

## **A Relação Ator/Personagem no Teatro Contemporâneo**

Andréa Stelzer  
Doutoranda em Teatro, Atriz e Professora De Teatro  
Unirio

**Palavras-Chave:** Corporalidade, Dramaturgia, Ator

Esta comunicação aborda algumas investigações sobre o trabalho do ator contemporâneo, tendo como exemplo a pesquisa que venho realizando na Companhia Amok, apresentando também uma reflexão sobre a virtualização da personagem no teatro contemporâneo. O interesse pela Amok parte do fato de que é privilegiada a corporalidade do ator estruturada pela técnica da *Mímica Corporal Dramática*, de Etienne Decroux, e pelo processo de improvisação como a única forma de estabelecer uma dramaturgia cênica.

Partindo do conceito de virtual (LEVY, 1996:17), pode-se pensar a respeito do trabalho do ator. Virtual consiste naquilo que existe em potência e não em ato, sem ser ainda uma concretização efetiva ou formal. Uma personagem é suscetível de receber interpretações variadas, a virtualidade está inerente em seu ser, em sua problemática, no nó de tensões e projetos que a animam. A tarefa do ator é atualizar estas virtualidades, como uma solução que não estava contida previamente no enunciado.

Tudo na tradição teatral era a necessidade da personagem, definida pelo autor, fazendo com que o ator se confundisse com a personagem. Hoje, o ator necessita exercitar sua capacidade de mudar de uma situação para outra, sem perguntar sobre a personagem, mas se preocupando com as questões do momento ou situação estabelecendo um jogo preciso e seco, sem se espalhar pela emoção.

Segundo Pavis (2008:68), na nova escritura dramática o diálogo de conversação é banido das cenas, os autores procuram desnarrativizar suas produções e eliminar a fábula. Trata-se de manter seu sentido na reserva, ou multiplicar suas potencialidades. O teatro pós-moderno não deseja limitar-se a uma leitura ideológica do texto ou do mundo, ele assume a qualidade de uma prática significativa. Este tipo de encenação instaura um jogo entre mostrar e esconder, texto e cena, onde nem tudo o que é dito é mostrado.

O trabalho corporal do ator instaura como uma denegação (PAVIS, 2008:28), ou seja, diz sem dizer, fala do texto graças a um sistema não-verbal, que é icônico. A imagem não é somente produção de sentido, mas de sensações, de significantes que transmitem sem que se saiba ao certo o que aquilo quer dizer. Logo, é através da elucidação do trabalho do ator que

se dá o conhecimento dos processos de comunicação não-verbal (movimento, percepção do ritmo e qualidade da voz) que influi sobre a compreensão do texto.

Para lidar com essa nova dramaturgia, que não chega a construir diálogos e nem personagem, é preciso que o ator perceba as palavras como um jogo através de sua corporalidade. As palavras devem ser transpostas corporalmente e encontrar equivalentes para cena. Esse conhecimento está na base da experiência poética. A busca de um corpo poético exige uma forma de se expressar diferente do cotidiano, como uma transposição poética da realidade. Torna-se necessário o aprendizado de outras técnicas para libertar o corpo de suas formas conhecidas.

Pelo fato de ter estudado Mímica Corporal Dramática durante quatro anos com a diretora Ana Teixeira e ter feito o curso de máscara com o ator Stephane Brodt, ambos da Companhia Amok, percebo a relevância da mímica corporal nos estudos do trabalho do ator contemporâneo, não só porque ela desfaz os estereótipos que a cultura imprime, mas também porque cria uma corporalidade específica para o trabalho do ator, tornando-o um criador na cena.

O ator descobre sua teatralidade, torna-se significante e não uma marionete nas mãos do diretor e do autor. O ator se descobre dramaturgo, ele passa a escrever a sua cena, pela escolha das imagens, do texto e dos elementos teatrais. Portanto, não se trata somente de aprender uma técnica de desconstrução corporal ou desarticulação do corpo criando novas combinações, mas envolve uma percepção estética ampla fazendo ver aquilo que não é dito no texto e, ainda por cima, de uma forma não cotidiana.

Em sua antropologia teatral, Eugenio Barba fala do corpo extracotidiano como uma técnica que fortalece a presença do ator, permitindo que ele crie um duplo artístico, que chamaremos pelo nome de corpo máscara. O corpo máscara estabelece uma metamorfose no corpo do ator entre o ser e o parecer, como um jogo de imagens que se entrelaçam entre o corpo do ator e o corpo extracotidiano, tal como sujeito e objeto.

Não se trata de representar uma personagem, ou encarná-la, mas de lançar-se para um território desconhecido, aquém do sujeito e do cotidiano, onde as coisas o atravessam, como um corpo subjétil (DERRIDA, 1998). Isso se relaciona ao fato de que cada representação é em si mesma um segredo ou secreto no sentido de separação e distanciamento do resto, pois haverá sempre um virtual a ser atualizado.

A desconstrução proposta por Etienne Decroux e a criação do corpo extracotidiano, da mesma forma que conceitualizada por Derrida (2004:308), não acontece com o intuito de destruição do antigo, mas como uma reapropriação da corporalidade do sujeito. O ator não é

mais um reproduzidor de clichês e de gestos imitativos, mas busca novos significados e redescobre sua expressividade.

Desta forma, o corpo subjétil ou extracotidiano pertence ao campo do devir (Deleuze, 1992:229) como um devir-outro continuando a ser o mesmo, que ocasiona um devir-sensível, um estado em arte. Não há uma interiorização psicológica que imobiliza o ator, mas uma composição exterior de sua corporalidade, de seus elementos plásticos e visuais. O ator não representa mais uma personagem, mas propõe um modo de ser sensível proporcionando novas formas de expressão.

Segundo Lehmann, o que os atores fazem perde o nome de ação e se transforma num acontecimento. Os atores são como esculturas gestuais, eles não estão separados da paisagem continuamente modificada por variações de luz, por objetos e formas que surgem e desaparecem. Nesse sentido, se constitui uma mudança da ênfase na individualidade da criação do ator dramático (onde as coisas estavam subordinadas às suas ações) para o processo de criação do ator contemporâneo que se coloca no meio das coisas, em relação com os outros elementos.

A perda da interioridade da personagem e a fragmentação dos diálogos criam uma perturbação no drama e faz com que o ator busque formas equivalentes para cena, ou seja, sua visualidade. Dito de outra forma, a teatralidade deixa de ser um movimento previamente estabelecido pelo encenador para tornar-se o movimento de passagem para o jogo do ator, como o gesto de mostrar a sua corporalidade caracterizada pelo artifício, pelo corpo em arte que é a própria teatralidade.

O interesse em pesquisar a Companhia Amok deve-se ao fato de unir uma técnica corporal e o método da improvisação, que, além de criar organicidade, gera um movimento dramático inesperado que funciona pela articulação gestual e vocal. O ator, ao criar um corpo máscara, dá forma ao invisível e estabelece uma reversibilidade entre ator e personagem, sujeito e objeto. Este tipo de construção dramática do ator pode ser observado em várias peças da Companhia Amok, principalmente em *Cartas de Rodez* (1998).

O jogo de corporalidade do ator Stephane Brodt torna-se o foco central da peça. Há momentos em que só a sua corporalidade é visível, como um segundo personagem que dialoga com o ator. Não se trata de uma interpretação das cartas de Artaud, mas de uma dramaturgia paralela e simultânea às suas falas, construída junto com o espaço, objetos, figurino, musicalidade e a luz. Há uma preocupação com as formas corporais como poesia da cena e da atuação.

Sua corporalidade traduz um jogo intenso com a fragmentação, como se cada parte quisesse se tornar independente da outra. Esse jogo evidencia a relação do ator entre sujeito e objeto, realidade e ficção, fazendo com que a sua presença se torne mais forte e significativa do que o texto. O corpo do ator apresenta uma transposição poética da realidade, ao mesmo tempo em que cria um corpo fictício, ao carregar a própria história em si mesmo.

Pode-se perceber que nas peças da Amok a dramaturgia do ator nasce do encontro de sua corporalidade com diversos tipos de narrativas, depoimentos, contos, textos dramáticos, imagens e das improvisações que dão um caráter único ao unir técnica e organicidade no ator. A relação ator/personagem no teatro contemporâneo supõe novas abordagens e reapropriações do ator que se encontra na sua capacidade de escritura da cena.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBA, Eugenio. *A arte secreta do ator*. São Paulo, Campinas: Hucitec, 1995.

DECROUX, Etienne. *Parole sur Le mime*. Paris: Librairie théâtrale, 1994.

DELEUZE, Gilles. *O que é filosofia*. Trad. Bento Prado Jr. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DERRIDA, J., BERGSTEIN, L. *Enlouquecer o subjétil*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ateliê editorial LTDA, 1998.

\_\_\_\_\_. *Papel-máquina*. Trad. Evandro Nascimento. São Paulo: Estação liberdade, 2004.

LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro Pós-dramático*. Trad. Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEVY, Pierre. *O que é o virtual?* Trad. Paulo Neves. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

MERLEAU-PONTY, M. *Visível e invisível*. São Paulo: Perspectiva.

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.