entre alguns dos parâmetros do pós-dramático encontramos o espetáculo como evento, como acontecimento, obra em aberto, processo; a prevalência da experiência sobre a representação e a ficção; o espectador considerado como participante da obra, parte do espetáculo; esse envolvimento do espectador compreendido como uma situação política, a partir da relação que cada espectador estabelece com as coisas que estão acontecendo. Para Lehmann, é a forma que vai definir o político, o “como” trabalhar as informações e não a informação em si, pois esta está nos jornais, TV etc. Considera-se ainda a des-hierarquização das funções, com trabalhos cada vez mais colaborativos e não mais de diretor, importando sobremaneira o contexto dentro do qual são apresentados. A mimésis é vista enquanto representação e, segundo ele, o momento da representação não deve desaparecer. O conceito da mimésis e da representação muito mais coloca um problema do que dá uma resposta, como transformar a representação mesma em um problema, não só artisticamente como filosoficamente. É uma estratégia de interrupção entre o real e o fictício. Simultaneidade, fragmentação, colagem: a cena é reivindicada como ponto de partida e não mais o texto, que se transforma num elemento da própria representação, ao mesmo nível da luz, do movimento ou da música. Todos os elementos da cena têm o mesmo peso, não há hierarquia entre imagens, movimentos e palavras, textura que se assemelha à colagem, à montagem e ao fragmento, não ao curso de acontecimentos estruturado de modo lógico; textura de percepção. Não mais um tempo ficcional, mas o tempo real, ou mais lento, descontínuo, o próprio tempo é um tema. Os discursos cênicos se aproximam em vários aspectos de uma estrutura onírica, imagens de sonhos. O corpo passa a ocupar o ponto central não só como portador de sentido, mas em sua substância física e gesticulação.

Entretanto, como nos alerta Fèral (2008, p. 201), “esta definição de Lehmann deve, certamente, ser nuançada, como ele mesmo faz. Ela constitui um horizonte de espera mais que uma realidade, na medida em que é impossível para uma forma teatral, qualquer que ela seja, de escapar à narratividade e, de fato, à representação”. Conceituada estudiosa do teatro contemporâneo, Fèral prefere o termo “performativo” para designar essas manifestações artísticas, considerando a noção de performatividade central no funcionamento dessas práticas dentro deste panorama contemporâneo bastante diversificado. Performativo, no sentido de Derrida, que a chama de “disseminação que escapa ao horizonte da unidade de sentido” (FÈRAL, 2009, p. 78).

Esses aspectos do pós-dramático são todos entrelaçados, ocorrem simultaneamente, e servem aqui como parâmetros para pensarmos no trabalho do ator, que vem sendo expandido, explodido. Como aponta Bonfitto (2008, p. 98), o ator vai transitar em zonas de ambiguidade, sobreposição entre linguagens e estilos como a performance, teatro, dança, execução de tarefas.

¹ Considerações apresentadas no *Seminário Teórico Além do Teatro Dramático*, UDESC, Florianópolis, 10/08/2010.

O ator não deve mais necessariamente contar uma história, não se limita a ser um simples reproduzidor de códigos e convenções teatrais, ultrapassa a ilustração de situações e circunstâncias, para colocar em evidência, por exemplo, a corporeidade e suas qualidades expressivas. Segundo Fèral (2008, p. 202), baseada nas ideias de Schechner (2006), “no teatro performativo, o ator é chamado a “fazer” (*doing*), a “estar presente” (*being*), a assumir os riscos e a “mostrar o fazer” (*showing doing*), em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo”. Conforme a autora, o espectador vai atentar para a execução do gesto, para a criação da forma, para a presença do ator.

Até os anos 70 o trabalho do ator era caracterizado pela representação. Quando falamos em representação estamos falando em mimésis, a mimésis como modelo, numa relação em que o ator representa um modelo, e o modelo inspira a representação do ator. Depois dos anos 70 tudo isso entra em crise: o ator será um *performer* que é a qualificação mais ampla possível para substituir ator, porque esse atuante contemporâneo não é mais a pessoa que faz a representação, mas pode-se dizer que é a representação mais ele mesmo, como esclarece Mostaço². Não é mais a representação pura no sentido aristotélico clássico de espelho, pois tem também ele mesmo, e isto é fundamental. Portanto, ainda é um trabalho de representação, mas não mais um trabalho de representação enquanto mimésis. Não é a utilização ou não de textos, códigos ou convenções teatrais e culturais que determina as possíveis diferenças entre o ator dramático e o pós-dramático, mas a maneira *como* trabalha as relações entre os materiais concretos, abstratos e subjetivos.

A maioria das práticas do trabalho do ator no século XX era voltada à construção de personagens ou tipos, baseados largamente na noção de mimésis. Se a mimésis entrou em colapso, como entendemos o trabalho do ator? Gosto de pensar de acordo com a teoria de Michael Kirby (1987), que considera um *continuum* entre atuação e não-atuação, no qual temos em uma extremidade o não atuar e na outra o atuar, e entre elas identificamos gradações de representação no comportamento da pessoa. Gradações de personificação, de simulação, de fingimento, conforme uma maior ou menor atuação, ou seja, mais perto de uma personagem ou mais perto de si mesmo. Como quando se trata de performance, em que o ator não joga um ser ficcional, mas *ele mesmo* num estado de “dar-se a ver”, no extremo da não-atuação. Não são posições estanques, podemos ter um ir-e-vir entre esses extremos.

Como fica, então, a preparação do ator neste tipo de teatro? Quando o professor Lehmann esteve no Brasil³ tive a oportunidade de perguntar-lhe sobre qual o lugar do treinamento do ator no teatro pós-dramático e como pensar a preparação do ator nesse contexto? Ele respondeu:

O que importa é presença, saber artístico. É importante conhecer outras artes, ter uma formação ampla que possibilite a ele participar de diferentes linguagens, pois o ator treinado num único tipo de teatro acaba engessado nele e depois não se encaixa em

² Edécio Mostaço, em reunião de orientação, Florianópolis, 3/12/2010.

³ Seminário apresentado na UDESC, Florianópolis, 10/08/2010.

outras formas de teatro. Além da técnica, que ele tenha uma formação em outras artes, juntamente com tudo o que ele tenha lido, aprendido, vivido, sua curiosidade em relação ao mundo que o rodeia, sua capacidade de esquecer-se de si mesmo para estar no aqui no momento presente. Deve perguntar-se: para que tipo de teatro?

Já Fèral (2010), quando perguntada sobre como pensar uma pedagogia no âmbito do teatro performativo, reconhece que é difícil instituir alguma maneira específica, uma vez que não há mais teorias do jogo dominantes, mas modelos tão diferentes como as diferentes práticas e estéticas dos encenadores que se destacam. Por meio de uma série de entrevistas que realizou com diversos encenadores sobre a formação que gostariam de encontrar nos atores, a autora constatou que há quarenta anos havia uma tendência ao trabalho com atores sem formação, mas os mais recentes preferem trabalhar com atores que têm uma boa formação e conhecimento técnico. Um dos entrevistados foi Schechner, que sustenta que, considerando as diferentes teorias do Oriente ao Ocidente (passando pelos principais encenadores), pode-se detectar um denominador comum: todas essas teorias supõem um treinamento. Ela acredita que o ator deve aprender certas técnicas básicas de jogo, deve ser capaz de dominar e dirigir o corpo e o espírito, de reconhecer e responder a certos acontecimentos à sua volta (Fèral, 2001).

Fèral salienta as técnicas de base que seriam aquelas que lhe permitem estar presente, estar à escuta, andar, falar, projetar-se no espaço, relacionar-se com os diferentes materiais da cena, arriscar-se, propor. Baseada naquelas entrevistas (FÈRAL, 2001), a autora aponta que o ator deve: desenvolver uma presença, sendo que para isso existem diversas e variadas técnicas possíveis; transitar entre diversas linguagens e qualidade expressivas; desenvolver autonomia de criação, considerando a questão da des-hierarquização; agrupar as práticas que lhe interessam, que sente que lhe auxiliam; questionar, refletir, falar sobre sua prática; ter o *como* e o *porquê* como norteadores; produzir sentidos a partir, sobretudo, da relação que estabelece com os materiais de atuação, modos de articulação e reinvenção dos códigos e convenções teatrais.

Existem, portanto, certas competências que espera-se que o ator tenha, além daquelas adquiridas pelo ator dramático de construção de personagens ou tipos. A preparação desses artistas continua sendo necessária nas novas formas, vai depender de cada trabalho, em que cada um vai usar suas competências para uma determinada visão ou estética. Em vez de pensar em treinamento, prefiro pensar em condução, indução, encaminhamento, criação de condições para o ator encontrar o que busca e o que necessita por meio de práticas sistematizadas. Exercícios para a escavação dos materiais, que lhe possibilitem uma ampliação perceptiva e confrontação de crenças pré-estabelecidas. Buscar formas de trabalho não só do ator, mas dos demais artistas da cena.

Dependendo do tipo de teatro que queira fazer, o ator deve escolher os caminhos que melhor lhe preparam. Dependendo da demanda, serão usadas, portanto, as técnicas de Stanislavski, Grotowski, Barba, Copeau, Decroux, Lecoq, Peter Brook etc. A renomada *performer* Marina Abramovic (*in* Richards,

2010, p. 114) sustenta que “é somente por meio de uma extensa preparação da mente e corpo que podemos estar verdadeiramente receptivos e disponíveis às correntes de energia necessárias para o processo criativo”. Para ela, a primeira coisa a fazer é “limpar a casa”, e para tanto ela propõe técnicas direcionadas ao condicionamento físico, consciência sensorial e receptividade, memória e “relembrar”. Parecem evidentes as afinidades entre todas essas abordagens de trabalho de ator.

Em sua visita ao Brasil, Lehmann enfatizou que o seu ponto de partida para forjar o termo “teatro pós-dramático” foi a situação alemã e o teatro europeu, e que poderia se dizer “pós-europeu”, tratando-se de uma tendência a superar a longa tradição europeia. Ele também reiterou que devemos tomar as coisas escritas em seu livro como uma etapa do teatro que ainda está se desenvolvendo. Cabe a nós fazermos a conexão com a cena brasileira. Quanto ao trabalho do ator, os parâmetros são os mesmos, as questões em aberto e as certezas. Falando sobre pedagogia, Fèral (2010) alerta para o efeito de moda, como o conceito de personagem que varia em função das épocas. Certos encenadores não utilizam a noção de personagem no seu trabalho com os atores, mas para os atores ainda parece haver a necessidade de criar seres ficcionais, ainda que baseados em si mesmos, dentro daquele *continuum* citado. Executar ações ancoradas no corpo em movimento, com prazer e presença, ainda é a base da atuação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BONFITTO, Matteo. In: **O Pós-dramático**. Guinsburg, J. e Fernandes, S. (orgs.). São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FÉRAL, Josette. **Mise en scène et Jeu de l'acteur**. Montréal (Québec) / Carnières (Morlanwelz): Jeu/Lansman, 2001.
- _____. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo**. Tradução: Lígia Borges. In: **Sala Preta – Revista de Artes Cênicas**, n. 8, pp. 191-210. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 2008.
- _____. **Performance e performatividade**. Tradução: Edécio Mostaço e Cláudia Sachs. In: *Sobre Performatividade – Grupo de Estudos Inter-textos*, p.49-86. Florianópolis: UDESC, 2009.
- _____. In: MARTINS, M. A. B. **Teatro Performativo e Pedagogia – entrevista com Josette Fèral**. Sala Preta (USP), v. 9, pp. 255-268, 2010.
- KIRBY, Michael. **A formalist theatre**. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1987.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.
- RICHARDS, Mary. **Marina Abramovic**. London: Routledge, 2010.
- SCHECHNER, Richard. **Performance Studies, an introduction**. London: Routledge, 2006.