

ANDRÉ CARREIRA
LARA MATOS
LUCAS HEYMANNS
MARCO ANTONIO OLIVEIRA
ÓSCAR CORNAGO

FICÇÃO E REALIDADES NA ATUAÇÃO TEATRAL



FICÇÃO E REALIDADES NA ATUAÇÃO TEATRAL

ANDRÉ CARREIRA
LARA MATOS
LUCAS HEYMANN
MARCO ANTONIO OLIVEIRA
ÓSCAR CORNAGO

FICÇÃO E REALIDADES NA ATUAÇÃO TEATRAL



© André Carreira, Lara Matos, Lucas Heymanns, Marco Antonio Oliveira,
Óscar Cornago

Gramma Editora

Conselho editorial: Bethania Assy, Francisco Carlos Teixeira da Silva, Geraldo Tadeu Monteiro, Gisele Cittadino, Gláucio Marafon, Ivair Reinaldim, João Cêzar de Castro Rocha, Lúcia Helena Salgado e Silva, Maria Cláudia Maia, Maria Isabel Mendes de Almeida, Mirian Goldenberg e Silene de Moraes Freire.

Editor: Geraldo Tadeu Moreira Monteiro

Revisão: Daniela Ribeiro

Capa: Regina Paula Tiezzi

Diagramação: Leonardo Paulino Santos

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Fabio Osmar de Oliveira Maciel – CRB-7 6284

F444

Ficção e realidades na atuação teatral / André Carreira, Lara Matos,
Lucas Heymanns, Marco Antonio Oliveira, Óscar Cornago. – Rio
de Janeiro : Gramma, 2019.
176 p. ; 21 cm.

ISBN 978-65-86052-15-2

1. Teatro - Produção e direção. 2. Grupo Teatral Experiência
Subterrânea. I. Carreira, André. II. Matos, Lara. III. Heymanns, Lucas.
IV. Oliveira, Marco Antonio. V. Cornago, Óscar.

745-107-19

CDD : 792.023

Gramma Editora

Rua da Quitanda, nº 67, sala 301

CEP.: 20.011-030 – Rio de Janeiro (RJ)

Tel./Fax: (21) 2224-1469

E-mail: gramma.editorarj@gmail.com

Site: www.grammaeditora.com

Todos os direitos reservados.

A reprodução não autorizada desta publicação, no todo ou em parte,
constitui violação de direitos autorais (Lei 9.610/1998).

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| APRESENTAÇÃO | 1 |
| <i>A autora e os autores</i> | |
| ATUAR E DIRIGIR NO AQUI E AGORA | 5 |
| <i>André Carreira</i> | |
| A NUDEZ DE UM CORPO EM RISCO | 31 |
| <i>Lara Matos</i> | |
| ESTRANHAMENTO COMO ESTRATÉGIA | 61 |
| <i>Lucas Heymanns</i> | |
| ISTO NÃO É UMA ATUAÇÃO TEATRAL | 107 |
| <i>Marco Antonio de Oliveira</i> | |
| CONVERSAÇÃO SOBRE A ATUAÇÃO TEATRAL | 149 |
| <i>Óscar Cornago e André Carreira</i> | |

APRESENTAÇÃO

A autora e os autores

Este livro faz parte de um projeto do Grupo Teatral Experiência Subterrânea e se propõe a refletir sobre atuação e direção teatral considerando nossas práticas criativas e nossas pesquisas no âmbito da universidade. No entanto, o que publicamos aqui não são relatos sobre nossos espetáculos ou formas de trabalhar, queremos compartilhar com as pessoas que tenham acesso a este material pensamentos que nos têm provocado e nos estimulado a discutir o teatro que fazemos.

Esta formação do grupo esteve trabalhando durante os últimos cinco anos construindo uma prática muito próxima com a pesquisa universitária tanto de graduação como de pós-graduação. Todos fizemos parte do Laboratório de Atuação¹ que já funciona de forma ininterrupta nos últimos dez anos, e isso marcou nossas experiências como grupo teatral, apesar de sermos independentes do laboratório.

Os textos que formam este livro fizeram parte de um trabalho de conclusão de graduação em teatro, de

¹ Laboratório de Atuação por Estados do ÁHQIS (Núcleo de pesquisas sobre processos de criação artística) do Departamento de Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

uma dissertação de mestrado e de uma tese doutoral. O que é particular destes trabalhos é que todos estavam muito relacionados com nossa experiência como artistas insatisfeitos com um teatro que apenas se interessa por representar histórias. Sempre estivemos em busca de algo que pudesse transformar nosso fazer teatral nos aproximando de um acontecimento. Daí nosso interesse em uma atuação ou direção que fosse além da função de dar forma às personagens e que estivesse comprometida com a experiência de uma aproximação, ou pelo menos, de uma discussão do real na cena.

O impulso de editar este livro se deve a que acreditamos que estas são reflexões pertinentes para o nosso contexto teatral, pois pretendemos ampliar o espaço de discussão sobre os procedimentos de direção e atuação, apesar de que muito se produz sobre a linguagem teatral nos últimos anos. Isso se deve principalmente à multiplicação das pesquisas de pós-graduação que repercutiu em um significativo aumento do número de artigos e livros que discutem os procedimentos da cena.

Nosso livro trata de ser mais uma contribuição a estes estudos, buscando particularizar os procedimentos da cena considerando a premissa de uma atuação no aqui e agora, porque este tem sido o eixo de nossos processos de criação.

Os capítulos deste livro refletem tanto a experiência individual de cada um/a de nós, como aquela experiência coletiva que acumulamos em nossas atividades tanto no Experiência Subterrânea como nas atividades do ÁHQIS (Núcleo de pesquisas sobre processos de criação artística).

O fio condutor que une os quatro textos é a reflexão a partir da prática de uma atuação no aqui e agora. Atuar no aqui e agora poderia ser resumido como uma atuação que busca interferir diretamente na experiência que ocorre enquanto se atua, ao mesmo tempo em que a pessoa que atua se deixa afetar por tudo o que ocorre neste momento. A premissa desta atuação é considerar a eventual personagem com a qual se trabalha um instrumento do jogo da cena e do acontecimento compartilhado com quem atua ou assiste. O que se pretende é produzir, através da atuação, espaços de compartilhamento que desloquem audiência e *performers* do plano meramente narrativo.

Os cinco textos que conformam o livro oferecem abordagens que estimulam uma reflexão sobre a ideia de uma atuação no aqui e agora, mas ao mesmo tempo criam relações com outras noções que permitem fazer mais complexa essa mesma ideia. Consideramos que o teatro que nos serve de referência estabelece um diálogo com a noção de performance. Por isso inscrevemos nossa cena no âmbito das artes vivas.

Assim, temos o texto de André Carreira que discute a atuação e direção como uma prática de uma cena que se dilata na contemporaneidade, principalmente, porque se desloca do regime do texto dramático e das personagens. Este texto se relaciona com as pesquisas que o Grupo Experiência vem realizando nos últimos anos. O texto de Lara Matos está relacionado com sua pesquisa de doutorado e reflete sobre o trabalho com o corpo na cena. Este material tem uma profunda relação tanto com sua pesquisa de atriz, o que está relacionado com

sua criação no espetáculo *Women's*, como com suas experiências performáticas em trabalhos como *A Confissão de Ágata* e a pesquisa prática que foi base também da sua tese de doutorado.

Lucas Heymanns apresenta um texto que é um extrato de sua dissertação de mestrado e que tem como centro uma reflexão conceitual sobre as práticas de estranhamento na cena contemporânea.

O capítulo de Marco Antonio Oliveira está vinculado à sua pesquisa pessoal, que também deu forma ao seu Trabalho de Conclusão de Curso na Licenciatura em Teatro. A abordagem das tensões entre a realidade e a ficção constituem, neste caso, a referência para uma aproximação ao trabalho da atuação.

Finalmente, nosso livro conclui com uma conversação de André Carreira com o pesquisador espanhol Óscar Cornago sobre a atuação na cena contemporânea. Em diferentes sessões na cidade de Madri, Cornago refletiu sobre o trabalho da atuação, considerando a necessidade de se pensar sobre essa prática para além da interpretação dos textos dramáticos.

ATUAR E DIRIGIR NO AQUI E AGORA²

André Carreira³

Neste texto, tomo a ideia de uma cena expandida, que nasceu a partir da referência à escultura no campo expandido proposta por Rosalind Krauss, para apresentar algumas reflexões sobre o papel da direção teatral e da atuação na cena atual. Tais reflexões estão diretamente relacionadas com as experiências que realizamos no contexto do trabalho do grupo Experiência Subterrânea e também do Laboratório de Atuação do Núcleo de Pesquisa em Processos de Criação Artística (ÁHQIS). A noção de cena expandida interessa aqui fundamentalmente no intuito de constituir uma perspectiva a partir da qual pensar a contemporaneidade do trabalho teatral.

Como disse em 1979 Krauss⁴, já naquela época era difícil explicar a categoria escultura. Por isso, “seria mais

²Texto desenvolvido a partir de artigo publicado na revista Kappa.

³ Diretor teatral, professor do Programa de pós-graduação em teatro (PPGT) e do Programa de mestrado profissional em Artes (PROF-ARTES) da UDESC, pesquisador 1A CNPq.

⁴ Antes de Rosalind Krauss, o termo *cinema expandido* foi utilizado em 1966 pelo artista da videoarte Stan Vanderbeek para falar de uma arte que extrapolaria o meio que a sustentava. Poucos anos depois, em 1972, Gene Youngblood publicou *Expanded Cinema*, onde discutia o cinema experimental e as novas tecnologias como fator de multiplicação do cinema como evento em tempo real.

apropriado dizer que a escultura estava na categoria de terra-de-ninguém”⁵. A dificuldade de definir o que seria escultura levou a pesquisadora a afirmar que a “escultura era tudo aquilo que estava sobre ou em frente a um edifício que não era o próprio edifício, ou estava na paisagem e que não era paisagem”⁶. Esta amplitude de possibilidades recomendava considerar a arte da escultura a partir da perspectiva do campo expandido.

A cena teatral – a direção e a atuação – também adquiriu facetas tão múltiplas que é muito difícil limitar claramente suas fronteiras. Por isso, tal como a escultura, poderíamos dizer que a arte da cena “assumiu sua condição de lógica inversa para se tornar pura negatividade, ou seja, uma combinação de exclusões”⁷. Temos no teatro esta mesma “espécie de ausência ontológica”, que se origina de uma combinação de exclusões, porque cada vez menos somos capazes de definir o que seria propriamente teatral.

As sobreposições do não representar, não interpretar, não apresentar e seus embates com a representação, além das rupturas com o texto dramático como principal material do teatro, fizeram suas fronteiras se esfumarem rapidamente. Isso não implica dizer que os limites do teatral estão completamente indefinidos na atualidade ou tenham desaparecido absolutamente.

A prática da atuação, isto é, a atuação como representação de personagens, continua sendo algo que a cultura toma como próprio do teatro. Do mesmo modo, a

⁵ KRAUSS, Rosalind. “Sculpture in the Expanded Field”. In: *October*, n.8, New York: MIT Press, 1979 (p. 31- 44).

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

direção ainda é entendida de forma geral como a função que “dirige” os rumos da cena a partir do material dramático. Junto a isso, as mais diferentes referências estéticas convivem dinamicamente, e assim se produzem os elementos da crise das formas canônicas do fazer teatral.

As noções de teatralidade e performatividade aparecem como elementos que também deslocam as definições que anteriormente serviam para explicar o teatro, e que reforçavam seu caráter de arte da representação.

O pesquisador espanhol José Antonio Sánchez vincula a cena expandida com a rebelião “contra a condição metafórica do meio” e com a ruptura em relação aos “salões aristocráticos e burgueses” para “concebê-la como um espaço concreto de ação, como um espaço de vida ou como um meio de geração de sentido”⁸. Sánchez relaciona isso com o “cancelamento dos dois procedimentos que tornam possível [a cena expandida], ou seja, o renunciar à representação, inclusive à representação de si, e renunciar ao controle do tempo”. Para Sánchez, tal renúncia levaria à produção de uma forma radical da “dissolução da atividade estética e o início de uma atividade social ou cotidiana”⁹, o que caracterizaria um elemento dinâmico na expansão do campo da cena¹⁰.

⁸ “El teatro en el campo expandido”. In: *Quaderns portàtils*, 16. Barcelona: MACBA. 2008.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ É interessante observar que Sánchez diz que “o que sim se produziu ao longo do século XX foram tentativas de transgredir normas socialmente assumidas como necessárias para a existência do teatro e, que, no entanto, não afetam a própria noção. Algumas estratégias: a) Interromper a construção da ação mediante a explicitação dos mecanismos que a constroem. Brechtianismos; b) Anular a dimensão espetacular e convidar o espectador a uma participação física mais ou menos extrema.

A ideia de cena expandida não nega de forma absoluta a representação, pois considera ao menos a representação de si mesmo, e isso abre um imenso espaço para a reflexão sobre as fronteiras da arte do teatro e seus procedimentos. A expansão do campo do teatro nos instala em um território de crise de paradigmas, especialmente no que refere aos modelos da atuação e, portanto, da direção, o que considero muito estimulante tanto para a pesquisa quanto para a criação.

Esta perspectiva implica um trabalhar em crise, ou seja, trabalhar assumindo a impossibilidade de uma condição conceitualmente estável. Quando abandonamos os modelos de atuação e direção consolidados, adentramos um território pouco conhecido, no qual parece predominar o jogo relacional como instrumento criativo. Isso ocorre porque os lugares sociais de quem faz e de quem assiste têm maior importância no acontecimento cênico. Neste caso, um jogo que compromete tanto quem atua como quem assiste predomina porque a narrativa ficcional é deslocada de seu lugar tradicional.

Este é um fator chave para se compreender a complexidade de processos e dinâmicas que levam a pensar a atuação como uma prática que pode transpassar os limites do ficcional. Ao mesmo tempo, podemos relacionar a direção com uma tarefa cujo eixo seria produzir espaços de ruptura dos modelos cênicos. Ao abrir mão da busca de resultados estruturados e completos de um espetáculo acabado, deve-

Teatros rituais e teatro sagrado de herança artaudiana; c) Questionar a transformação mediante a renúncia ao virtuosismo e a exibição de um «mal acabado». Informalismo; d) Transladar a representação teatral para espaços sociais não dispostos a sua recepção. Ativismos e/ou propostas lúdicas.

-se abandonar a noção da direção como ofício encarregado de dar forma ao texto dramático, ou apenas de articular os elementos da linguagem cênica. O foco da direção seria a produção de mecanismos de criação, de ensaio e de apresentação, sem que exista uma clara hierarquia entre estes diferentes momentos que caracterizam o fazer teatral.

Ao refletir sobre os procedimentos de atuação e direção, coloca-se em discussão as relações entre os corpos e os procedimentos dialógicos da cena. O centro destas práticas entre corpos não é a representação de materiais dramáticos, mas sim a experiência compartilhada entre aqueles e aquelas que participam do acontecimento teatral¹¹.

A atuação é uma narrativa estruturante que opera nas diferentes tramas da dramaturgia da performance teatral. Tal característica a constitui como uma prática na qual dialogam o real e o ficcional a partir da experiência pessoal de quem atua. Paralelamente a isso, a direção teatral percorreu um caminho que foi se desviando da tarefa hermenêutica para as operações exploratórias que conectam diretamente a subjetividade de quem dirige com os elementos da cena. Isso inscreveria a direção já não como função que controla e administra o processo de criação, mas sim como prática que interfere transversalmente para criar espaços de trocas. Ao invés de buscar a organização completa do projeto teatral, podemos entender a direção também como força que desequilibra, e por isso mesmo gere dinâmicas de criação.

¹¹ A atuação adquiriu uma particular função dramática que recoloca atrizes e atores ante várias possibilidades como autores e autoras do acontecimento cênico. Diferentes experiências criativas a partir da metade do século XX reforçaram essa perspectiva. Entre elas, pode-se citar o trabalho de Grotowski, Barba e os artistas relacionados à Antropologia Teatral, ao Living Theatre, a José Celso, a Eduardo Pavlovsky.

Neste caso, a dramaturgia deixaria de ser um material prévio, que estaria antes organizando o olhar da direção, para surgir como um tecido a ser produzido através das interfaces entre as pessoas que participam do processo criativo.

Eficácia, suficiência e interrupção

Impossível discutir os processos de atuação e direção sem pensar como se poderia produzir uma efetiva eficácia na cena. Não se pode esquecer que, tradicionalmente, o teatro pretende gerar processos comunicacionais que repercutam de forma transformadora nas pessoas que participam do acontecimento teatral. Isto é, que sejam eficazes.

O desejo de eficácia comunicativa cujo centro seria o significado é algo inscrito no fazer teatral. O extremo dessa eficácia é, para alguns artistas, uma eficácia centrada no aspecto comercial do evento, ou seja, em como o espetáculo responde da melhor forma às demandas do público. No entanto, ao se pensar o fenômeno comunicacional, deve-se considerar a suficiência de tal processo considerando as demandas dos dois lados da troca comunicativa¹².

¹² Marco De Marinis afirma que a vanguarda russa enfrentou o problema da eficácia realizando “numerosas experiências de forte radicalidade e de grande rigor sistemático” (p. 65) no qual dois “artistas-teóricos” como Meyerhold e Eisenstein “contribuíram para levar adiante, conceitualmente e no plano prático, a problemática da ação eficaz no teatro”. (p. 65). Dizia Eisenstein: “minha arte e a arte de compreender suas tarefas é, e com razão, herdeira da arte da mágica, de sua ala ‘mágica’. Não se trata de refletir nem de explicar, mas com ela (e através dela) de cumprir uma ação eficaz.” (EISENSTEIN, Serguei. *Il Movimento Espresivo. Scritti sul Teatro*. Venezia: Marsilio, 1998. p. 257). Para este diretor, seu “teatro de atrações” atuaria eficazmente sobre o espectador a partir da utilização de todos os meios disponíveis, como una “metralhadora carregada com festim que dispara sobre o público” (DE MARINIS. Marco. *En Busca del Ator y del Espectador – Comprender el Teatro II*. Buenos Aires: Galerna, 2005. p. 67).

Ainda que o desejo de eficácia¹³ seja algo natural em nossas práticas, valeria a pena introduzir a noção de suficiência como possibilidade de se substituir um teatro eficiente. Poderíamos nortear nossos processos de atuação e direção pela busca daquilo que seria suficiente para armar espaços de intercâmbio. Se não nos preocupamos em alcançar a eficácia¹⁴ completa da comunicação, podemos centrar nossa atenção na produção de condições que, mediante a exploração do jogo com a ficção, sejam capazes de ser suficientemente intensas para propiciar a produção de vínculos entre as pessoas que atendem ao acontecimento cênico.

Ser suficiente implicaria que quem atua e quem dirige deixem em um segundo plano o desejo de passar a totalidade da informação para quem assiste. Isso estaria relacionado a uma ideia de eficácia tal como assinala François Jullien em seu livro *Tratado da Eficácia*; uma eficácia que privilegiaria o “deixar advir o efeito: não a buscar (direta-

¹³ Ao refletir sobre a efetividade da performance, Richard Schechner trabalhou com as noções de “eficácia” e “entretenimento” como característica dos comportamentos performativos. Estas duas forças convivem e se alternam. Em determinados momentos, predominam as operações do espetáculo como entretenimento, e, em outros, os espetáculos funcionariam a partir de sua eficácia. Teríamos, então, um movimento “em trança”, no qual estas duas tendências eventualmente se cruzam, associando a eficácia com o entretenimento. Entre estas forças se produzem tensões circunstanciais; por isso, as performances podem adquirir uma ou outra qualidade. O pensamento de Schechner sobre a complexidade dos vínculos entre o ritual e a performance, ou, ainda, entre a performance e a *performance art*, implica pensar que nenhuma performance seria puramente “entretenimento” ou puramente “eficácia”. Até os rituais mais significativos para diversas culturas, práticas centrais para seu autorreconhecimento, implicariam uma dimensão de diversão e entretenimento (SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1985).

¹⁴ Por outro lado, o pensamento europeu consideraria a eficácia “a partir da abstração de formas ideais, edificadas em modelos, que se projetariam sobre o mundo e que a vontade teria como meta realizar” JULLIEN, François. *Tratado da eficácia*. São Paulo: Editora 34, 1998.p.9)

mente)” o efeito desejado¹⁵. Desta forma, seria suficiente o efeito como consequência dos acontecimentos detonados pela ação¹⁶, de modo que atrizes e atores possam focar seu trabalho na combinação daquilo que se experimenta pessoalmente com o que é entregue ao público como camada de informação. Neste caso, é fundamental a percepção de como estas trocas se dão considerando as subjetividades e as experiências na cena. Por isso não se deve apostar na concretização do ideal que resultaria em uma relação assertiva com uma causa, um efeito – o que significaria uma instrumentalização reducionista do trabalho de quem atua.

Um caminho para se experimentar com a atuação e para a direção seria, em vez de buscar a eficácia, investir na possibilidade de “deixa-la resultar” como circunstância do acontecimento, a partir da intensidade da atuação como principal instrumento do trabalho. Isso não implicaria que se crie sem supor algum tipo de repercussão junto ao público, mas a prioridade seria colocar em funcionamento mecanismos que sejam efetivos como motor da experiência.

É fundamental que quem performa experimente algo, percebendo e indagando sobre os resultados que

¹⁵ Atualmente, o foco no que se refere a uma possível eficácia deve estar posto nas relações entre a experiência dos e das artistas, seus processos criativos, a realidade, e os possíveis vínculos com seus interlocutores. Por isso, para compreender a problemática da ação efetiva, isto é, as operações do real na cena, devemos nos liberar dos aspectos meramente temáticos e colocar nossa atenção nos procedimentos que comprometem os corpos que atuam. Assim, podemos deslocar o foco para a prática da atuação, antes que ficarmos pendentes dos referentes da dramaturgia.

¹⁶ Esta é a noção de eficácia que, segundo Jacques Rancière, sofre resistência por parte das correntes da Arte Contemporânea, devido justamente à crítica do pragmatismo do efeito. Por isso, Rancière questiona o discurso do ativismo artístico que supõe que sua ação “imita e antecipa seu próprio efeito”.

ocorrem no próprio momento da experiência artística. Por isso o tempo é um elemento crucial. Como diz Carl Lavery, um componente fundamental da ecologia do teatro é o tempo: o tempo que se compartilha em um determinado lugar. A suficiência da experiência cênica se relaciona com a ideia da exploração do compartilhamento de momentos. Se há uma eficácia no teatro, esta deve ser compreendida como um dever. O aqui e agora do teatro nos oferece a possibilidade de estar com as outras pessoas vivendo este tempo que tem como recorte o jogo com a ficção: um tempo social lúdico.

Todo e qualquer teatro seria eficaz ou suficiente, em alguma medida, como acontecimento inscrito na realidade, porque fraturaria a linha continuada da cotidianidade. A atuação é, então, a principal ferramenta para a produção das interpolações entre a realidade e o ficcional, porque ocorre em um tempo e espaço co-habitado por performers e audiência¹⁷.

Pode-se apostar em uma cena na qual a comunicação não cessasse mas em que houvesse mais espaço para a percepção de atores e atrizes sobre seus próprios processos de criação. Talvez seja suficiente buscar a maior intensidade possível nesta combinação do comunicar com o viver, por-

¹⁷ Marco De Marinis afirma que foram poucos os artistas sob a influência do materialismo da vanguarda russa que se mantiveram totalmente imunes a uma ideia de eficácia a partir dos elementos cinestésicos: “os futuristas italianos, com seus manifestos, seus textos dramáticos e suas propostas cênicas (as leituras, as conferências, os espetáculos, mas, especialmente, as famosas “veladas”, nas quais se alternavam desafios, atos de provocação, cenas sintéticas, exibições de obras de arte figurativa, batalhas entre o palco e a plateia, foram os primeiros a deslocar o centro da problemática teatral do plano da “representação” ao da “ação”, isto é, em “pensar o espetáculo como ação direta sobre a mente e sobre os nervos, sobre o físico dos espectadores, não como “representação de uma ação” (2005. p.64).

que, quando nos colocamos nestes dois lugares de forma simultânea, estamos vinculando a ficção e a realidade.

O procedimento da interrupção identificado por Walter Benjamin na obra de Bertolt Brecht sugere algo que podemos relacionar com este duplo lugar¹⁸. Interromper é dismantelar um tempo dado, um tempo sabido, conhecido, dominado, estabelecido. Um tempo controlado, porque sabemos onde começou e onde terminaria. Quando interrompemos uma sequência narrativa, introduzimos a incerteza sobre a coerência da personagem e nos fazemos presente na cena. Também podemos pensar interrupção a partir da quebra da vida para a introdução inesperada do ficcional. Benjamin afirma que o teatro épico acontece “quando o fluxo real da vida é estancado, chegando a um impasse, essa interrupção é vivida como se fosse um refluxo: o espanto é esse refluxo”.¹⁹ Nestas combinações, colocar-se-ia em diálogo o que fosse representação ficcional e o desenrolar da realidade. Portanto, as tensões entre nossas condições de atuação e de expectativa no contexto da cena teatral se potencializariam.

A interrupção pode ser relacionada com a busca do suficiente, mais que a da completa eficácia na comunicação, uma vez que a quebra (interrupção) da expectativa da audiência, na oferta eficaz da informação, instaura novos processos de percepção do acontecimento. Ao abrir-se mão da informação completa para instalar os e as artistas

¹⁸ Jeanne Marie Gagnebin observa que Benjamin estabelece uma relação entre a noção de estranhamento de Brecht com a ideia da “interrupção provocada tanto na trama da ação como na identificação dos espectadores”, o que nos remete às conexões entre interrupção, crítica e verdade. (GAGNEBIN, Jean Marie. XXXX 2007, p. 102)

¹⁹ BENJAMIN, Walter. Obras Livro II. v. I. Abada Editores, Madrid: 2008. p. 546.

na cena, dizemos que esta presença não está ali apenas para se contar a história, mas também para ser com o/as outras.

É interessante pensar os processos de atuação e direção considerando a potência da interrupção como procedimento de criação que tem impacto direto na fruição da obra teatral. Se o ensaio é a prática da interrupção por excelência, é o contexto no qual se realiza aquilo que seria o espetáculo, a partir das experiências mais profundas e livres da equipe criativa, porque não conduzir isso para o processo das apresentações?

Seria interessante pensar uma direção que entenda a montagem como uma prática que sofre a interferência da interrupção, e que portanto abre mão do absoluto controle da totalidade da encenação. A partir desta perspectiva, poder-se-ia trabalhar com a quebra das expectativas sobre o modelo teatral, isto é, sobre os modelos de encenação que estão baseados na acumulação de sentidos, para se concentrar esforços na ruptura das linhas de significação e da absoluta coerência de linguagem. É possível pensar em interrupções da continuidade, pois a introdução do inesperado interrompe a calma do resultado para nos manter suspensos na incompletude²⁰. Buscando o tempo do acaso e algo de imprevisibilidade na cena, o suficiente poderia estar em se alcançar um estado de suspensão em quem atua e em quem assiste.

Do ponto de vista da atuação e da direção, a interrupção é um desafio, porque, tradicionalmente, es-

²⁰ A interrupção seria um instrumento, não apenas para produzir o distanciamento, como formulou Brecht a partir das referências das vanguardas russa – particularmente do trabalho de Vsevolod Meyerhold –, mas, especialmente, para criar tempos novos que não reafirmem os tempos estabelecidos das narrativas.

tamos formados para buscar o resultado acabado a ser mostrado ao público. A interrupção pode ser um procedimento disparador de acontecimentos, o que levaria a uma aproximação entre o ensaio e a apresentação como modo de trabalho que pede uma direção que incorpore os procedimentos experimentais do ensaio nas apresentações²¹. Dirigir e atuar a partir do inconcluso é buscar que a experiência no aqui e agora seja o centro dos processos criativos.

Real e ficção e atuação no aqui e agora

A projeção do teatro em direção ao território da performance reforça a materialidade da experiência do/a artista na cena e o compartilhamento com a audiência. Uma experiência que ative novos espaços de exploração que comprometam o público.

Diferentemente de propostas como a de Constantin Stanislavsky, que reivindicava a experiência concreta de atrizes e atores como base para a construção das matrizes das personagens que seriam objetos finalizados da cena representada, importa agora investigar como essa experiência pessoal pode funcionar como um dos elementos motores do acontecimento no ato mesmo da apresentação. Neste caso, dar-se-ia um deslocamento do tempo do ensaio para o tempo da apresentação, o que enfatizaria o risco da imprevisibilidade dentro de um trabalho em con-

²¹ Os intervalos incompletos que surjam nunca estarão absolutamente vazios, pois a linha de ação anterior se projetará de alguma forma sobre estes intervalos. Os eventuais silêncios permitiram que quem participa do processo ouça a si mesmo. Nossa percepção preencheria os intervalos, imaginaria hipóteses, projetaria desejos e assim nos inscreveria em outro plano da ação, porque nos introduziria nestes interstícios gerados pela interrupção.

tinuidade, sem grandes diferenças de qualidade de jogo e intensidades entre estas duas instâncias da prática teatral.

A relação entre realidade e ficção poderia funcionar então como um *estar no jogo* de forma permanente. Isso reforça a atuação como eixo do acontecimento teatral, transformando quem atua também no ato de atuar; simultaneamente, pode-se explorar possibilidades de transformar o/a outro/a. No entanto, é importante evitar abordagens superficiais, tais como concluir tardiamente que a essência do teatro se definiria como um fato convivial. Isso é óbvio, porque o teatro se faz como prática entre pessoas em um determinado tempo e espaço. O elemento central é que estas relações que compõem o teatro sofrem interferências do jogo entre o ficcional e a materialidade real da realização estética.

O teatro é o que ocorre entre pessoas que atuam e que assistem; também é aquilo que ocorre entre as pessoas que atuam nos ensaios. Tanto o processo de criação quanto as apresentações das performances teatrais têm como centro o vínculo com as pessoas participantes, e isso reconduz o foco para a atuação. Por isso, ainda que possamos definir o teatro como um espaço de convivência, o que realmente importa é que o teatro está sustentado pela imbricação entre o ficcional e a realidade.

A partir disso, se pode pensar sobre uma cena do real, não do ponto de vista temático, mas sim considerando as possibilidades da irrupção do real. Utilizo o termo irrupção do real empregado por José Antonio Sánchez no seu livro *Teatros de lo Real* para reafirmar que o real não é um material estável, mas é algo que se relaciona com a percepção e com

as sensações, mais que com a compreensão lógica completa de um determinado projeto teatral. Por isso, é interessante considerar a performance teatral vinculada com o real como a produção de uma zona de incertezas.

Uma cena do real pode ser entendida como aquela que conecta os sujeitos participantes do acontecimento cênico, mediante o trato com materiais que emergem da experiência real das pessoas que intervêm na cena no aqui e agora deste acontecimento. Ainda que esta definição seja, em princípio, muito aberta, e obviamente marcada pela subjetividade, não haverá outra forma de considerar real uma cena, senão aceitando que o real será definido por aquelas pessoas que o percebem como tal.

Somente se poderá considerar a irrupção do real a partir do ponto de vista da recepção ou do relato daqueles e daquelas que reconheçam tal irrupção em determinado processo artístico. O que importaria não seria um documento claramente explicitado na cena, ou uma narrativa baseada em fatos reais, mas sim os relatos das experiências realizadas pelas pessoas que intervêm no evento.

Ainda que tradicionalmente busquemos o real nas narrativas e nas referências temáticas, o teatral será em primeira instância a matéria do real, porque se trata de uma cerimônia social, dado que o próprio espetáculo teatral é um acontecimento da realidade. Se considerarmos a dimensão real de fazer a cena e de assisti-la, começamos a deslocar o foco do real para a materialidade do binômio cena/expectação, o que nos leva novamente a uma aproximação em direção à atuação como eixo das possíveis irrupções do real.

Ao assumir que a atuação teatral já não pode ser apenas interpretativa, isto é, representacional em um sentido mais direto do termo, pode-se produzir uma tensão criativa que negaria aquilo que apenas “informa” o que se refere ao real. A partir desta perspectiva, importaria mais as possibilidades de criar espaços para a irrupção do real no seio do acontecimento teatral que a construção de cenas ficcionais completamente estruturadas como linguagem, que buscam a perfeição sintagmática, ou mesmo a produção de cenas nas quais se mimetiza o real mediante representações especulares da realidade.

Do ponto de vista técnico, é prudente perguntar sobre as reais possibilidades de uma atuação que efetivamente produza repercussões que se aproximem da irrupção do real. Para isso, o primeiro passo seria desconfiar desta premissa, porque vivemos em uma época de efeitos e de simulações, e não podemos nos excluir absolutamente de tal contexto, ainda que professemos a maior coerência de nossos projetos. Não será a vontade de quem atua o que produzirá a irrupção do real; isso ocorrerá dependendo de inúmeros fatores presentes no acontecimento. No entanto, a chave do trabalho de atores e atrizes será a intensidade da atuação e a potência das ações, e não apenas o efeito do real como estratégia da encenação.

Este é um terreno movediço, porque ninguém pode afirmar com certeza que o/a outro/a experimenta ou se aproxima do real; sempre se tratará de um “efeito”, pois o que uma pessoa realiza pode ou não produzir o efeito do real. Mas devemos diferenciar isso da criação de procedimentos efetistas, porque o que importa, quando se

fala de atuação, é a realização de ações que, em primeira instância, afetem quem atua, e, a partir disso, possa afetar o/a outro/a. O desafio prático é saber como manter esta classe de acontecimento afetivo – afetando atores e atrizes –, ao longo da trajetória de um espetáculo teatral. Esta é a principal questão que justifica buscar uma atuação no aqui e agora, pois tal perspectiva permitiria renovar permanentemente a forma de se estar em cena, ainda que se trabalhe com o mesmo material dramaturgico.

Para se escapar da repetição que conduz diretamente ao horizonte dos “efeitos eficazes”, seria importante que atrizes e atores produzissem jogos que os e as deslocassem de seus lugares de estabilidade. Este seria o princípio de um trabalho em crise. O instável, o risco e a precariedade são condições para uma atuação que permita a exploração de novos caminhos expressivos. Por isso, a ideia de absoluto controle sobre a construção da personagem e das cenas pode – contraditoriamente – ser menos produtiva, se o que se pretende é a busca de intensidades que permitam estabelecer vínculos com a audiência e afetá-la.

A ideia de intensidade se refere à capacidade de jogo de uma atuação que deslocaria o próprio atuante, porque aquilo que o ator ou a atriz faz em cena não permitiria que se pusesse o foco apenas na própria representação e seus sentidos. Isso obrigaria a que se jogasse mobilizada/o pelas sensações e pelas ideias que o jogo impõe; assim, aproxima-se a uma condição que não é absolutamente diferente de quem assiste o espetáculo, o que pode ser chave para construir uma cerimônia baseada no compartilhamento de uma situação instável.

É importante notar que isso não é particular de uma cena experimental. No entanto, as premissas exploratórias que supõem este conceito expandido estimulam um trabalho que estaria nas fronteiras do representacional. É o exercício do devir e não o do ser que torna visível o trabalho de construção da própria cena, que utiliza o material ficcional (situação e personagem) como ferramenta. Assim, a precariedade não seria escondida atrás da limpeza da encenação; simplesmente, será um componente central do atuar, de modo a produzir deslocamentos entre o ficcional e o real. Não há uma grande novidade nisso, nem tampouco estamos frente a uma exclusividade de nosso tempo. É possível identificar procedimentos idênticos em diferentes épocas²². A expansão da cena teatral para fora das fronteiras do teatro é um traço presente em diversas experiências cênicas, ainda que se faça mais evidente em uma época da desconfiança, que é também uma época da “ficcionalização de tudo”, como diz Marc Augé.

Os processos de ficcionalização dos quais fala Augé produzem um estado de intranquilidade porque temos dificuldade de discernir a possível distância entre

²² Muitos teatros poderiam ser mencionados como cenas expandidas. Somente para dar um exemplo, posso mencionar as apresentações de Eleonora Duse (1858-1924), nas quais esta grande atriz usava citar suas próprias atuações, incorporando em diferentes peças gestos ou falas de outras peças, de modo que seus e suas espectadoras fieis pudessem reconhecer tais citações, e desta forma desfrutar do deslocamento do ficcional em benefício da reafirmação da presença da grande atriz na cena. La Duse, já ao final de sua vida, representou várias vezes sem usar nada de maquiagem – algo absolutamente impensável nas condições do teatro do início do século XX –, com o propósito de oferecer à audiência, segundo suas próprias palavras, “apenas a verdade”. Ver PONTIERO, Giovanni. *Eleonora Duse. Vida e Arte*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990.

a ficção e a realidade. Pensar a atuação neste contexto exige que a consideremos como uma prática que transitaria entre estes dois territórios de forma continuada. O olhar contemporâneo das pessoas que vão ao teatro ou assistem a um espetáculo em espaços da cidade está habilitado a ver o funcionamento destes dois planos de forma simultânea e sobreposta.

O que mais importa já não é a representação da personagem ou sua composição (o “ser” a personagem), mas sim o exercício de se utilizar tal material para se colocar em uma zona fronteiriça, um lugar de fragilidade, explorando a precariedade deste “ser a personagem” para fazer visível a precariedade do ser performer, ser corpo, ser pessoa. Nesta condição de precariedade performática, abrir-se-ão possibilidades de contato com o público. É esta dimensão o que superaria a produção comunicacional do espetáculo teatral apenas como fala que conta histórias, para buscar territórios nos quais se possa também fabricar mundos. Seria possível, então, a irrupção do real como experiência, que é a meta de uma atuação que não se satisfaz com a representação das personagens como totalidades informativas.

Mas este é um momento no qual talvez o teatro, e inclusive o teatro do real, já tenha chegado ao limite de sua capacidade de nos provocar como uma novidade inquietante que tornava evidente a potência da realidade tratada como ficção. Está claro que a oposição entre a representação e a apresentação já não constitui uma questão relevante, pois sabemos que tudo o que se apresenta também se representa; ao mesmo tempo, toda representação sempre

apresenta algo que é um acontecimento real²³. Perceber este jogo resulta muito mais atraente atualmente no teatro que assistir às tentativas de uma representação fechada, no esforço de fabricação de uma personagem completamente realizada como ficcional. A força deste tipo de atuação funciona de forma completamente diferente em um produto midiático, como uma série ou filme de cinema, que no teatro. Na cena teatral, o procedimento sempre emergirá como material visível.

Devemos também relacionar a prática da atuação teatral com a capacidade de identificar a distância entre a ficção e a realidade²⁴ em nosso tempo, pois esta é uma condição fundamental do livre pensar. Quando a ficção toma todo o espaço da realidade, e a representação é invisibilizada porque é naturalizada, o sujeito tem restringidas suas possibilidades de atuar frente às representações, de ler politicamente a representação e interpretá-la como ação

²³ O que, em princípio, seria uma representação ficcional no teatro apresenta algo porque os atores e atrizes estão vivos ante espectadores e espectadoras, e se apresentam como sujeitos que atuam em um encontro que nunca pode ser exclusivamente ficcional.

²⁴ Para aprofundar esta reflexão, é necessário considerar que a realidade não é algo dado. A realidade, apesar de existir, seria algo difícil de ser alcançado, delimitado, particularizado fora do âmbito circunstancial do interpessoal. Temos, então, o real como algo da ordem do pessoal; percebido e identificado a partir da experiência do indivíduo, e a realidade como uma instância compartilhada, resultante de uma sincronia com a percepção do/a outro/a. O real está sendo continuamente revisado e reinventado. A delimitação de um real, ou da realidade, é circunstancial. Albuquerque Vieira diz que: “um pressuposto [objetivista] da teoria do conhecimento é que a realidade existe. Alguns idealistas extremos poderiam crer que não, mas estou me referindo aqui como um objetivista, ou seja, creio em uma certa importância do objeto de estudo. Realista, admito objetos reais além dos ideais, mas crítico, ou seja, não sou ingênuo o suficiente de crer que a realidade me é dada. Pelo contrário, ela é extremamente difícil de ser atingida” In: VIEIRA, Jorge Albuquerque. Teoria do Conhecimento e Arte. In: *Revista Música Hodie*, v. 9. n. 2. 2009.

em um contexto simbólico concreto. O mundo das *fake news* como vetores políticos conservadores é um exemplo claro deste processo. Desta forma, submergimo-nos em uma realidade do simulacro na qual não se pode discernir cópias de originais, e na qual talvez nem existam mais os originais. Como diz José Antonio Sánchez: “a perda da realidade está intimamente ligada à perda da intersubjetividade”²⁵. É frente a este estado de coisas que as artes vivas vêm realizando esforços com vistas a reconstruir um ‘nós’ cada vez mais disperso pela perda de legitimidade das metanarrações, e dos grandes relatos²⁶.

Considerando esta perda de legitimidade, a atuação, que é o elemento humano básico do teatral, poderia ser um instrumento que permitisse recobrar espaços de convivência e intercâmbio no quais se pudesse depositar alguma confiança. A atuação considerada a partir da perspectiva do jogo compartilhado e da busca da intensidade seria a chave para se pensar a capacidade do acontecimento teatral se fazer eficaz. O jogo com a ficção, enquanto prática do estar juntos/juntas, politiza a fala ficcional porque rompe com a naturalização da representação e denuncia os discursos artísticos que se apresentam como objetos narrativos completos que sempre excluem a audiência como autora.

Mas a experiência compartilhada não depende apenas do desejo e do esforço de quem cria, uma vez que isso se completará e se realizará nas ações e decisões de quem assiste. Haveria um ponto intermediário no qual estes dois veto-

²⁵ SANCHÉZ, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México: Paso de Gato, 2012.

²⁶ *Ibidem*.

res se associariam para potencializar a hipótese da eficácia, e a consequente operação sobre a realidade; é ali que a intensidade da atuação e a capacidade de jogar de atores e atrizes funcionam como elemento central da linguagem teatral.

Uma pergunta fundamental neste caso é: como os elementos teatrais poderiam oferecer aos e às espectadoras um lugar de jogo a partir do qual se vejam de forma crítica? É preciso estar atento para que a performance teatral não seja absorvida apenas como mais uma imagem na pilha infinita de imagens que conformam nossa vida cotidiana.

Neste mundo das imagens, as novidades das encenações não são potentes o suficiente para realizar o movimento de fuga da imediata espetacularização que conduz tudo à categoria do entretenimento fugaz. A espetacularização banaliza o ato teatral, assim como todos os atos de nosso cotidiano, transformando tudo em algo para ser visto e não vivenciado²⁷. A atuação, por ser uma prática que se faz com o corpo em relação a outros corpos, poderia produzir uma tensão relacional, e assim adquirir potência. Neste contexto adverso, a busca de vínculos de qualidade no teatro tem que passar pela intensidade da experiência de quem atua em relação a quem assiste.

As atrizes e os atores cumprirão um papel fundamental confrontando a condição de representação e atuando

²⁷ Para alcançar as zonas do real é necessário valorizar o ato ficcional como exercício através do qual o/a artista se oferece aos/às espectadoras. É imperativo pensar isso em relação ao fato de que atualmente a realidade está absolutamente invadida pelas práticas representacionais, o que torna difícil, momentaneamente, discernir entre ficção e realidade. Temos, nos tempos que correm, uma percepção que duvida do real, ou aceita qualquer ficção como realidade. O teatro opera neste contexto para produzir uma tensão criadora, que trata de provocar o desejo de conhecer as diversas caras deste acontecimento cênico. Assim, o teatro seria um instrumento de tensão para a construção da percepção ou a construção do real.

do para se expor frente aos espectadores e espectadoras, não como um ato puramente narcisista, mas autoral. Este expor-se deve ser pensado como uma prática através da qual quem atua se apresentaria frente ao outro/a sem as complexas regras da segurança que o ensaio exaustivo e a regência de um texto dramático poderiam oferecer. Seria possível assim explorar o abandono do escudo da composição terminada da personagem como forma de abrir espaços permeáveis ao público. O prazer por realizar a ficção como jogo, que não pode se separar totalmente da realidade que envolve tanto o/a espectadora como os/as performers, é, portanto, um aspecto central destas práticas teatrais.

É interessante perceber como esta classe de criação artística pode se transformar em experiência tanto para os/as espectadoras como para atores e atrizes. O imprevisível é o que as possibilidades do jogo abrem para o ator e para a atriz. Não podemos pensar uma cena contemporânea e sua condição rupturista sem considerar este elemento: a dupla face do jogo que se relaciona com a construção da ficção que todo jogo implica.

A polaridade entre ficção e realidade é uma condição preciosa para os processos de atuação porque põe em dúvida as certezas sobre o ficcional, ao mesmo tempo em que permite questionar a noção de realidade. Por isso, dialogar com tal materialidade favorece que o ator e a atriz possam se mostrar como seres políticos que dialogam com a construção de realidades neste tempo da hiperexposição e de hiperficcionalização.

O artifício explícito da linguagem teatral pode ser explorado com a radicalidade da teatralização, de forma

que se intervenha de modo mais contundente na realidade. A partir da realização da ficção como ato artístico e cidadão, o ator ou a atriz poderiam ser agentes da realidade ante o olhar do público. No entanto, é importante relacionar a prática da atuação com a ideia de eficácia, negando o heroísmo da ação, para ampliar as perspectivas dos processos performativos. A meta seria trabalhar para recolher o efeito mais que buscá-lo. Assim, ampliar-se-ia o horizonte de expectativas, tendo confiança no potencial dos e das es-pectadoras como agentes fundamentais do processo.

Considerando esta perspectiva, o acaso e a construção aleatória de sentidos devem ser considerados componentes centrais da criação teatral. Incorporar o aleatório e o precário não significa negar a existência de objetivos por parte dos e das artistas²⁸, mas, se queremos buscar

²⁸ Rancière observa que os movimentos extremos com relação a uma arte eficaz apontariam para tendências que implicam, de fato, em “saídas da Arte para fora de si mesma” (Ver RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. São Paulo: Orfeu Negro, 2010.). Em princípio, isso conduziria a uma tensão com a ideia do objeto de consumo como eixo da construção artística. Haveria então um deslocamento da eficácia para um terreno no qual isso seria menos considerado como resultado posterior ao espetáculo, e mais como um acontecimento. O projeto da Estética Relacional é um exemplo claro do desejo de abandono do lugar da arte como separado e autônomo, para assumir seus enunciados como práticas sociais continuadas com a vida. Segundo esta abordagem, o elemento estético se dissolveria para dar lugar ao acontecimento sociocultural como predominante, ao qual o/a artista estaria atento. Não haveria, então, hipótese de um “resultado-forma”; o importante e transcendente seria a adesão do público como agente que define os rumos dos acontecimentos, o que seria ao mesmo tempo o próprio objeto de arte. Nicolas Bourriaud, com a Arte Relacional, propôs encontrar alternativas eficazes para o fracasso da obra. Quando a obra não pode mais que se produzir como mercadoria infinita, haveria que afirmar radicalmente o processo em detrimento da obra. Isso constituiu o centro do relacional. No entanto, teríamos que estar atentos para o fato de que negar a obra pode ser negar o/a outro/a como espectador/a, o que implicaria em se negar como artista, e até negar a arte como prática. Se a arte se funde radicalmente com a vida, o que se produz, no contexto da sociedade capitalista, é o desaparecimento de um espaço (o espaço da arte) que, com todas suas

uma atuação como experiência, será inevitável incorporar o erro como material e como elemento estratégico.

Conclusões

Para finalizar este breve ensaio, reitero uma pergunta que me parece fundamental para os e as artistas que manifestam o desejo de fazer uma arte de transformação: quais são os espaços e práticas que poderiam ser suficientes para se resistir, a partir do teatro, à lógica da mercadoria, isto é, à lógica da representação que convida apenas ao consumo, e não à experiência?

Considero que, para responder a isso, o primeiro passo é questionar permanentemente as formas como produzimos, por em dúvida nossos procedimentos de ensaio, e nossos mecanismos de circulação de espetáculos. Neste caso, começar pelos modelos da atuação seria uma forma de trabalhar a partir daquilo que nos põe, de modo mais direto, no coração das relações que fazem o teatro. Por isso, caberia tentar deslocar o ato criativo de encenações que homologam um texto para processos que oferecem um tipo de experiência que implique em descobrir potências no próprio evento, a partir das vivências dos corpos. A atuação é o instrumento de um teatro que opera a partir do funcionamento do jogo e descobre ali sua tessitura dramática, resignificando a lógica da realização do espetáculo.

Se o acontecimento cênico é algo que está relacionado à possibilidade de se compartilhar experiências estéticas, afetivas e políticas, isso se daria mediante a conforma-

contradições, busca resistir à hegemonia absoluta da mercadoria, ainda que isso seja fundamentalmente um fenômeno marginal na cultura (BOURRIAUD. Estética relacional. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009.).

ção de jogos com os espectadores. Mas um jogo somente é realmente efetivo se é incompleto e se não se sabe de antemão da totalidade dos resultados. Por isso, é necessário pensar a atuação como instrumento de um jogo teatral que tenha como ponto de partida a interrupção do fluxo da ficção como totalidade, e ainda que utilize uma dramaturgia reconhecível pela audiência, utilize-a para propor incertezas. Aqui retomo a ideia da precariedade como instrumento da experiência cênica que favoreceria a aproximação da audiência dos processos dos e das artistas no momento da apresentação.

Trabalhar com esta perspectiva implica em um profundo questionamento sobre as possibilidades expressivas e transformadoras das práticas que chamamos “teatro”. Esta também é uma maneira de abordar o problema da construção cênica, colocando-nos em uma zona marginal, dado que ter a atuação como centro é deslocar-se da hegemonia da direção, isto é, dos projetos de encenação ou da autoria do texto, o que constitui já uma postura de dissidência.

A NUDEZ DE UM CORPO EM RISCO

Lara Matos²⁹

A partir das condições sociais cotidianas do corpo em nossa cultura, é interessante pensar na ideia de um corpo em risco. Sabemos que, em um país de cotidiano violento como o Brasil, considerar um corpo em risco implica em considerar a multiplicidade de riscos que corremos todos os dias e, dentro disto, a naturalização do risco cotidiano; isso é ainda mais claro em se tratando dos corpos femininos, que são o principal objeto das mais diferentes formas de violência que incorrem a partir do gênero. O risco parece parte do estar com o outro em nossa sociedade e expor o corpo nu fora das demandas dos mercados implica entrar em zonas de risco ainda mais sensíveis. Por isso, me interessa entender o risco presente na cena e considerar suas raízes na vida ao redor da construção desta cena. Este processo de entendimento do risco é importante para perceber a nudez e suas implicações de risco, seja tanto no processo criativo como na cena.

Os elementos que aparecem nas ações com nudez numa cena são: a) o ato de tirar uma veste, que parte de

²⁹ Atriz, pesquisadora, doutora em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Parte do Grupo Experiência Subterrânea.

uma atitude corporal que implica autorização do indivíduo que age, autorização esta que esta sempre sendo moldada e condicionada pela comunidade que a cerca; b) um espaço que cerca a ação – neste sentido, é importante saber que há uma diferença imensa entre estar nu em uma cena que acontece em uma sala teatral rodeada de aparatos e convenções cênicos, em um espaço teatral amplamente iluminado, na rua como parte das atividades de um festival, na rua com mais corpos nus ao redor, na sala de um museu ou em frente a uma câmera; c) aquele que olha.

Estes três elementos da ação dialogam em graus diferentes com a ação cênica da nudez. No entanto, é sempre a partir desta primeira ação, do indivíduo que tira a veste, que estes elementos serão convidados a reagir a ela. Considerando isso, é pertinente perguntar: a nudez é um dispositivo³⁰ de risco para a cena? Tal questionamento me conduz a perguntar se a nudez na cena é a ação de construção de um outro corpo (ou outra corporalidade?) e também me leva a refletir sobre que corpo ou corporalidade será construído/a e como o risco que eu vou correr é não apenas circunstância como matéria desse corpo/corporalidade.

³⁰ Considero, neste caso, a ideia de dispositivo como uma série de condições e/ou tarefas e/ou elementos acoplados ao corpo do ator. Em geral, uma disposição física que movimenta diretamente o corpo do ator e que assim interfere na sua atuação, sempre de maneira inesperada, ou seja, diferentes estruturas que se tornam gatilho para uma presença diferenciada, baseadas na capacidade do ator em lidar com um tipo de jogo pré-determinado e baseado em uma estrutura que captura seu estar no corpo aqui e agora. Evidentemente, tendo influência do conceito muito mais amplo e complexo em Foucault, aqui deve ser considerado o aspecto subjetivo do indivíduo ator ao lidar com essas regras.

Que corpo é este?

Na cena contemporânea, o risco produz grande interesse, seja em uma cena referente ao contato com o risco, seja em uma cena que utiliza mecanismos de risco durante sua execução. Este “risco cênico” normalmente está relacionado a um risco físico, corporal, usualmente pressupondo para o corpo do ator um possível dano, na maioria das vezes, violento, ou a iminência do desastre. Isso predomina e eventualmente pode ser relacionado com o ambiente e a tradição dos números circenses, onde as destrezas e habilidades negociam com a possibilidade do erro e do acidente.

Mas a ideia de risco deve ser ampliada, de modo que este campo de ação de situações de risco seja compreendido para além do corpo material, físico, carne. Assim, pode-se chegar ao risco psicológico e afetivo, que coloca em cena questões íntimas ou éticas relacionadas ao ator que se propõe ou se dispõe a trabalhar neste lugar. O desafio de praticar ações que enfrentam tabus, regras sociais ou a moralidade em cena também consiste em experimentar um tipo de risco que pode ser relacionado com a exposição da intimidade ou das fragilidades de quem atua.

Confrontar questões do plano do tabu ou que atencem contra a moral estabelecida de modo a mostrar seus limites pode representar ações que exponham o ator a uma autoanálise realizada de forma pública. Isso colocaria esse ator, que está inserido neste mundo no qual cria e transforma padrões da sociedade, em tensão como as regras morais de tal sociedade. Esse é o contexto que dá forma à subjetividade do ator; por isso, esta autoanálise se amplia, uma vez que o ator sabe que as mesmas questões que enfrenta, vindas

de sua própria consciência, serão novamente base do teste do enfrentamento com o público.

Em cenas que lidam com estes processos, o ator precisa criar mecanismos para justificar sua exposição e enfrentar críticas primordiais que se manifestam quando se questiona o porquê de se estar fazendo isso. O ator minimamente questionador de si se pergunta: por que me coloco nesta condição? O que me faz caminhar lado a lado com a possibilidade de me machucar? O que isso diz de mim, da vida que levo, das minhas preocupações como ser humano? O que me leva a mostrar meu corpo nu para pessoas que não conheço e que não terão a possibilidade de falar pessoalmente comigo? Estas questões surgem primeiro no foro íntimo, mas elas estarão no meio da cena, novamente, quando o público entrar em contato com a obra.

Todo este questionamento se expande quando atentamos contra regras morais da sociedade em que nos criamos e que são base de nosso entendimento do mundo. Um ator minimamente questionador sabe que não existem verdades estabelecidas, mas condições de relações que compõem os acontecimentos cênicos. Quando seu trabalho questiona pontos importantes da moralidade e das regras de conduta da sociedade, ele entende que vai precisar se enfrentar não só com as questões eventualmente levantadas pelo público de uma forma comprometida, mas também pelas questões do público que possam ter ressonância em sua constituição como sujeito da sociedade que ele questiona.

Ao enfrentar tais tensões, este ator deverá estar saber que a arte é um diálogo e não um processo linear através do qual se pode doutrinar o outro, o que representa uma ma-

neira de perceber e flexibilizar seu próprio posicionamento frente a este outro. Mas mesmo que o ator compreenda o dialogismo da situação, isto não livrará o artista do risco. Isso implicaria em um emaranhado de relações que estabeleceria outro nível de risco, que chamo de risco contextual. Neste contexto, os espectadores da cena contemporânea veem um ator, uma pessoa, e têm consciência de sua pessoalidade, sabem que estão participando de um jogo social.

A experiência com o risco é mutável. Muitas vezes, aquelas ações que representaram em dado momento risco para o ator já são para ele um trabalho resolvido na sua consciência quando do contato com o público. Mesmo assim, o ator sabe que o público poderá ser afetado, senão pelas mesmas sensações experimentadas pelo ator, ao menos por algo muito semelhante ao que o ator tinha antes de resolver encarar o “desafio”, e domar este desafio a ponto de se sentir confortável jogando com ele, isto é a condição de cidadão antes do processo estético.

Por isso, é importante considerar as expectativas que estão associadas à percepção do risco, porque se pode caminhar no estreito e complicado fio do efeito cênico. Tal coisa reveste as formas e a potência do trabalho com o risco como material da experimentação teatral, principalmente porque o risco está relacionado com a percepção do perigo, e não necessariamente com sua efetivação.

Proponho que pensemos o risco na cena dividido nestas três modalidades: a) risco corporal; b) risco psicológico e c) risco contextual. Resumindo, o risco corporal pode ser relacionado a todo risco que pressupõe a possibilidade de um dano ao corpo material direto. Evidentemente, poder-

-se-ia colocar aqui os danos psicológicos, mas parece mais interessante subdividi-los para melhor entendimento. O risco psicológico seria aquele que pressupõe o risco que pode ser entendido ou suposto pela plateia, mas raramente visto; é o risco que diz respeito pessoalmente ao ator, que envolve a sua tomada de consciência prévia ou posterior à ação. Neste aspecto, é importante lembrar obras que se utilizam de depoimentos, histórias ou situações pessoais; o biodrama,³¹ por exemplo, expõe em forma confessional um mundo privado, ao ponto extremo de poder modificar a vida das pessoas envolvidas³². Ainda, pode-se dizer que a exposição de situações pessoais pode abrir zonas de conflito familiares que envolvem pessoas que não se propuseram a estar em cena, mas se veem comprometidos pelo ato artístico.

Normalmente, quando vemos em cena o resultado que explora o território do risco psicológico, é porque a cena pode já estar comprometida. O risco psicológico pode ser um exercício do performer, que vai mudar sua presença na cena, mas esse risco não necessariamente precisa ser visto/compreendido pelo público, ou seja, existe um processo que permitiu chegar a este momento, ainda que isso não ganhe uma forma explícita. É essa realidade que faz com que, ainda que tenha sido elaborado, o risco exista como experiência incorporada, o que pode repercutir nos interlocutores, porque vibra nos corpos que estão

³¹ Termo criado pela diretora argentina Vivi Tellas no início dos anos 2000 para se referir a um projeto teatral no qual se construíam espetáculos que incluíam em cena elementos biográficos dos criadores.

³² Neste caso, é interessante o projeto teatral de Lola Arias, com sua encenação *Mis días después*, na qual uma cena em que uma atriz denuncia seu pai como tendo se apropriado de crianças durante a ditadura militar argentina repercutiu como prova em um processo judicial que levou à condenação deste apropriador.

em cena. Pode-se dizer que, em certo sentido e nível, este risco é inerente ao estar em cena, dado que todos que experimentam alguma forma de atuação em público atravessam o território da incerteza da realização frente ao olhar dos outros. A cena como lugar de exposição é em si um lugar de risco psicológico.

O risco contextual é aquele que acontece no lugar que se propõe para a cena e o encontro com o público. Nestas circunstâncias, a ação de risco depende da presença do público e de sua percepção, e isso depende do desconforto deste ante o acontecimento apresentado na cena. Isto pode ser ativado por uma ação de evidente confronto com um pressuposto cultural, político, legal, moral ou religioso de um determinado grupo, ou pode se dar em confronto com uma regra mais ampla, socialmente constituída, mas sempre dependerá de como esse coletivo percebe como a ação produz risco.

Aquilo que coloca uma pessoa em um espaço de debilidade poderá gerar a sensação de risco, ainda que seja o outro que enfrenta a experiência. Pelo efeito da empatia, o risco que um corpo enfrenta afeta o outro corpo que presencia o acontecimento e isso produz sensações que se intensificam dependendo dos elementos que confrontam a segurança e a estabilidade, que são o pressuposto do “estar bem”.

Em cada uma destas classificações posso incluir o trabalho com a nudez³³ e, a partir daí, pensar o desejo do

³³ Trabalhos com nudez na rua se encaixam perfeitamente nos três tipos de risco: espetáculos como *A Natureza da Vida*, de Fernanda Magalhães, *DNA de Dan*, do performer curitibano Maikon K, que, feitos para o ambiente externo, atentam contra a moral e até a lei, são fisicamente arriscados pois a rua é um ambiente inóspito e insalubre. O desnudar-se na rua é por si uma ação de risco psicológico; o ator é confrontado diretamente com sua nudez no olhar do outro, dentro de um ambiente caótico, violento e urgente. Ver MAGALHÃES, Fernanda. Corpo re-construção ação, ritual,

artista e sua intenção/relação com a obra que cria e seu desdobramento. A nudez é um pressuposto de risco contextual em uma sociedade que não a tolera quando ela não está enquadrada em uma regra de consumo ou “artística” estabelecida pelo mercado. Ainda nestes casos e dependendo do contexto, a nudez continuará produzindo sempre um risco psicológico, porque o risco contextual molda a ação psicológica.

A nudez é, em si, baseada no risco contextual que gera o risco psicológico, constituindo uma condição de risco físico para o ator, que pode se agravar com as condições ambientais (sala ou rua, por exemplo). Estes níveis de risco podem orientar a escolha da nudez como ação, ou, ainda, se colar à ação posteriormente, ou seja, dobrar os níveis de risco a partir da nudez.

Na atualidade, algumas performances ganharam repercussão principalmente nas redes sociais e, conseqüentemente, nas mídias como um todo. Algumas delas, especificamente por se tratarem de trabalhos que se utilizavam da nudez. Estas performances explicitavam uma nudez considerada inconveniente, ou seja, o ato de nudez relacionado contextualmente a alguma outra condição segundo a qual se atentaria contra a moral.

Na performance *La Bête* (O Bicho), o performer Wagner Schwartz, que já a havia apresentado algumas vezes des-

performance. In: Garcia, Wilton. (org) Corpo e subjetividade – estudos contemporâneos. São Paulo: Factasch Editora, 2006 e KENPINSKI, Maikon (MAIKON K). Como nos tempos da ditadura: no DF artista é preso e agredido por ficar nu em apresentação. In: Revista Forum. Relato sobre a ação da polícia em Brasília durante a performance DNA de Dan. 16 de julho de 2017. Disponível em: <<https://www.revistaforum.com.br/como-nos-tempos-da-ditadura-no-df-artista-e-pres-e-agredido-por-ficar-nu-em-apresentacao/>> Acesso em: 13 jun. 2018.

de sua estreia em 2005, foi surpreendido através das redes sociais depois da execução da performance no MAM em 26 de setembro de 2017. Não foi propriamente a ação de Schwartz que incitou a fúria nas redes, mas sim a ação de uma espectadora o que repercutiu nas redes sociais e na mídia.

La Bête é um performance interativa aparentemente muito simples em sua execução, criada a partir de um relação com a obra de Lygia Clark. É da obra de Clark que Schwartz tira os elementos de sua ação na cena,

Os *Bichos* de Lygia Clark têm possibilidades múltiplas de formas e movimentos (que parecem ilimitados) e são estruturas constituídas por placas metálicas em alumínio com dobradiças que, para a própria artista, trazem a ideia de uma espinha dorsal, algo que possivelmente motivou Wagner a usar uma pequena réplica de um dos *Bichos* de Clark para moldar formas diversas diante de sua audiência e, em seguida, convocar o público a fazer o mesmo com o seu corpo, como se fosse ele também um bicho que, embora seja de carne e osso, expõe-se desumanizado, pois apresenta-se – ainda que metaforicamente – como uma peça escultórica manejável, exatamente como as peças da série de Clark, as quais adquirem formas diversas apenas se houver participação ativa dos(as) espectadores(as).³⁴

No entanto, durante a apresentação de 26 de setembro, uma espectadora leva sua filha de cerca de seis anos a manipular o corpo do performer, ou seja, participar da ação. Os ataques de ódio pelas redes sociais se deram a

³⁴ FREY, Tales. “Wagner Schwartz: ‘Falar do Que Eu Vejo. Falar do Que o Outro Me Fala. Falar do Que Pode Ser Falado’”. In: eRevista Performatus, Inhumas, ano 6, n. 19, jan. 2018. ISSN: 2316-8102. Disponível em: <<https://performatus.net/perfil-de-artista/wagner-schwartz/>>. Acesso em: 13 jun. 2018. p.1

partir de um gesto simples: uma menina, acompanhada de sua mãe, tocava o pé de um homem nu em uma sala de museu. O fato se expandiu porque Schwartz estava nu, e isso foi considerado um ato pornográfico combinado com o risco da pedofilia.

Schwartz é um homem adulto (45 anos), branco, possui pelos nos genitais, os quais, como em qualquer homem, ficam dependurados, inertes e diminuídos de tamanho pelo frio e pela exposição. Seu corpo está ali à disposição da plateia, que pode manipular esta massa consciente, moldando como se faz com a obra da artista em que o performer se baseou para sua criação. Além disso, o corpo de Schwartz, maleável e disponível, se coloca entre esta consciência humana e o ser objeto/animal que não se comunica como humano. O performer, em si, silenciosamente, também dialoga entre ser esse corpo, que sente frio e percebe os toques, e a consciência do toque que vem, o corpo do outro e a atenção de estar também numa situação que depende do toque do outro. O outro, uma mãe e sua filha.

Toda a situação que se desenrola a partir daquela situação no museu acontece nas redes sociais e depois na imprensa. A ação em si, simples, desenrola furacão de humores e opiniões sobre o performer e a mãe, na tentativa de proteger a inocência infantil. O risco do corpo nu de Schwartz, neste caso, se dá pelo contexto, uma situação precisa: a presença de uma mãe na performance, uma mãe com escolhas precisas sobre a educação de sua filha, e um contexto cultural assustado. Uma sociedade temerosa dos tempos futuros, suspensa na angústia de

não ter um chão preciso para pousar, muito característico de tempos em que, como tão bem explicita Baumann³⁵ sobre o *interregno*, as mudanças são tão rápidas que não se conectam com as verdades até então conhecidas: neste ambiente, a nudez é um risco, em qualquer circunstância, sob qualquer medida.

A reação a que *La Bête* é confrontada, dias depois de sua ação, pelas redes sociais, é o resultado do poder turbulento dessas redes num país obcecado por se comunicar, e um dos maiores consumidores de internet e rede social do mundo. Mas acima de tudo, é preciso lembrar que esta sociedade se enquadra num contexto mundial de medo e angústia, que caracteriza uma sociedade de risco, uma noção que trago aqui para ampliar a reflexão sobre o impacto da nudez na cultura do país.

³⁵ Para uma revisão política sobre contemporaneidade, é oportuno visitar a obra de Zygmunt Bauman. Suas entrevistas e artigos publicados nos últimos tempos são valiosos para se pensar a conjuntura de nossa sociedade. Suas observações nos oferecem a ideia de uma “situação de *interregno*” que, segundo Bauman, é um momento de contradições e dúvidas que colocam os cidadãos em um ambiente caótico e com poucos, quase sem lugares onde depositar suas certezas, mesmo em se tratando de valores. A imagem desta situação nos dá uma noção poética e profunda sobre a sociedade atual. Para o pensador polonês: “O *interregno* é um conceito bem antigo, da época de Tito Lívio, um historiador da Roma Antiga, que escreveu a história de Roma em *Ab Urbe Condita*, “desde a fundação da cidade”. O primeiro *interregno* ocorreu quando o primeiro rei da Roma Antiga, Rômulo, após 38 anos de reinado, morreu. Não está muito claro, pois alguns dizem que ele foi direto para o paraíso, que ele não morreu, mas, após 38 anos, ele desapareceu. A expectativa de vida naquela época era de 38 anos, o que significa que, no momento em que ele morreu, praticamente não havia ninguém que se lembrasse de como era a vida antes de Rômulo. Em toda parte, todas as prescrições e proscrições vinham de uma só fonte: Rômulo. E, de repente, ele desaparece. Imagine-se nessa situação. O que fazer? Não se sabe o que fazer, de verdade”. (BAUMAN, 2012, entrevista concedida ao jornalista Cílio Bocanera do programa Milênio, Globo News, transcrita e publicada pelo site Direito Constitucional, p. 2)

A sociedade de risco

Para analisar o risco como pano de fundo social que também orienta nossas escolhas cênicas, parece-me oportuno pensar no conceito de sociedade de risco de Ulrick Beck. Na sociedade de risco do sociólogo alemão, a maioria da população é parte do ambiente de risco, os extremos estão a salvo: aqueles que dependem minimamente do sistema e que são pessoas completamente envolvidas em sua comunidade e cuja realidade “primitiva” ainda não foi corrompida pelo modelo global e aqueles pouquíssimos, detentores das maiores riquezas; estes possuem possibilidade de se salvar do através do poder que possuem. Todos os demais, esse grande número que constitui a média, estão envolvidos no jogo globalizado do medo³⁶.

O entrelaçamento entre uma indústria predatória e completamente fixada no lucro de alguns poucos e a movimentação orgânica natural da terra é o que configura e mostra a genialidade do conceito de sociedade de risco. A incapacidade das organizações em prever, ou em se sentirem responsáveis, pela ligação entre um empreendimento industrial e o meio que o cerca (e todas as interpelações que configuram o ambiente) é exemplo deste momento.

³⁶ Esta relação entre esta sociedade de risco e a sensação de risco ficou clara para mim quando fiz um curso de gastronomia e entendi as relações entre alimentação de determinada população e a produção de sementes geneticamente modificadas, por exemplo. A possibilidade de se livrar completamente da rede que configura o poder das indústrias agrícolas, como a Monsanto, é quase nula (principalmente em países sem nenhum tipo de legislação efetiva, como o Brasil). A possibilidade de uma fazenda que não utiliza as sementes geneticamente modificadas (as quais possuem o desígnio genético de não se reproduzir, por exemplo), ser contaminada por sementes vindas de uma fazenda que utiliza este tipo de semente é quase total, e, esse processo acontece completamente à mercê do movimento natural da polinização, através de ventos e animais, ou seja, impossível de ser controlado (Ver BECK, Ulrick, 2010).

Outra face da sociedade de risco é a impossibilidade de punir seriamente os responsáveis por este tipo de empreendimento. As corporações são realidades jurídicas, impossíveis de serem responsabilizadas por suas ações de maneira efetiva. No Brasil, casos recentes, como a inundação da cidade de Mariana, em Minas Gerais, pelo rompimento da mina Fundão, da mineradora Samarco, em 2015, e, ainda em 2019, a inundação da cidade de Brumadinho, pelo rompimento da barragem da Mina do Feijão, é um bom exemplo de como “perigos são fabricados de forma industrial, exteriorizados economicamente, individualizados no plano jurídico, legitimados no plano das ciências exatas, e minimizados no plano político.”³⁷

Neste sentido, a conexão entre sociedade de risco e biopolítica são claras, principalmente quando entendemos que a biopolítica se faz presente nos hábitos diários do cidadão, e que estes hábitos são modificados ao longo do tempo de maneira sutil (às vezes de maneira ofensiva), mas na maioria das vezes surgem como uma modificação que vai fazer “evoluir” o sistema que busca transformar, muitas vezes impondo na mesa, na cama, nas relações sociais na rua, parâmetros que ignoram as referências locais e tradicionais. No caso da América Latina, imposições da biopolítica atendem às necessidades econômicas de um grupo pequeno que detém poder e viabilizam que este poder não poupe recursos (humanos, ambientais, sociais) para se manter no controle.

Baseado em Virno, Hardt e Negri, o autor espanhol Oscar Cornago (2008) propõe em *Teatralidade e Ética*³⁸ uma

³⁷ (BECK, 2010, p. 230).

³⁸ CORNAGO, Oscar. *Teatralidade e ética*. In: *Próximo ato: questões da teatralidade contemporânea*. SAAD, F; GARCIA, S. (org). São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

análise sociológica para a constância do risco na cena contemporânea, basicamente sobre a mudança nos aspectos produtivos da sociedade nas últimas décadas, vista principalmente nas mudanças do envolvimento do trabalhador com o trabalho. Este se ampliou de horas diárias para vínculos de autorregulação, o que se traduz na aplicação para além de uma força de trabalho: de uma aplicação vital que inclui sua criatividade e seu tempo íntimo.

Estas análises sobre o risco que pressupõem a implicação da vida do indivíduo no trabalho têm conexão com a vida do artista. E o risco na cena é um desdobramento desse universo social na cena, na relação do artista com a cena. Por isso, interessa-me abordar este conceito de risco, mesmo que, em alguns sentidos, isso questione minha atuação como artista; afinal, isso aponta para uma predisposição que vai na contramão da autopreservação do indivíduo. Sabe-se muito sobre estes fatores de risco que a exposição e, mais do que isso, a vontade de exposição; elas ficam explícitas na escolha do trabalho com a nudez e na ressonância em meu trabalho.

É preciso considerar que toda escolha por uma cena de risco pode ser influenciada por um contexto social e político e pelo que ele nos oferece como possibilidade em uma era de globalização, de comunicação desenfreada e completamente à mercê das mídias.

O risco é um elemento que está presente historicamente em uma ampla variedade de espetáculos cênicos e se consolidou como característico do circo nas suas mais variadas modalidades. Ainda hoje, o risco parece reconquistar espaços em diferentes criações artísticas, princi-

palmente na performance, porque as referências que chegam até nós (falo principalmente a partir da visão de uma acadêmica) são referências históricas de performances artísticas que buscam os limites do corpo e do ser humano, ou seja, que possuem doses de risco.

Apesar disso, encontramos uma resposta para essa retomada do risco nas artes, supondo que se trata de uma ação combativa (no sentido de alerta) no contexto de risco social a que Ulrich Beck se referiu em *Sociedade de Risco*. Também seria possível dizer que seja apenas mais um tipo de adesão às necessidades do meio artístico que obedece demandas sociais ou, na pior das hipóteses, uma resposta às demandas do sistema de circulação das artes. Ou, ainda, poderíamos dizer que não passa de outra moeda de troca na busca de espaços de difusão. Isso é de fato um elemento que deve estar presente como questão importante na hora de analisar o risco como prática de confronto com as estruturas sócio culturais. Ainda assim, experimentar o risco pode ser, para o artista, um processo de crescimento pessoal, até terapêutico, ousado dizer.

Considerando isso, é importante perguntar o quanto nossas vontades – e a partir delas –, nossas escolhas éticas e conceituais se desprendem das necessidades impostas pelo mercado, pela situação social que nos abraça e que naturalizamos como próprias, sem questioná-las.

No circo, o trabalho do ilusionista flerta com o risco, o risco de machucar verdadeiramente sua companhia de cena, o risco do truque não funcionar. O palhaço que brinca com o risco descobriu para a si um mecanismo de defesa: rir do erro, do ridículo, do pavio que não acende;

mas não deixa de viver o risco do chute mal dado, o tapa com força exagerada, o risco de uma plateia muda e fria. Aqui, todas as partes da cena encontram um ponto de contato pelo risco do erro frente ao outro. Existe assim, na figura suspensa na corda bamba, uma metáfora da nossa sociedade de risco. Porque, por mais que o equilibrista tenha, como uma interpretação positiva, um controle – fruto de um trabalho e de uma técnica –, ele está, de qualquer forma, dando ao risco a chance de perder o controle. O lado negativo da metáfora é precisamente o fato de esta figura ter deliberadamente se colocado em risco, um ciclo de dependência do ato de poder perder, ou da tentativa de prever ou controlar o futuro.

A partir destas possibilidades de ver o risco e sua relação com diferentes modalidades do fazer artístico, pergunto-me se não existe uma tentativa quase monástica do artista de se doar para a arte, e assim o risco se faz uma boa metodologia. Incluo aqui a nudez como prática equivalente. Neste sentido, encontro alguns meios de compreender esta opção para o risco de diferentes pontos de vista. Aqui escolho chamar atenção para três deles:

1 – Como uma dedicação redentora, onde se expõe, através do corpo do artista, uma sociedade cruel e seus meios de exploração, na busca de um “melhoramento” ou “ensinamento” desta sociedade através da expiação pela arte,

As três etapas de realização das obras (a aprendizagem, a composição e a exploração do espetáculo [de circo]) correspondem a três situações do corpo do artista: o corpo ferramenta, o corpo objeto significante e o corpo explorado. Ou então sacrificado. É possível

então defender outra hipótese. A falha, consequência do risco, está bastante presente no espírito dos artistas bem como no dos espectadores do circo, e com ela, a ideia do erro, da degradação, da culpabilidade e da redenção. E assim a ideia do sacrifício, herdada do cristianismo, para quem está reunido em uma só pessoa – que pode então ser o artista – o oficial, o deus, o sacrificado e o que se beneficia do sacrifício.³⁹

Algumas performances entram na linha do corpo sacrificado, do corpo esfolado, em que são explicitados os códigos e normas da sociedade a que elas se referem. Não só as ações são referentes a um mundo doente e mesquinho, mas as enunciações vão na mesma direção.

O performer que segue esta linha está sempre um pouco além da materialidade mundana, recusa-se a fazer parte dos pressupostos da sociedade que critica e deseja explicitar com violência para o outro, através de sua própria carne, críticas ao modo de vida do que olha, numa tentativa de acordar este olhar, que considera adormecido ou alienado. Muitas vezes, existe uma causa por trás da ideia da obra, e, às vezes, um pressuposto ideológico orienta a ação.

Diferentemente do que acontecia nas décadas de 1960 e 70, quando havia um movimento que englobava todos os aspectos da vida do artista (os grupos que viviam juntos e atuavam juntos, tal como a experiência do grupo dinamarquês Odin Teatret, por exemplo). Hoje, o artista tem uma função específica, que não necessariamente toca sua vida pessoal. É possível ver artistas que possuem trabalhos extremamente politizados, mas cujo envolvimento

³⁹ GOUDARD, Philippe. A estética do Risco: do corpo sacrificado ao corpo abandonado. In: WALLON, Emmanuel. (org). O circo no risco da arte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 30.

ideológico não afeta suas carreiras dentro de instituições, por exemplo, ou que mantêm uma vida familiar regular, ainda que, no discurso, propaguem vidas para além de qualquer tipo de convenção. Estamos aparentemente mais “encaixados” no mundo: deixamo-nos levar pelos anseios políticos em nossas criações, mas não permitimos que estes anseios toquem nossas vidas pessoais, como era característica dos anos 1960 e dos anos 1970. Neste sentido, o risco se faz no ambiente seguro de uma vida bem colocada na realidade que a cerca. Parece que aprendemos a jogar com o sistema, mas não temos mais ímpeto de romper com ele.

Aparentemente, existe um embate violento com pessoas que se disponibilizam para ver a performance — não falo do desconforto que se possa proporcionar ao público e que pode ser uma maneira de dobrar a atenção e o envolvimento deste —, mas do embate, aquele revoltoso e violento, apenas. A violência é uma celebração daquilo que sofremos, mas sem atentar para o fato de que o outro, disponível para ver e compartilhar de seu sofrimento, é, sim, um empata, que também vive muitos níveis de violência cotidianos. Neste tipo de ação, vejo claramente o artista que se encaixa nesta primeira categorização, aquele que acredita carregar uma verdade e que quer se fazer ouvir de qualquer maneira, detentor de certa autoincumbência de guiar o povo até a verdade.

Não estou propondo aqui que se produza obras de leve deglutição, mas que estejamos atentos aos mecanismos sociais que moldam, inclusive, o nosso modo de comunicar em arte e que moldam também a recepção das

peças que nos assistem. Por exemplo, é possível perceber que, hoje, uma maneira de conduzir o pensamento social é o movimento de gerar pânico, medo, insegurança, características da sociedade de risco que nos cerca. As redes sociais estão repletas de pessoas e instituições disseminando medo e insegurança (aparentemente o mundo vai acabar todos os dias). Seria preferível ir na direção contrária para despertar outra consciência. No entanto, vejo que a irrupção da violência nos modos de discurso não é apenas uma reação de resistência, mas muitas vezes uma maneira de encaixar o discurso no método comunicativo que nos cerca, apenas uma adaptação de uma ideia fundamental em uma fala recorrente. Perde a ideia, ganha o mecanismo de violência, que segue se retroalimentando. Isto se conecta com a segunda formulação sobre a utilização do risco.

2 – Como formato que atende uma demanda de uma tendência social. Ou seja, como uma maneira de, seguindo as diretrizes da sociedade de espetáculo – que não para de se reinventar, mas também não cessa de se copiar –, conseguir atenção, ganhar dinheiro, ou seja, atender a uma demanda específica do mercado, que aparentemente está fora do mercado e faz parte da resistência, mas não foge de uma lógica de mercado. Neste sentido, vinculo essa opção pelo risco à necessidade de se adaptar a uma tônica do mundo que habitamos, um mundo da novidade, apesar de saber que nada se cria, tudo se transforma. O risco sempre esteve presente nas obras artísticas, mas é possível perceber quando há uma ênfase em determinado tipo de ação artística, impulsionada pela tendência, ou seja, uma proliferação de um tipo de

formato, que não surge senão por uma vontade de ser visto, e por isso segue este método.

Alguns artistas seguem claramente estas tendências, baseados no fato de que precisam manter suas vidas. Muitas vezes, é atendendo necessidades como estas que se enfrentam desafios, mas não pelo desafio em si mesmo, mas porque este se tornou um tipo de “controle de qualidade” da cena. Se não há risco, não seria uma cena contemporânea; se é “apenas” ficcional, estaria fora de contexto; se não há participação do público, não existiria, de fato, ação. Se o risco implica na criação de uma tensão do real no plano da ficção, é preciso considerar que uma cena contemporânea é aquela que frequenta as zonas limítrofes do tempo atual, e, por isso também, implica em tensão entre o ficcional – a narrativa – e a realidade.

Ainda que estas ideias não representem a verdade da cena contemporânea, elas contaminam muito o ambiente institucional e até o pensamento dos artistas. A questão, novamente, é se debruçar sobre a necessidade de que tenhamos consciência de onde vem o impulso. Arriscamo-nos porque a vida mostrada no mundo obedece à necessidade de risco do mercado? Aplicamo-nos no real e rechaçamos o ficcional porque estamos na era do *reality show*, das redes sociais, onde nada vale mais do que a verdade ultraexposta? Propomos a participação do público porque o público não consegue mais fazer silêncio e se concentrar por cinquenta minutos? Quem molda quem? A quem respondemos? Respondemos? Reagimos? Neste sentido, recorrer ao risco pode ser apenas mais uma estratégia metodológica, para estar dentro da tendência.

3 – Como uma experiência de si. É possível dizer que quem pensa em viver os riscos da cena não se importa tanto com uma mensagem, ou seja, não tem algo prévio a ser dito, mas deseja que sua ação suscite, em si mesmo, algo. A sensação do risco, a beleza da dificuldade em fazer determinada tarefa, não se prende a uma causa explicitada de forma clara, mas a uma experiência própria, algumas vezes até hermética e egoísta, mas fundada na possibilidade da experiência, do acontecimento como coisa. Mesmo assim, existe nesses casos uma vontade de que esta experiência toque o outro, sem, no entanto, saber como isso se dará. O que se oferece aqui é a experiência pessoal em sua primeira dimensão, isto é, como prática de se expor frente ao olhar do outro.

Acredito que este terceiro tópico é o mais simples de compreender. Tratam-se de artistas que se utilizam do risco como um jogo constante consigo mesmo. É possível, inclusive, que este procedimento se torne uma medida básica do estar em cena. Estes artistas passam a tentar restabelecer a sensação de presença experimentada com o risco em todos os trabalhos que fazem. Por isso, a compreensão dos desdobramentos sutis do que significa risco, para além da carne, é importante. A sutilização destes processos mostra ao artista que este risco, desdobrado, pode estar sempre presente, dependendo apenas do entendimento. Neste ponto específico, o artista se propõe uma busca de si e de seus limites, um jogo constante consigo através do dispositivo de risco, que vai variar de trabalho para trabalho. Muitas vezes, o risco vira a tônica de um trabalho muito pessoal, sem necessitar da interferência de um dire-

tor, sem ao menos que o público perceba claramente este risco; o risco, neste caso, é o compromisso do artista com sua própria experiência, e se torna um diálogo constante com sua própria honestidade.

É possível que alguns artistas consigam passar por todos os três pontos de vista durante um processo criativo/cênico; outros, no entanto, têm muito claro a necessidade de concretizar apenas um deles. Muitas vezes, a tendência da cena faz com que determinado artista se coloque em experiência de si, ou seja, é um formato/demanda que cria um desejo; outras vezes, é inclusive um formato/demanda que cria uma causa. Em alguns casos, é inicialmente um formato/demanda que é logo abandonado, quando a causa ou a experiência de si ganham força na prática; às vezes, parte-se de uma causa, ou de uma experiência de si, para logo cair no formato/demanda. É preciso dizer que, neste caso, se está sempre sobre o fio tênue do risco, ou da nudez, como simples destreza, o que reforçaria novamente o olhar demandante do espetacular como força motriz do fazer artístico. Talvez esse seja o grande desafio quando se trabalha com materiais como o risco e a nudez.

O risco como procedimento técnico - o laboratório

Sempre me perguntei sobre a necessidade de chamar nossos processos⁴⁰ de pesquisa em teatro de “labora-

⁴⁰ Este termo aparece constantemente para designar um ambiente de trabalho de criação com mais “profundidade”, onde a experimentação não estará subordinada a uma ideia prévia. Este ato de chamar o laboratório como um processo profundo de pesquisa do ator ou de um grupo aparece desde as concepções mais populares: na televisão, por exemplo (não é raro um ator de telenovela dizer que passou por uma pesquisa de laboratório e por isso conseguiu uma atuação, ou um personagem mais complexo), passando pelo cinema, e no teatro como um todo. Em minha experiência, o laboratório aparece como procedimento desde as montagens mais simples,

tório”. Primeiramente, porque nunca me senti uma cientista, mas sempre me identifiquei com a cobaia. Por muito tempo, não pensei que era um posto inferior, ser a cobaia, porque um ator se interessa em experimentar, mais do que fazer experimentar, e, depois, porque me aproximar de uma condição próxima à animalidade sempre me pareceu digno, mesmo quando na verdade experimentamos a animalidade em sua mais cruel existência: a de objeto.

Por outro lado, sempre que experimento meu corpo nesta condição de cobaia, pergunto-me sobre esta “vontade de animalidade”, sobre a necessidade de sermos pura pulsão (o que nunca realmente acontece); se, por um lado, queremos com ânsia nos afastar deste *modus operandi* racional, arguindo que, assim, seremos mais “verdadeiros”, como se a verdade humana estivesse na animalidade que ela nega. Estamos também na busca por tomar o lugar dessa animalidade, inclusive na sua capacidade de vítima de um estado racional externo e interno, já que somos aqueles que se propõem a atender às regras do laboratório, e até a criá-las. Seria essa “vontade de animalidade” uma inveja da condição de inocência do animal? Ou seria, mais do que nunca, a vontade de tentar se aproximar dessa animalidade inatingível? O que nos move como artistas da cena a buscar esses limites com o animal?

Neste “laboratório científico” da cena, tendo um diretor que propunha os exercícios, meu corpo era o campo a ser

onde há um “momento de laboratório”, normalmente localizado no início do processo, até como um espaço específico de pesquisa, onde a apresentação é secundária. Neste segundo exemplo, localizo minha experiência de nove anos de pesquisa no ÁHQIS – Núcleo de pesquisa sobre processos de criação artística, coordenado pelo Prof. Dr. André Carreira, no Centro de Artes da UDESC. Mais sobre o núcleo em: <<http://www1.ceart.udesc.br/?id=95>>. Acesso em: 09 abr. 2018.

pesquisado e testado constantemente por mim e pelo olhar de fora. Os limites com os quais nos cercávamos nos levavam a lugares de risco, principalmente porque o ambiente era (ou pelo menos dava a impressão de ser) composto de liberdade e segurança; ou seja, existia risco porque existia a previsibilidade do conforto. Mais uma vez, a precisão de usar o risco como impulso, mas não se fixar na perfeição da ação de risco, e sim na possibilidade de, num espaço seguro, ultrapassar os limites e descobrir novos riscos.

É interessante que exista uma correlação entre o circo e o laboratório justamente quando se trata de explorar as capacidades dos animais. Tanto no circo como no laboratório, o corpo do animal é o espaço da experimentação: o animal do circo e a cobaia do laboratório são corpos inferiores, espaço de experimentação da curiosidade humana. Neste sentido, o laboratório, diferentemente do zoológico, busca colocar o animal em movimento, transformá-lo. Na experiência do laboratório, o risco parece surgir exatamente de uma estrutura fixa, de um campo delimitado, onde tudo pode acontecer dentro de suas margens, mas este precisa do material orgânico capaz de se mover por si só, mas inferior o suficiente para não reagir, ou para não conseguir reagir efetivamente. Neste caso, a conceituação de risco é baseada na confiança no controle, ou seja, como em um laboratório, a margem para a experiência surpreender o cientista é delimitada no espaço seguro do laboratório. Tudo pode acontecer, desde que dentro das possibilidades que o espaço permite, e na disponibilidade da cobaia.

É observando as figuras dos malabaristas, e em particular, Enrico Rastelli, que Meyerhold compreende

a importância no trabalho cênico dos deslocamentos do centro de gravidade: o malabarista trabalha com todo o seu corpo, e não somente com suas mãos. O jogo do ator, como o do malabarista, se traduzirá no plano cinético em termos de equilíbrio constantemente colocado em perigo, perdido e reencontrado. Não se trata somente da proeza do desempenho, mas do processo técnico que permite sua realização.⁴¹

Todos os elementos do laboratório e do circo estão envoltos na possibilidade de garantir a “segurança” de tudo e de todos: do experimento, do dono do circo, da cobaia, do ator. Se no laboratório, a sala e as condições de segurança garantem isso, no circo, no encontro com o público, “o show deve continuar” é o limite da experiência. Esse risco é semelhante ao entendimento de risco como “conceito quando se torna possível pensar o futuro como passível de controle”.⁴² Quando podemos nos certificar de que o ambiente é propício para o risco, há uma certeza, mesmo que fluida, das consequências das ações, dentro de determinada margem, garantindo um nível de segurança.

Quando estávamos jogando uns com os outros dentro do laboratório, ou seja, quando o campo de experimentação se expandia do meu corpo para o corpo do outro, as relações entre os corpos e o espaço lembravam a relação entre os equilibristas, ou os palhaços do circo, ou ainda, a relação das feras executando números precisos

⁴¹ PICON-VALIN, Béatrice. A Busca pelo intérprete Completo. In: WALLON, Emmanuel (org). O circo norisco da arte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. p.128.

⁴² SPINK, Mary Jane P. Trópicos do discurso sobre risco: risco-aventura como metáfora na modernidade tardia. In: Cad. Saúde Pública, Rio de Janeiro, v. 17, n. 6, p. 1277-1311, Dec. 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/csp/v17n6/6987.pdf>>. Acesso em: 18 mai. 2018. p.128.

dentro dos limites estabelecidos pelo chicote do domador, neste jogo constante de risco. Existe uma “dança” entre a ponta do chicote que toca a fera e a ponta segura pela mão do domador. Um número como este é feito por movimentos precisos, acordos tácitos e olhares (sobretudo olhares) e os dois corpos que dialogam silenciosamente.

Mas nem tudo são flores ou danças de beleza. Há sim a feiura do condicionamento, da experiência da repetição como prática de “cavar na pele” os movimentos que devem ser “orgânicos” na aparência até a capacidade de ter à mão os nervos bem treinados, inclusive, de controlar essa “presença” tão abstrata, tão efêmera, de que a cena é feita. Há sim, nestes mesmos ambientes, certa dose da crueldade que os animais sofrem, em função de nossa busca pelo conhecer, mas que em nossos laboratórios, nossos circos cênicos, são infligidos ao nosso próprio corpo, por nosso próprio corpo.

Assim, a cena que se apresenta parece estar sempre num jogo de construção, típico dos processos laboratoriais, onde o ator está disposto no espaço cênico sendo “testado” através de regras, tarefas a serem concluídas, estímulos aplicados por uma mão externa, um olhar de fora. Neste sentido, o ambiente que se instaura no texto lembra os laboratórios cênicos dos quais participei e mais precisamente o laboratório em que estive pesquisando nos últimos dez anos, o ÁHQIS. Neste laboratório, pesquisávamos principalmente o que viemos a chamar, influenciados pelas ideias do ator e autor Eduardo Pavlovsky e do diretor Ricardo Bartis, uma “interpretação por estados”. Por muito tempo neste laboratório, o que fazíamos era explorar, com

afinco, nossas sensações corporais, induzidas ou não, na tentativa de chegar a limites que ultrapassassem estruturas corporais e psíquicas cotidianas, e depois modular esses “estados” a que chegávamos de acordo com nossa vontade ou com o jogo com os demais atores, exatamente como um cientista que manipula um objeto, sendo também o objeto. Aqui, o corpo é o olhar de fora que age sobre si mesmo, uma conversa interna entre o que se apresenta como experimento, atividade, e os resultados que vão surgindo dessas atividades propostas. Neste caso, é sempre uma ação cada vez mais precisa e intensa sobre o objeto, pois, internamente, cada vez que chegamos a um ponto de resultado, sendo seu próprio manipulador, podemos pedir mais intensidade, ou que se vá mais a fundo no processo proposto. E, no entanto, não há manipulação, pois cada um é responsável e juiz de seu próprio processo, chegando a lugares que cada um, diferentemente, tem acesso.

Nesta dinâmica complexa que se instaura na pesquisa e que deixa turva a separação entre quem é o manipulador e quem é o manipulado, a questão do ator como objeto reaparece. Esse tema já foi muito explorado em outras épocas com mais ou menos sucesso. Podemos lembrar a proposta do ator-marionete, de Gordon Craig, como exemplo maior. No entanto, a capacidade de uma marionete de se fazer bizarra ou sinistra está ligada à capacidade de esta marionete ser ou se tornar um autômato. Já a possibilidade do ator se marionetizar (e ultrapassar os limites que a condição humana lhe apresenta) é uma questão que se intensifica no trabalho com risco, porque o humano que experimenta o risco é um humano que luta contra o

próprio movimento de sobrevivência, presente inclusive como reação no corpo. Ou seja, estar nos limites entre o humano e o inumano, gerar confusão naquele que vê, é um elemento que se desdobra em outras nuances, como a relação entre matéria orgânica e artificial.

Os bonecos, a movimentação artificializada pela técnica nos atores e os olhos que expressam a alma ou o vazio, no caso dos autômatos ou objetos se relacionam com o corpo do ator e da marionete, que estão materialmente confinados no mesmo espaço: o laboratório, espaço de experimentação onde corpos humanos e não humanos são testados igualmente. Deste modo, o risco traz para a cena a marca da precariedade do corpo humano.

Experimental el riesgo siempre implica una visita a los territorios más personales de los actores. En este aspecto, es fundamental procurar un distanciamiento de aquellos puntos de vista que encaran la formación del actor como un acto de simple aprendizaje técnico. Este aprendizaje debe ser transformado, o mejor, consolidado como una experiencia vivencial cuyo eje será la confrontación con sus límites tanto mentales como físicos.⁴³

O risco expõe o ator à lógica do próprio corpo material e este encontro é visto pelo público. Este procedimento é escondido em outros tipos de atuação. Em outros métodos, o corpo do ator é convidado a esconder essa sua precariedade essencial, quando no teatro que tem por base uma atuação de risco, o corpo do ator é exposto a situações em que a precariedade é convidada a se fazer aparente o tempo todo e se fazer material fundamental na poética da cena, a

⁴³ CARREIRA, André. *Teatro de invasión*. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas, 2017. p. 123.

que o espectador vai reagir. É como se, na cena com risco, o corpo do ator estivesse numa transformação constante e imprecisa, uma movimentação entre matéria e presença, vontade e sujeição; este lugar impreciso do corpo, acredito, é onde se localiza o atuar numa perspectiva de risco.

A presença inquietante de corpos híbridos e metamórficos talvez resida na possibilidade de outro corpo e, mais ainda, na sua pele. A pele de seres compostos ou em transformação pode aproximar-se ainda do abjeto, ou seja, daquilo que não é sujeito, muito menos objeto e que, por isso tende a ficar **deslocado de uma relação de conhecimento**. Ante a uma aparição abjeta, suscitada por outro corpo, aquele que observa lida com uma presença extremamente outra, enfim, com uma ameaça.⁴⁴

Este “entre” é o ambiente de mistura; é a própria transformação que interessa. Por isso, o risco está presente em diferentes tipos de processos de criação em teatro. No teatro de rua, por exemplo, o risco é parte do treinamento do ator, pois é nele que um espetáculo em ambiente urbano se dará.

O truque aparece como uma alternativa à morte. Em geral, essa é uma das características do risco no circo, mas aqui ela é anunciada com frustração, pois há uma constante análise do truque e a necessidade de mostrar essa incapacidade da perfeição, justamente porque se tratam de humanos incapazes da perfeição dos movimentos, ou autômatos, incapazes da organicidade nos movimentos. Finalmente, é a imperfeição que interessa, pois, no risco, a perfeição da ação final significa a morte, ao mes-

⁴⁴ JORGE, Eduardo. Lobisomem, sem ameaças. In: MACIEL, Maria E. (org) *Pensar/ escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. p. 178 [grifo meu].

mo tempo em que a ação feita de maneira tecnicamente precisa salva da morte .

Quando o ator se predispõe a usar sua própria nudez como elemento cênico, ele age no sentido de se desafiar neste risco que implica sua própria subjetividade em diálogo, ou tensão, com a sociedade que o cerca. O jogo do ser com o seu corpo nu na cena pode ser uma reafirmação de si mesmo. Um ator pode redescobrir sua relação com o próprio corpo na nudez que ele coloca em cena, ou seja, em um laboratório constante, o corpo se torna um espaço de experimentação, ao mesmo tempo em que é objeto e manipulador.

O truque, nesta relação, pode se dar na objetificação desta nudez – a nudez como um veículo apenas, não como uma experiência. O risco que a nudez gera, o encontro com este ser “metamórfico”, é o lugar da experiência, o encontro com o medo e a angústia da nudez. Fingir uma naturalidade que não existe na nudez é o truque, é a morte da sensação do que vivencia. Aqui a ação imprecisa e arriscada da nudez é o diálogo do artista com essa materialidade do corpo, a dúvida entre o corpo autômato, a consciência e voluntariedade do ator sob o olhar de fora, social, incidindo sobre o olhar do cientista de si mesmo.

ESTRANHAMENTO COMO ESTRATÉGIA

Lucas Heymanns⁴⁵

A ideia de algo *estranho* pode ser muito útil para pensarmos os espaços fronteiros que existem entre as coisas do mundo e as palavras e sentidos que criamos a partir destas – ou, dito de outra maneira, os espaços fronteiros entre a realidade e suas representações. No fenômeno teatral, tais zonas liminares tornam-se bastante evidentes: quando vemos um ator em cena, estamos sempre diante de um corpo real, um sujeito único, ao mesmo tempo em que temos consciência de sua condição representativa. Esta condição pode ser mais explícita, quando, por exemplo, o ator assume a figura de um personagem, com caracterização e texto decorado, ou menos explícita, em casos em que o ator representa a si mesmo. No entanto, há sempre um jogo entre a realidade deste corpo, presente ali naquele momento, e a ficção, estrutura ou narrativa, previamente articulada, que este apresenta. Uma forma de entendermos o estranhamento no teatro tem a ver com quando estas duas camadas se confundem ou se contrastam: é o ator ou a personagem quem está chorando? Isso

⁴⁵ Ator, dramaturgo e mestre em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação da UDESC.

faz parte do que se planejou representar ou é um acidente do presente? São esses momentos de incerteza nos quais eu penso ao jogar com a palavra *estranho*.

Algo estranho é algo que não é reconhecido imediatamente como familiar, algo que não é compreendido de imediato. Ao mesmo tempo, o estranho não é o outro absoluto, não é o total desconhecido, nem o mal. Dizemos que o “clima está estranho”, ou que estamos com uma “sensação estranha no corpo”, ou que uma entrevista de emprego foi “estranha”, indicando que determinada situação não segue o rumo habitual que imaginamos, ou que há algo de imprevisível, algo a ser descoberto ou algo incompreendido na situação. Mesmo em nossa linguagem coloquial, a imagem do estranho parece indicar um espaço liminar, uma zona indeterminada entre o conhecido e o desconhecido, esta zona estranha que existe entre uma coisa e a palavra coisa, entre uma pessoa e outra pessoa.

O estranho é também uma imagem mutante e contextual, pois o que é estranho depende do que é habitual em cada lugar ou para cada sujeito. Para jogar com o estranho, portanto, temos que jogar também com a investigação de nossos hábitos, nossas convenções e repetições. Observá-los, não como naturais, senão como mesclas complicadas entre as imagens de nossa experiência, nossas condições sócio-históricas e as experiências de nossos corpos. Podemos pensar então no estranhamento como uma percepção intensificada das tensões entre o familiar e o desconhecido, entre a sensação do hábito e a do imprevisível. Se o estranhamento não é um procedimento, no sentido de técnica que possa ser repetida para atingir

resultados esperados, é pelo menos uma imagem que nos sugere diferentes estratégias de exploração destas tensões em nossas composições.

No campo do teatro, o estranhamento é geralmente associado ao trabalho de Brecht e à ideia de *Verfremdungseffekt* – traduzido no Brasil ora como distanciamento, ora como estranhamento, ou, ainda, efeito de alienação. Na obra do diretor alemão, o estranhamento era uma forma de dissolver a ilusão da ficção ao enfatizar os aspectos “reais” da apresentação. Um exemplo seria a quebra da quarta parede, quando o ator interrompe a representação de uma personagem e dirige-se diretamente ao público; também o uso de elementos cenográficos e figurinos sem pretensão naturalista; ou ainda o uso de letreiros, citações jornalísticas, da música e da pantomima como formas de romper a identificação com o mundo ficcional do texto dramático. Desta forma, o estranhamento figura como um procedimento importante do chamado teatro épico brechtiano, em oposição à tradição de um teatro dramático. Se este último procurava apagar qualquer referência à realidade do acontecimento teatral para construir a ilusão de que ali víamos de fato as personagens e não os atores, o teatro de Brecht apostaria justamente na explicitação das convenções do fazer teatral e buscaria não uma completa identificação do espectador com a ficção representada, mas uma visão mais distanciada da situação da apresentação.

Ao começar a pesquisar o estranhamento, deparei-me com outras inúmeras experimentações ao redor desta ideia, principalmente a partir do início do século XX. Em comum

entre elas, uma vontade de colocar em tensão a dimensão representativa do teatro com sua dimensão concreta, presencial e relativa ao aqui-e-agora de sua apresentação. No artigo “Para uma atuação estranha”⁴⁶, assim como ao longo de minha pesquisa de mestrado: descrevo como grande parte da prática teatral contemporânea se configuraria a partir da exploração de lugares limítrofes entre representação e realidade. A ideia de que a força do teatro residiria em suas características presenciais, e não em sua capacidade de representação de um texto dramático, guiaria pesquisas e experimentações que viriam a celebrar o momento presente, o corpo e suas inconstâncias, não como obstáculos para a representação, e sim como a matéria prima fundamental desta arte. Não se trata de parar de representar histórias ou de fugir da ficção, mas de olhar para a experiência teatral como sendo justamente o jogo entre tais elementos representativos e o acontecimento presente. E este “acontecimento presente” envolve todo o público e suas origens, envolve a reunião de todos os corpos e suas imprevisibilidades, envolve o momento histórico em que estamos, envolve uma infinidade de símbolos que não estão no palco. Artaud, Meyerhold e Brecht são alguns dos principais artistas que exemplificam como a crise da ideia de representação viria reconfigurar parte do teatro contemporâneo e das artes performativas em geral, ao experimentar formas de friccionar vida e arte, realidade e representação.⁴⁷

⁴⁶ HEYMANNNS, Lucas. *Para uma atuação estranha*. IN CARREIRA, André (Org.). *Atuação por estados: uma pesquisa sobre procedimentos de criação cênica*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2016. p 11.

⁴⁷ Cf. DE MARINIS, Marco. *En busca del actor y del espectador: comprender el teatro II*. 1ª edição, Buenos Aires: Galerna, 2005.

É importante ressaltar que a oposição entre realidade e representação nos serve apenas como ferramenta teórica, já que estes conceitos não se manifestam nunca de forma pura. Todo fenômeno que experimentamos carrega um componente de realidade, no sentido de sua materialidade e presença no espaço, assim como um componente de representação, relativo à linguagem, ao artifício ou à forma como atribuímos sentido a este fenômeno. Também em nossa vida cotidiana, estamos constantemente representando ao lidar com os outros: escolhemos tons de voz específicos à cada situação, copiamos e performamos gestos e expressões para comunicar ou provocar reações, nos vestimos de acordo com a ocasião e com aquilo que desejamos mostrar de nós. No teatro, isto se torna muito mais evidente: vamos a ele para ver algo, experimentar algo que está sendo proposto por aquela obra específica, e esta moldura, esta predisposição com a qual entramos em uma obra, parece-nos deixar mais sensíveis aos contrastes entre “realidade” e “representação”.

Se isso é mais ou menos verdade para qualquer tipo de arte, nas artes performativas, tal contraste é muito evidente, dada a copresença de artistas e público. A obra teatral é criada sempre no presente de sua execução, e, por mais estruturada, ensaiada ou marcada que seja, está sempre sujeita a este presente. Mesmo em obras onde não está previsto nenhum tipo de interação direta entre público e atores, a noção de que tudo está sendo criado ali ao vivo nos coloca em um lugar diferente: as tosses que vêm da plateia, alguém que deixa o espetáculo antes do fim, a chance de erro ou branco dos atores, a tem-

peratura da sala e sua ambiência, tudo modifica e cocria aquele momento.

Para a arte do ator, tais reflexões foram de suma importância por possibilitar o deslocamento do foco da atuação de uma tentativa de representar o mais fielmente possível situações e personagens, para uma preocupação por dotar a cena de “verdade” e de “realidade”, não mais unicamente relativas à ficção, mas sim ao acontecimento presente da cena. O ator pode ser então pensado não apenas como intérprete de um material ficcional, e sim como um sujeito que joga com este material da mesma forma que joga com seu corpo, suas vivências e com todos os estímulos que surgem no ato de apresentar. A ideia de personagem pode ser vista não mais como uma meta a ser alcançada e comunicada à audiência, mas como uma estrutura, um esqueleto ou um elemento sobre o qual se constrói o jogo do ator. Foi a partir destas reflexões que passei a me interessar sobre a ideia de estranhamento enquanto imagem, para explorar estas fricções entre personagem e ator, entre o que foi ensaiado ou imaginado e o que acontece na hora da apresentação.

No âmbito da pesquisa acadêmica, esta se torna rapidamente uma questão muito complicada de ser trabalhada, pela complexidade e abrangência dos conceitos levantados: representação e realidade são termos traiçoeiros e que aparecem nas mais variadas pesquisas, sempre com diferentes particularidades, e de fato merecem todo o respeito e cuidado para que não se banalizem suas implicações. Portanto, se quisermos pensar o estranhamento como estratégia para a arte do ator, pode ser útil deslocar

o foco da discussão para questões mais concretas relativas à atuação. A partir de minhas experiências como ator, e, principalmente, a partir do trabalho com o ÁHQIS e com meus colegas do grupo Experiência Subterrânea, passei a me interessar pela ideia de estranhamento enquanto um jogo entre a estrutura que organiza o acontecimento teatral e aquilo que surge no momento presente em que a obra acontece. Como construir uma atuação que, apesar de ser pautada por marcas, por textos de memória e por uma sequência organizada de ações, esteja aberta e disponível às interferências, às particularidades e aos acidentes de cada apresentação?

Desde 2007, o ÁHQIS trabalha com a ideia de estados como procedimento de atuação. Alternando encontros práticos e teóricos, buscávamos procedimentos e conceitos que nos ajudassem nesta estranha arte que é atuar. Estranha, porque ao mesmo tempo em que é familiar – todos atuamos mais ou menos o tempo inteiro –, é também uma arte pouco palpável, pouco objetiva, muito resistente a sistematizações e generalizações. O que faz com que a performance de um ator ou atriz seja impactante ou mobilizadora? O quanto se pode aprender ou ensinar a respeito disso? Como combinar técnicas e artifícios com uma ideia de “espontaneidade” ou “verdade” na atuação? Como estar na condição de refazer uma estrutura dramaturgica, uma sequência de ações, ou falar um texto de memória sem que estejamos apenas nos repetindo mecanicamente? Como reagir aos outros atores e ao público? E para que serviria tudo isso? Tais perguntas guiavam nossa investigação e, ao longo do tempo, colecionamos algumas imagens,

metáforas e práticas que configuram em grande parte o modo como entendo a prática do ator.

Através de estímulos físicos, exercícios de imaginação e do jogo com materiais ficcionais, os atores do Núcleo buscavam criar e perceber um estado corporal, uma forma de estar presente que produzisse um determinado comportamento ou maneira de se relacionar com os acontecimentos da cena. Quando já estávamos bem mais familiarizados com esse estado, incluíamos os textos, o que funcionava como uma estratégia de jogar com o texto a partir de uma condição corporal que não a sugerida por este. A investigação era então a de experimentar como este estado alterava nossa relação com o texto e vice-versa, primeiro, individualmente, e, depois, em duplas, pequenos grupos ou todos em relação.

É fácil perceber como temos tendência a representar situações privilegiando a dimensão do significado do que estamos fazendo: se pedimos para uma pessoa representar uma situação onde alguém diz “estou muito triste”, o mais comum é nos utilizarmos de convenções e artifícios que rapidamente indicam a ideia de tristeza. Franzir as sobrancelhas, respirar com menos fluidez, movimentar-se mais lentamente e com menos vigor, manter os olhos levemente mais fechados que o habitual e chorar são ações que, de modo geral, são atribuídas a padrões de uma pessoa triste. São convenções que comunicam a ideia de tristeza. O que acontece é que este desejo de ser rapidamente compreendido pode levar a uma atuação pouco interessante. O espectador vê as convenções, escuta o ator que diz “estou muito triste” e, sem muito esforço,

cria um sentido para a situação: o ator está representando uma pessoa triste que diz que está triste. De alguma forma, nossa percepção parece privilegiar esta informação e já não precisamos gastar energia tentando entender o que se passa com o corpo do ator que está na nossa frente, e sua atuação corre o risco de se tornar apenas indicação de uma ideia e assim perder parte de sua potência enquanto corpo-vivo, enquanto matéria presente.

Tal tendência a se fazer entender não é apenas uma tendência natural do ser humano – é também resultado de uma forte tradição em que o objetivo do teatro e da atuação era representar, ou pôr em cena, uma fábula. A busca dentro do ÁHQIS por uma atuação não subordinada à fábula, à literatura, ao texto dramático, faz eco a todo um movimento do fazer teatral que, pelo menos desde o início do século XX, empenha-se em trabalhar sobre aspectos característicos do teatro ligados à sua dimensão de convívio e copresença entre atores e público. A prática com os estados é uma maneira de tentar driblar nossa ânsia representativa através da criação de atrito entre o material ficcional e os estados corporais desenvolvidos por cada ator. Desta forma, trabalhávamos com estas duas camadas separadamente – texto e estados - e depois experimentávamos sobrepô-las.

Na prática do grupo, começávamos com um exercício que durava cerca de uma hora, em que cada ator buscava criar modificações corporais, imagens, lógicas e sensações que o colocassem em jogo com os outros e com o espaço. Ao mesmo tempo, buscava-se que essa condição fosse de alguma maneira mapeável, que possuísse pontos

de apoio que tornassem possível refazê-la de forma parecida em outro momento. Depois de nos familiarizarmos com esta condição, iniciávamos o trabalho com textos e/ou situações, que eram explorados a partir do estado pesquisado anteriormente. Apesar de simples, esta premissa implica não só buscar conscientemente contrastes entre as situações ficcionais e nossa condição corporal, mas também explorar como diferentes estados alteram a maneira como nos relacionamos com aquele material. A ideia era que desta forma seria mais fácil atuar de maneira menos redundante e menos centrada na vontade de comunicar um significado pré-estabelecido.

Utilizando a prática com os estados, montamos o espetáculo-laboratório *Os Pequenos Burgueses*. O experimento tinha como base uma adaptação do texto homônimo de Gorki, que funcionava como a estrutura dramatúrgica, delimitando a ordem das falas e algumas marcas como entradas e saídas de cena. Cada ator aprendeu de memória o texto de sua personagem e, sem ensaios prévios, jogávamos nas apresentações, experimentando com os diferentes estados que cada um havia explorado nas atividades do laboratório. Como não havia marcações em relação a que tipo de estado cada um experimentaria para cada momento da peça, tínhamos que estar todo o tempo atentos em relação às formas sempre novas que uma mesma cena assumiria em cada apresentação.

Claro que as coisas são muito mais complicadas do que isso. Existem atores e atrizes que intuitivamente podem entrar em cena e chorar dizendo que estão tristes e o farão com uma intensidade e uma complexidade que po-

dem arrepiar nossos pelos do braço e nos confundir sobre o quão real são e de onde vêm as sensações que passam por aquele corpo. Existem outros que, mesmo com muita técnica, sobreposições e anos de pesquisa, podem produzir efeitos previsíveis e pouco interessantes. Um mesmo ator pode, em uma noite, compor uma cena muito potente e, ao repeti-la na noite seguinte, gerar resultados completamente diferentes. Há também a possibilidade de uma atuação mobilizar intensamente um espectador e fazer outro dormir. De fato, não existe nenhum consenso sobre o que é interessante ou não no trabalho de um ator ou de uma atriz. Porém, no contexto de uma pesquisa em atuação, supõe-se que existem práticas, metáforas e procedimentos que ajudam a ampliar nosso repertório de possibilidades e a identificar e a transformar hábitos, cada um à sua maneira. Foi através da insistência com essas práticas, ao longo de quase três anos de minha formação, que passei a enxergar vários dos padrões e das dificuldades em meu processo criativo como ator, e a relacionar o trabalho sobre os estados com ideias muito abrangentes acerca do que procuro quando atuo ou vejo alguém atuando.

Ao longo dos últimos anos, a premissa de estar o mais poroso possível às ações dos outros e do ambiente foi ganhando mais importância do que a experimentação por longos períodos de tempo com estados específicos ou nomináveis. Toda essa trajetória despertou meu interesse cada vez mais para a estranha relação entre as estruturas pré-definidas e os estímulos imprevisíveis que toda performance em coletivo suscita. Existe um certo fascínio em assistir a algo que acontece nesta zona confusa, onde se tem

a sensação de estar presenciando algo muito construído e planejado, ao mesmo tempo em que se sente que aquilo está, ali e agora mesmo, respondendo constantemente a este lugar. E existe um fascínio ainda maior em tentar experimentar esse lugar no próprio corpo.

A relação dessas práticas com a ideia de estranhamento surgiu a partir do encontro com o texto *A Arte como Procedimento*, de Viktor Chklovski. É neste texto, escrito em 1917, que é apresentado o procedimento chamado por Chklovski de *ostranenie*⁴⁸. Ainda que o linguista russo tenha usado apenas exemplos da literatura ao descrever o procedimento, suas ideias propunham que a arte deveria se apoiar na sensação presente provocada por ela – tanto no sentido de algo material, corpóreo, que se apresenta, como no sentido de algo que toma forma no presente. A ênfase na forma concreta da obra de arte – em oposição à sua capacidade de comunicar significados ou representar uma realidade externa

⁴⁸ *Ostranenie* (ou *priemostranenie*, “procedimento de estranhamento”) aparece com diferentes traduções ao longo da história e de suas apropriações: singularização, desfamiliarização, estranhamento. A palavra *ostranenie*, no original em russo, é um neologismo criado por Chklovski a partir do russo *strannyi* (“estranho”), e a maneira como foi escrita, com um “n” ao invés de dois, gerou por longa data suposições quanto a possíveis intenções de ambivalência em relação aos termos *strannyi* e *storona* (“lado”). Transformados em verbo, ambos termos geram de fato grafias muito similares (*ostranit*’, “estranhar”, e *otstranit*’, “pôr à margem”, “marginalizar”). Em uma das mais importantes traduções de sua obra para o inglês, o tradutor Benjamin Sher, na introdução de *Theory of Prose*, opta por reproduzir tal ambivalência no próprio conceito escolhendo o termo *enstrangement*, criando um híbrido entre *estrangement* (“estranhamento”, no inglês), e *enstrange* (“afastar”, “colocar à distância”, no inglês) (SHER apud CHKLOVSKI, 1990). O curioso é que o próprio Viktor Chklovski, em nota a uma reedição russa de *Teoria da Prosa* de 1983, sugere que seu neologismo era para ser relacionado de fato com “estranhar”, e não “marginalizar”, e que a escolha por um único “n” foi apenas um deslize ortográfico.

– aparece nos escritos de Chklovski, ao atribuir à arte a função de privilegiar a sensação presente, e não o entendimento ou a interpretação de seus signos.

Chklovski descreve o estranhamento como uma forma de prolongar a duração da sensação que uma obra provoca no sujeito que a experiencia (o observador, o leitor, o espectador, o ouvinte, etc.), fazendo com que este leve mais tempo ou gaste mais energia para atribuir um sentido à experiência que a obra suscita. O que ele propõe é que se passe mais tempo com a sensação que o encontro com a obra suscita, ou que se sinta esta sensação mais intensamente, ao invés de prontamente interpretar, compreender ou vincular automaticamente esta sensação a um significado já conhecido.

A poesia é, para o teórico russo, exemplo dessa forma de linguagem, que leva em conta sua materialidade (sonoridade, grafia, ritmo, figuras de linguagem), mais do que (ou pelo menos tanto quanto) sua eficácia comunicativa. A composição artística é vista então como um exercício de desautomatização de percepções habituais e de intensificação da percepção de suas formas concretas. Esse exercício serviria para experimentarmos novas possibilidades de significação, assim como a transformação, a atualização ou a criação de novas relações entre o “real” e a linguagem.

Ao emprestar estas ideias ao campo da atuação, era possível encontrar uma grande afinidade com o que víhamos desenvolvendo no ÁHQIS. Ao invés de buscarmos ações partindo do texto dramático, usávamos a prática com os estados para criar sobreposições que, no lugar de

tornarem mais claros os significados da dramaturgia, tornavam-na mais estranha. De maneira análoga, Chklovski descreve como na linguagem poética a dimensão semântica da palavra é colocada em tensão com os aspectos formais da escrita, criando assim a possibilidade de leituras dissonantes ou não habituais daquelas formas.

Por um lado, isto não se trata de nenhuma novidade – muito se fala, na arte, sobre a necessidade de existir uma boa dose de polissemia. É talvez essa possibilidade de se atribuir diferentes sentidos a uma obra, ao longo do tempo ou por pessoas diferentes, que faz com que alguns trabalhos se tornem clássicos, como na acepção de Ítalo Calvino⁴⁹. Ainda assim, a aproximação da ideia de estranhamento em Chklovski ao campo da atuação é uma das formas de imaginar estratégias de composição que se apoiam na tensão entre elementos reconhecíveis e elementos que dificultam ou fazem complexo este reconhecimento.

No caso do espetáculo-laboratório *Os Pequenos Burgueses*, mencionado acima, os estados funcionavam como esses elementos que criavam ruído na estrutura ficcional bem claramente delimitada pela dramaturgia. O fato de que começávamos o trabalho pelos estados, e não os criássemos em relação ao texto senão aleatoriamente, pode ser visto como uma estratégia que não visava somente a percepção final do público sobre o material, mas como uma forma que encontramos de estranhar nosso próprio processo criativo. Assim, podemos pensar que o

⁴⁹ “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, Ítalo. *Porque ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 11).

estranhamento enquanto estratégia de composição não envolve apenas a criação de formas estranhas através de sobreposições, contrastes e efeitos, mas também a busca por estranharmos nossa maneira de compor, sem estar guiado por um resultado já imaginado. A partir desta perspectiva, passei a entender o estranhamento como este jogo constante entre artifícios formais que criam tensão entre si, e o uso de elementos que desestabilizem, criem obstáculos e limitações em nosso processo criativo, ou que gerem resultados não previstos. Estes imprevistos podem ser descartados ou assimilados e se tornarem também artifícios, e assim por diante.

Em nossos processos de criação no grupo Experiência Subterrânea, trabalhamos também com estratégias que podem ser vistas a partir das ideias sobre o estranhamento apresentadas aqui. O trabalho com os estados segue sendo uma delas – todos nós do grupo fizemos parte do projeto do ÀHQIS por bastante tempo, e ainda que não trabalhe-mos especificamente com os exercícios descritos acima, usamos a ideia de estados constantemente como forma de criar condições corporais para entrar em jogo com os demais atores e elementos da cena. Não apenas durante o processo de montagem, mas também durante as apresentações que se seguem à estreia, a prática com os estados nos serve de estratégia para manter um jogo interno, uma espécie de dança de pequenos movimentos e estímulos que se constroem em relação à cena.

As ideias de sobreposição e de risco são também imagens muito presentes no processo do grupo, e que podem ser pensadas como estratégias de estranhamento - estraté-

gias que estimulam uma tensão entre a dimensão representativa da cena e a situação concreta da apresentação⁵⁰.

Por sobreposição, podemos entender a junção de elementos que, a princípio, não se relacionam, ou que foram criados separadamente. Para as montagens de *Mierda Bonita* (2016) e de *Ordem e Progresso* (2018), por exemplo, começamos por experimentar ações a partir de uma conversa sobre o que cada um tinha vontade de realizar em cena, antes de ter qualquer texto em mente. No caso de *Mierda Bonita*, queríamos trabalhar com ações que explorassem um contato muito íntimo e limítrofe entre os atores: beijos, toques íntimos, exposição do corpo, etc. Criamos algumas situações e ações a partir desta premissa e só mais tarde acabamos encontrando a dramaturgia de Pablo Gisbert. A partir disso, experimentamos sobrepor partes do texto a estas ações, sem nos preocuparmos muito com as possíveis lógicas existentes entre ambos. Ao longo do processo, tanto o texto quanto as ações foram se modificando mutuamente, à medida que optávamos por investir em uma ou outra direção possível, sugerida pelo jogo com as sobreposições. Algumas vezes, estes contrastes se fundem em uma nova leitura que reconhecemos e decidimos por intensificá-la, como na cena em que toco os seios da minha suposta irmã (Lara Matos), enquanto falo um texto sobre como viajar e ter aventuras turísticas pelo mundo tornou-se hoje muito banal, e que “hoje em dia é muito mais interessante, muito mais diferente, mais radical, pas-

⁵⁰ Apesar de serem termos que frequentemente utilizamos em nosso trabalho, escrevo aqui a partir de um ponto de vista pessoal e em relação à pesquisa que desenvolvo acerca do estranhamento, e que, portanto, pode não coincidir completamente com a experiência dos outros integrantes do grupo.

sar a noite na sua própria cidade com uma transexual bem dotada do que ficar por aí tirando fotos de lugares e países completamente destruídos como o nosso”. Durante os ensaios, a sobreposição do texto à ação terminou por criar um sentido muito forte para a cena, a ponto de decidirmos incluir uma frase sobre o incesto no texto de Gisbert.

Já em outras, a estratégia de sobrepor uma ação ao texto nos interessava, mesmo sem criar um sentido muito evidente em termos narrativos. Um exemplo é a cena em que Lara e Marco Antonio Oliveira dançam, enquanto a atriz tenta mostrar para ele como gosta de ser tocada. A interação vai se tornando cada vez mais bruta, até que Lara a interrompe. Durante esta sequência, ao som de Billie Holiday, a atriz está discorrendo sobre arqueologia e sobre como esta nos mostra como o mundo sempre foi muito parecido. A cena funcionou e foi fixada na peça, mesmo sem termos definido possíveis interpretações que poderiam surgir dessa sobreposição. A tensão gerada entre o texto e a situação talvez nos interessasse por motivos muito diferentes, mas nos interessava.

A estratégia de sobrepor elementos que aparentemente não são relacionados é uma maneira de nos forçarmos a criar ações e cenas que não têm como ponto de partida o sentido do texto, tendo, assim, menos chances de resultarem redundantes ou ilustrativas. É um procedimento bastante simples, e, no entanto, o que me parece mais interessante deste processo não é exatamente a criação de cenas esquisitas ou que não tenham uma única interpretação possível, senão a maneira como estas sobreposições instauram um jogo que, muito frequentemente,

resultam em situações nas quais jamais teríamos pensado, tendo ideias unicamente a partir do texto. Isso não quer dizer que as cenas serão boas, mas é muito prazeroso e rico, como ator, chegar a lugares não imaginados, através deste jogo. Para mim, essa pode ser vista como uma estratégia de estranhamento dentro do processo criativo, na qual através de obstáculos, de limites, de improvisos e do acaso nos deparamos com possibilidades de composição que não nos são habituais.

O trabalho com o risco na cena é também outra parte importante do processo do grupo. A noção de risco, para o ator, pode ser relacionada a diferentes aspectos de estar em cena: o risco de se machucar ou de machucar outro ator ou atriz; o risco de se expor a situações de desconforto; o risco de ter reações inesperadas no contato com os colegas ou mesmo com o público; o risco de fazer uma cena improvisada, ou com pouca estrutura, e se perder; o risco de expor histórias pessoais; o risco de realizar ações que possam ser consideradas ofensivas ou tabu para outros, e assim gerar transtornos indesejados; o risco de se expor ao ridículo ou de ser um fracasso, etc. Essa ideia de risco torna muito evidente o ator enquanto sujeito, enquanto cidadão e enquanto corpo vivo. Independente da ficção ou da dimensão representativa de seu trabalho, é o ator como sujeito quem corre um risco, não sua personagem.

Quanto mais arriscada é a situação pela qual um ator passa, mais difícil se torna percebê-lo apenas pelo seu papel dentro da representação, e podemos nos perguntar de onde veio ou como ficará aquele ator quando a peça terminar. Se

a situação for extremamente arriscada, é muito provável que a dimensão da representação, naquele momento, seja completamente soterrada pela consciência do risco real que aquela pessoa corre. Fora destas situações limite, existem inúmeras maneiras de explorar o risco como forma de ressaltar as tensões entre a realidade do corpo do ator e a ficção que ele representa. Da mesma forma, o risco que corre um ator faz crescer no público a tensão em relação ao que é de fato planejado e o que acontece inesperadamente. Pode ser muito interessante ou até perturbador para um espectador ficar na dúvida se uma queda, um soco ou uma ereção durante uma cena, por exemplo, faz parte da performance ou se é de fato um acidente.

A tensão entre o corpo e a ficção, entre o ensaiado e o acidente, pode assim produzir situações bastante estranhas, ou, como na definição de Chklovski, situações em que a sensação concreta e presente da ação é ressaltada e prolongada, fazendo com que se leve mais tempo até ser capaz de criar um sentido para aquilo que se presencia.

A peça *Women's* (2001) é um bom exemplo do jogo com a ideia de risco, no trabalho do Experiência Subterrânea. A obra tem no elenco duas atrizes: uma interpreta uma funcionária da limpeza em um necrotério (Ana Luiza Fortes), enquanto a outra interpreta uma mulher morta, nua em cima da maca (Lara Matos). A faxineira conta uma história que sugere um abuso sexual sofrido por ela, enquanto faz a limpeza do necrotério. No centro do palco, Lara fica imóvel durante toda a peça, salvo por seus movimentos respiratórios quase imperceptíveis. No decorrer da obra, a funcionária da limpeza passa a se relacionar

com o corpo da morta, movendo-a, tocando-a, jogando um balde de água nela e, em alguns momentos, de forma bastante violenta, como quando simula uma masturbação no corpo inerte.

É perceptível a tensão gerada no público em consequência desta interação. O corpo exposto de Lara é um lembrete constante da realidade daquela situação, e a técnica impecável com a qual ela se mantém até o final da peça gera uma constante e confusa alternância entre a percepção do papel que ela está representando e sua presença de atriz que está ali de olhos fechados, “fingindo” estar morta para dezenas de espectadores em um teatro. É uma situação de extrema vulnerabilidade e risco, não só pela possibilidade de se machucar durante as diversas manobras às quais ela é submetida pela outra atriz, como também pelo fato de ela não poder se mexer, piscar, tossir ou comunicar algum imprevisto sem comprometer o andamento do espetáculo como ele foi concebido. É esse risco compartilhado com sua companheira de cena (que tem de ser muito precisa para não a machucar) que contribui para a criação de uma situação de constante tensão e dá à narrativa possibilidades muito diferentes de interpretação do que se a mesma peça fosse realizada com um boneco. Independente do juízo de valores que se possa fazer da obra, a situação estranha provocada por ela exerce uma espécie de fascínio, que surge do fato de sabermos que é uma atriz, um corpo vivo, que está ali representando um corpo morto. A possibilidade concreta de aquele corpo espirrar ou abrir os olhos a qualquer momento cria uma qualidade muito potente de atenção.

Em *Mierda Bonita*, o risco que corremos enquanto atores é de outra natureza, mas que, de modo parecido, faz com que se estabeleça uma tensão entre o que é representação e o que é inegavelmente a realidade do corpo exposto dos atores. Em uma das cenas, nós (Lara Matos, Marco Antonio Oliveira e eu) simulamos um ato sexual, sentados em uma cadeira e nus da cintura pra baixo. O toque nos órgãos genitais entre os atores, os dedos enfiados na boca de outro, a simulação do orgasmo bem perto da primeira fileira do público, tudo isso contribui para uma situação estranha em que a presença e a interação entre aqueles corpos se sobrepõem à história que está sendo contada. O risco, neste exemplo, tem a ver com estar exposto durante uma ação que é habitualmente restrita a uma esfera mais privada, assim como o risco de se afetar de alguma maneira imprevista por aquele contato íntimo.

Para alguns espectadores, a tensão que se experiencia pode vir da sensação de estar presenciando algo que não era para ser presenciado, ou de estar diante de uma situação em que não se sabe o que pode acontecer em seguida. Já para nós atores, a sensação de risco foi se tornando cada vez menor à medida que ensaiávamos e repetíamos a cena, mas foi de extrema importância para o processo de criação da obra e como experiência limítrofe de atuação. Isso porque também em nós opera uma tensão: mesmo sabendo a sequência das ações e confiando em seus parceiros de cena, tocar intimamente outra pessoa é sempre uma ação real, por mais que aconteça dentro da representação. É provavelmente mais estranho realizar a cena durante os ensaios do que em apresenta-

ções, talvez pelo fato de a situação de estar se apresentando e o olhar do público, de alguma forma, reforçarem a ação como representação.

A ideia de risco parece jogar constantemente com as noções de imprevisto, de acidente, de não saber o que vai acontecer em seguida, e conseqüentemente, de estar atento, presente, constantemente se preparando para o que pode suceder. Esta qualidade de atenção pode ser muito útil tanto no processo criativo do ator quanto para a experiência do público. Ainda que a exploração do risco na cena possa ser feita com os objetivos mais diversos possíveis e em níveis de intensidade variados, desde o mínimo até o extremamente arriscado, trabalhar com esta noção pode ser uma das estratégias para tornar mais estranhas e menos resolvidas as tensões entre o que é representação e o que é realidade na atuação.

Estes exemplos servem para tentar esboçar algumas poucas formas pelas quais a ideia de estranhamento pode ser relacionada a estratégias de experimentação com espaços limítrofes entre representação e realidade, personagem e ator, texto e corpo. Existem certamente infinitas outras, e é fácil observar na cena contemporânea outros exemplos de estratégias que lidam com isso. O trabalho com não atores ou atores não profissionais, o uso de elementos biográficos ou documentais, a nudez, a utilização de espaços não convencionais, a interatividade com o público, diferentes formas de violência física, etc., são exemplos de procedimentos que podem servir para fraturar a noção de representação na cena. No entanto, não há como mensurar ou prever tais efeitos – não precisamos nem po-

demos estabelecer consensos absolutos em relação a uma cena gerar ou não uma tensão entre realidade e ficção, entre uma cena provocar ou não algum tipo de estranhamento. Para cada público, em cada lugar, para cada espectador, isso que aqui chamo de “estranho” pode assumir variadas formas e aparecer em diferentes momentos.

Também como espectador estes momentos de tensão me interessam muito, e talvez o relato sobre a percepção de algumas obras pode tornar mais concreto para o leitor o ponto de vista através do qual tenho investigado a ideia de estranhamento. Escolho então três peças recentes que, cada uma à sua maneira, podem ser observadas a partir deste conceito: *100% São Paulo* (2016), do grupo Rimini Protokol, *Campo Minado* (2016), de Lola Arias, e *Why the horse?* (2015), do Grupo Pândega de Teatro.

Em *100% São Paulo*, podemos pensar a tensão entre situação real e representação a partir do próprio ato de apresentação de cidadãos de uma cidade como o elemento real dentro de uma estrutura teatralizada. A premissa desta obra, do grupo suíço-alemão Rimini Protokol, é a de dar corpo às estatísticas demográficas de uma cidade através dos seus próprios habitantes (neste caso, refiro-me à produção realizada em 2016 por ocasião da 3ª MIT-SP – Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, que foi a única que pude presenciar. A peça estreou em 2008 e já foi produzida em diversas cidades do mundo, como Melbourne, Buenos Aires, Paris e Londres. O nome mantém-se sempre “100%” seguido do nome da cidade onde é realizado. Para isso, o grupo convocou cem pessoas que vivem em São Paulo – dentre as quais, em sua grande maioria, não

tinham nenhuma formação artística ou teatral –, levando em conta estatísticas relativas ao gênero, à região onde moram, à etnia, à faixa etária, entre outras características.

Um dado importante é a forma como se dá a convocação para a obra: uma pessoa é convidada a participar, e, caso aceite, deve convidar outra pessoa em até vinte e quatro horas, e assim por diante. A limitação é que os convites respeitem as proporções dos dados demográficos (se, em São Paulo, o censo relata que 53% da população é do gênero feminino e 28% dos habitantes tem menos de 20 anos, deveria haver 53 mulheres em cena e 28 pessoas com menos de 20 anos). Todos os participantes receberam cachê e se apresentaram por duas noites no Teatro Municipal, além de terem passado por, em média, cinco encontros presenciais de preparação com membros do grupo e da produção do festival.

Para coordenar a produção, o grupo conta com um roteiro pré-estabelecido porém adaptável a cada montagem, além de alguns dispositivos que apresentam as estatísticas e os participantes por meio de perguntas respondidas por todos, ações em conjunto, pequenas “esquetes” onde alguns apresentam histórias curtas ou curiosidades, etc. Ao fundo, há um grande círculo verde onde se projetam gráficos, vídeos e também a imagem em tempo real da cena, captada por uma câmera posicionada bem acima do palco. No chão, há outro grande círculo verde, por onde se deslocam os participantes, e, pela câmera de cima, pode-se ver os movimentos e os diferentes agrupamentos que se formam e se dissolvem no decorrer da peça.

A obra torna presente para o público a situação de cem pessoas totalmente diferentes entre si, compartilhando não só o mesmo tempo-espço, como também a situação de estarem performando como parte de uma estrutura maior, da qual depende a obra e na qual todos precisam colaborar. Ao estabelecer uma relação entre os indivíduos participantes e estatísticas demográficas, a obra suscita também questões a respeito das possibilidades de representação de um coletivo e das limitações das pesquisas responsáveis por estes dados. No próprio texto de apresentação do espetáculo, disponível na página oficial do grupo, identificam-se essas e outras questões apresentadas como um dos temas do espetáculo:

100% São Paulo – um encontro que é uma cidade, um grupo apenas começando a se experimentar, um coral que nunca ensaiou, uma entidade impossível com muitos rostos – agrupados em fotos de grupo sempre mutáveis: fotos de grupo como substituição à família – como retratos fugazes de pertencimento. Quem está faltando? Quem acha que eles podem dar respostas em cena que são diferentes das que eles dariam em uma pesquisa telefônica ou na cabine de votação? E o que as estatísticas falharam em registrar? Quem vive em uma São Paulo completamente diferente? Quem pensa que essa cidade é diferente por que eles são parte dela?⁵¹

⁵¹ Texto de apresentação do espetáculo na página oficial do grupo. Disponível em: <<https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/100-sao-paulo>>. Acesso em: 29 jul. 2019. Tradução nossa. No original: “100% São Paulo - a gathering that is a city, a group just beginning to experience itself, a choir that has never practiced, an impossible entity with many faces – assembled into ever-changing new group pictures: group pictures as replacement for family – as fleeting portraits of belonging. Who is missing? Who thinks they might give answers on stage that are different from the ones they’d give in response to a telephone survey or in the voting booth? And what have the statistics failed to record? Who lives in a completely different São Paulo? Who thinks that this city is different because they are a part of it?”

Uma das maiores potências da obra parece vir do fato de estarmos frente a cem pessoas que não são atores profissionais e que ali representam a si mesmos enquanto habitantes de uma mesma cidade. Mais do que dar rosto às estatísticas, a obra tensiona a noção de representação, à medida que podemos nos identificar com os participantes, não em relação a um suposto personagem, mas enquanto habitantes comuns de uma mesma cidade. É essa característica que contribui para que surja uma relação espelhada entre cena e público, como se o próprio público fosse representado ali pelas cem pessoas que poderiam ser quaisquer outras que estão na plateia. Cornago (2015), ao escrever sobre projetos similares que trabalham com o que ele chama de “teatro da multidão”, comenta sobre como esta identificação cria uma situação diferente das que se experienciam em outros tipos de teatro:

Son dos grupos mirándose frente a frente, con una actitud retadora de uno de ellos invitando al otro a sumarse a esta escena de autoafirmación colectiva. (...) La impresión que recibe cada espectador es que él también podría estar en escena, no porque fuera a hacerlo mejor o peor, sino simplemente porque lo hubiera hecho a su manera y hubiera sido uno más. Los que están en escena son como él. Todos iguales y todos distintos (CORNAGO, 2015:244).

Imaginar-se no lugar dos que estão em cena, não enquanto atores, mas como eles próprios, cidadãos de uma mesma cidade, implica uma série de observações distintas das que faríamos em um teatro convencional. A maneira como cada uma dessas cem pessoas joga com a situação da apresentação é explicitada não pela forma

como cada um representa um personagem, e sim pela forma como cada um se apresenta a si mesmo perante o público. Ainda que os participantes não pensem ou deliberem sobre isso previamente, a situação exige que cada pessoa tome decisões constantes a respeito de como ela se mostrará perante o público, perante seus colegas de cena e perante os produtores da obra.

Notamos as pessoas que estão desconfortáveis ou nervosas, e também outras que tentam chamar a atenção do público. Notamos como cada uma escolheu se vestir para a ocasião e nos perguntamos quantas delas estão de fato falando a verdade quando confrontadas com questões mais pessoais ou delicadas (por exemplo, ao responderem se possuem alguma passagem pela polícia, se já usaram drogas ou se já fizeram um aborto). Imaginamos quais destas pessoas criaram um vínculo entre si por conta de valores em comum e quais criaram inimizades por opiniões conflitantes. Também podemos pensar como tudo isso é alterado pelo fato de estarem em uma situação espetacular, em um roteiro um pouco frenético e sem quase espaço para a reflexão ou a instauração de alguma relação mais consistente entre eles, frente a um público de amigos, desconhecidos e de grande parte da classe teatral da cidade.

Essas são algumas das questões que para mim caracterizam a situação da obra como uma experiência estranha, onde representação e realidade se confundem não pela relação com um material ficcional, senão pela própria condição espetacular na qual a “realidade” – os sujeitos reais da metrópole – são apresentados. A moldura espetacular em que estes corpos se inserem e a condição de

estarem em apresentação perante um público evidenciam os paralelos entre a performatividade teatral e a performatividade das relações sociais, tornando menos claro aquilo que diferencia estes dois tipos de atuação. De acordo com Schechner (2003), este paralelo seria de fundamental importância para o teatro que se faz hoje:

A consciência de que os papéis dramáticos e sociais são de fato fortemente relacionados entre si e a localização destes pontos de convergência na *mise-en-scène* [encenação] e não na mente de um dramaturgo tem sido um dos maiores desenvolvimentos para a teoria e prática teatral contemporânea (SCHECHNER, 2003, p. 122).⁵²

Desta forma, podemos pensar que a performatividade não tem sua origem no papel, na personagem ou naquilo que deve ser representado, e sim na forma como estes se inserem na encenação. O fato de não serem atores profissionais os que estão em cena em *100% São Paulo* faz com que nossa percepção não se detenha em questões técnicas da atuação relacionadas à representação de um papel, mas nas características performativas do ato de estar à vista em situação de apresentação, presente.

Por outro lado, pode-se pensar que, para que se apresentem, é necessário que criem uma ideia daquilo que são e do lugar que ocupam no mundo. Esta ideia será certamente parcial e condicionada ao contexto em que se dá a apresentação, e não deixa de ser também uma personagem, uma ficção, quer dizer, um arranjo e uma seleção

⁵² Tradução nossa. No original: “An awareness that social and dramatic roles are indeed closely related to each other, and locating their points of convergence in the *mise-en-scène* rather than in the mind of a playwright, has been one of the major developments in its contemporary theater theory and practice”.

dos fatos que sirva à situação proposta pela obra. Assim, fica mais evidente que a característica performática que se nota nos atores de *100% São Paulo* não tenha a ver com a capacidade técnica de representação ou reprodução de uma ficção, mas sim com a maneira pela qual estes sujeitos escolhem se apresentar perante o elenco e o público.

Podemos considerar que, na obra do Rimini Protocol, a apresentação de cada participante não é a expressão de uma identidade individual já pronta e fechada, e sim uma ação que gera identidades a partir das relações que se estabelecem entre cada um e o todo, naquele momento específico. É esta afirmação que aproxima os papéis sociais dos papéis dramáticos, especialmente se levarmos em conta uma perspectiva contemporânea de atuação em que a personagem não é uma ideia pronta com existência autônoma, e sim algo que só existe através da ação do ator em relação aos demais elementos da situação teatral. Da mesma forma, nossas identidades e a forma como nos reconhecemos no mundo não são um dado fixo, mas um processo contínuo que se dá através dos atos performativos que materializamos no mundo e em relação a este.

O que é para mim o mais interessante ao assistir *100% São Paulo* é notar como a premissa da obra é problematizada ou colocada em tensão a partir dos efeitos de presença surgidos no momento da apresentação. Por efeitos de presença, podemos entender aqui os efeitos que surgem das condições concretas da situação da obra naquele determinado espaço, naquele determinado dia e entre os que estão presentes.

Se é a partir da presença dos participantes, que supostamente representam São Paulo, que se instaura uma percepção específica da performatividade daqueles corpos, é sobretudo a partir das contradições que essa presença explícita naquela dada situação que podemos perceber um território de tensão. Tais contradições podem por vezes levar à suposição de um pequeno risco de as coisas não sucederem exatamente como planejadas, e deste imprevisto surgir alguma situação estranha. O local de apresentação da obra é um exemplo: o Teatro Municipal de São Paulo carrega uma carga simbólica forte, em que se misturam as ideias de oficial, institucional, classicismo, classismo, etc. — seja pelas associações que parte do público carrega em relação ao espaço (e o que este representa), seja pela arquitetura ou pelas condições espaciais que, em si, já geram sensações específicas. O fato de estarmos presentes neste espaço, e não em outro, gera tensões muito diferentes em relação à premissa democrática da obra. Como seria esta peça apresentada em um galpão fora da região central de São Paulo?

A própria curiosidade ou desconfiança que pode surgir em relação a como se deu internamente o processo de montagem de uma obra que une cem moradores de São Paulo à equipe de um festival internacional e um grupo de três artistas suíço-alemães também gera algum tipo de tensão. Tal desconfiança, se é que podemos chamar assim, ganha voz quase no final do espetáculo, em uma cena onde o microfone está aberto para falas ou recados. É quando uma participante diz: “Eu queria dizer que a produção desta peça tem uma ideia completamente estereotipada de o

que é o Brasil”. Mesmo sem se desenvolver, permanecendo ilhada em um pequeno momento de abertura que é logo finalizado para dar sequência à estrutura da obra, essa crítica explícita as contradições que podem surgir entre a premissa da obra e sua execução.

Se em *100% São Paulo*, os participantes são “pessoas comuns” (no sentido de serem convidadas a participar não por sua trajetória ou história individual, senão por estarem representando um habitante da cidade, de acordo com as estatísticas), em *Campo Minado*, somos confrontados com sujeitos que têm em comum uma história muito particular: lutaram na mesma guerra. Dirigida pela diretora argentina Lola Arias, *Campo Minado* estreou em 2016 e tem como tema a Guerra das Malvinas e a vida dos seis atores do elenco – três deles veteranos ingleses e os outros três veteranos argentinos:

En un set de filmación convertido en máquina del tiempo, los que combatieron se teletransportan al pasado para reconstruir sus recuerdos de la guerra y su vida de posguerra. Lou Armour fue tapa de todos los diarios cuando los argentinos lo tomaron prisionero el dos de abril y hoy es profesor de niños con problemas de aprendizaje. Rubén Otero sobrevivió al hundimiento del Buque General Belgrano y ahora tiene una banda de tributo a los Beatles. David Jackson pasó la guerra escuchando y transcribiendo códigos por radio y hoy escucha a otros veteranos en su consultorio de psicólogo. Gabriel Sagastume fue un soldado que nunca quiso disparar y hoy es abogado penalista. Sukrim Rai fue un Ghurka que supo usar su cuchillo y actualmente trabaja como guardia de seguridad. Marcelo Vallejo fue apuntador de mortero y ahora es campeón de triatlón. Lo único que tienen en común todos ellos

es que son veteranos. Pero ¿qué es un veterano: un sobreviviente, un héroe, un loco? El proyecto confronta distintas visiones de la guerra, juntando a viejos enemigos para contar una misma historia. *Campo Minado* indaga las marcas que deja la guerra, la relación entre experiencia y ficción, las mil formas de representación de la memoria.⁵³

Como já sugere esta sinopse da obra, *Campo Minado* não se resume a um teatro documental sobre a Guerra das Malvinas. Por meio das histórias de vida daqueles seis homens, o espetáculo tece uma narrativa que vai desde o alistamento, passando pelos episódios ocorridos durante a guerra e a vida pós-conflito. Ao mesmo tempo, a narrativa é permeada por trechos em que o tema é o próprio processo de criação e de circulação com a obra.

Diferentemente da peça de Rimini Protokol, as histórias que aqueles corpos carregam são envolvidas por uma temática comum e pela situação bastante delicada de terem vivenciado, mesmo sem se conhecerem, a mesma situação limítrofe e possivelmente traumática, que é estar em uma guerra. Também por serem seis, e não cem, suas histórias são apresentadas com muito mais profundidade e complexidade, e causam assim uma sensação forte da presença daqueles senhores em conexão direta com o tempo da guerra, trinta e cinco anos após o fim desta, em 1982. O uso de vídeos, fotos, documentos e arquivos históricos seguidamente reforça a ligação quase física que parece existir entre o presente dos seus corpos e o passado do conflito.

⁵³ Disponível em: <<http://lolaarias.com/proyectos/campo-minado/>> Acesso em: 29 jul. 2019.

A situação por si já é estranha: três britânicos e três argentinos que lutaram entre si em uma guerra – que além de ter engendrado um conflito simbólico e cheio de ódio entre duas nações, deixou mais de mil mortos – juntam-se trinta e cinco anos depois por convite de uma diretora de teatro argentina para conversarem sobre seus passados e presentes, e não para apenas prepararem uma fala ou um texto sobre o ocorrido, mas criarem e ensaiarem um espetáculo de dimensões profissionais, que conta com dispositivos audiovisuais, música ao vivo, textos decorados e cenas ensaiadas. Nestas, assumem papéis, enquanto em outros momentos falam intimamente não só de suas recordações, como também da vida que levaram e levam depois do conflito. Após todo processo de criação, saem juntos em turnê, de viagem, compartilhando hotéis e refeições em outras cidades do mundo.

A dimensão presencial instaurada pelos veteranos de guerra – presencial no sentido de concreta, histórica e específica a estes corpos – é, portanto, confrontada com a estrutura da peça. A tensão entre estes dois vetores chama a atenção em pelo menos dois aspectos principais: o fato de a temática séria da guerra, com os próprios ex-soldados em cena, ser exposta através de recursos teatrais, de forma ora mais séria, mas em geral bastante descontraída; e a ideia da convivência entre estes antigos inimigos, que a estrutura da produção da peça impõe. Diferentemente de *100% São Paulo*, que acontece quase como um evento, em apenas uma ou duas apresentações, em *Campo Minado*, o elenco tem um convívio muito mais intenso e prolongado, além de se apresentar em repetidas sessões.

A ideia de que a peça é reencenada inúmeras vezes levanta questões para o espectador em relação à obra, já que, ao saber que aquelas ações são várias vezes repetidas pelos atores, percebe-se o jogo entre realidade e representação. Apesar de não serem atores de formação, agora o são atores; apesar de serem suas próprias histórias, são agora texto decorado. De fato, essa tensão é o assunto de uma das cenas, quando um dos veteranos ingleses, Lou Armour, fala sobre a distância e a proximidade que sente em relação às histórias que contam. Após narrar um momento em que presenciou a morte de um grande amigo durante a guerra, diz que, quando conta essa história, entre amigos ou durante as apresentações, às vezes se emociona muito e chora; outras vezes, conta como quem conta uma anedota qualquer, ou como se fosse uma história que escutou de outra pessoa.

Sua fala nos permite traçar ainda outros paralelos entre a noção de atuação no teatro e na vida cotidiana, a partir da relação entre emoção e técnica nas discussões sobre atuação. Pelo menos desde o *Paradoxo do Comediante*, de Diderot, discute-se se o ator deveria buscar vivenciar as emoções da personagem como se fossem suas ou se deveria dispor de uma técnica precisa que sugeriria as emoções ao público, sem que o ator tivesse que de fato senti-las. Se pensarmos a partir da fala de Lou Armour, é possível entender essa contradição não como fato específico da arte teatral ou da representação de personagens, senão em relação a nossas próprias memórias e sua aproximação com a ficção.

A narrativa contada pelo ator durante a peça é real, quer dizer, é uma vivência real do ator, repetida talvez muitas vezes na sua vida e que na obra torna-se dramaturgia. Mesmo sendo sua aquela vivência, não significa que o veterano vai experimentar as sensações daquele relato como presente. A lembrança torna-se relato que se torna texto. A condição estranha do ator, envolta por esse jogo confuso entre o sujeito que somos e as ficções com as quais jogamos, encontra paralelo no jogo que constantemente estabelecemos entre memória e presente: a -potência não estaria na ideia do relato, mas na maneira como este é corporificado em ação presente. Da mesma forma, podemos olhar para a memória não como um arquivo que se tem guardado e se acessa quando quer, mas sim um processo estranho que se reconstrói sempre a partir do momento presente.

É esse trecho da fala de Lou Armour que parece simbolizar a maneira pela qual percebo o estranhamento em *Campo Minado*. Veteranos de guerra transformados em atores, relatos trágicos que viram dramaturgia, temáticas dolorosas misturadas às representações e ao jogo cênico. A narrativa da peça consiste basicamente nesse relato da guerra junto ao relato de como se produziu o espetáculo. Os vídeos e documentos mostrados, os diários do processo, as explicações e os dados históricos, a rivalidade e o ódio entre as duas nações, tudo isso parece operar na camada de sentido que nos conta como foi o conflito e que impacto ele teve na vida destes seis veteranos. O estranho parece surgir de como tudo isso é tornado novamente presente diante dos corpos dos ato-

res e do público. Não é possível prever como esse ato de presentificação de fato afetará os veteranos desta vez. Talvez seja desta vez que o ator chorará ao contar sobre o amigo que perdeu. Talvez eles saiam todos juntos e empolgados, após a apresentação, para beber e confraternizar, como se nunca tivessem estado a ponto de se matar três décadas atrás. Talvez as duas coisas.

De alguma forma, a encenação parece materializar a passagem do tempo e chamar nossa atenção para o quanto as histórias, por mais duras que sejam, se transformam na vida que segue – e isto pode ser visto por um lado mais otimista, de como até as mais terríveis vivências podem ser ressignificadas, como também pelo viés crítico, de como a brutalidade histórica pode ser diluída e domesticada pelos relatos ao longo do tempo, podendo, inclusive, tornar-se um espetáculo e circular pelo mundo.

É também a materialização da passagem do tempo que se relaciona à ideia de estranhamento na peça *Why the horse?*, do Grupo Pândega de Teatro. Protagonizada e dirigida por Maria Alice Vergueiro, que tem mais de cinquenta anos de carreira no teatro, a peça nasceu da constatação da iminência da morte da atriz (nascida em 1935) e do seu desejo de se preparar e celebrar. A obra, chamada pelo grupo de “*peça-happening*”, é a encenação do velório de Maria Alice e um ensaio para sua morte, a qual ela diz esperar que aconteça em cena.

Why the horse? foi criada a partir de um trabalho colaborativo do grupo, que investigou as relações de cada um com a morte, e, em especial, com a morte da

diretora. A estrutura dramaturgica surgiu das improvisações do elenco e se desenvolve sem uma trama dramática única, através de colagens e da estrutura principal, que é a cerimônia do velório:

O resultado é uma montagem que privilegia a liberdade dos intérpretes em torno de uma cartografia cênica, um roteiro cerimonial em que o foco está nas ações e transições entre os diferentes momentos, mais do que numa dramaturgia convencional, embora essas instâncias frequentemente estejam permeadas por textos. Para além do interesse artístico nesta forma de fazer teatro, a abordagem escolhida procura se manter fiel ao desejo expresso pela atriz de fazer da própria morte um *happening*, uma preparação real, e, no limite, morrer em cena.⁵⁴

No palco, vê-se no fundo, à esquerda, um piano de calda, de onde vem a música que se escuta. Várias coroas de flores caracterizam o velório. Nas paredes que delimitam o espaço, estão as lápides grafadas com os nomes de grandes artistas que marcaram a vida e carreira de Maria Alice Vergueiro. A atriz transita pelo espaço em um vestido roxo e com os pés descalços, ora auxiliada pelos companheiros de cena, ora sentada em uma cadeira de rodas. Sua voz e sua respiração são amplificadas por um microfone lapela, que nos permite escutar em detalhes o ritmo de suas inspirações.

Ao longo da peça, Vergueiro apresenta seu corpo, mostra suas cicatrizes, os rastros de operações cirúrgicas, sua infecção não curada nos joelhos, os movimentos invo-

⁵⁴ Texto sobre a peça na página oficial do Grupo Pândega de Teatro. Disponível em: <<https://grupopandega.wordpress.com/2015/03/30/sobre-o-espetaculo/>>. Acesso em: 14 jun. 2018.

luntários decorrentes do mal de Parkinson. Conta-nos que sua coordenação motora está também prejudicada por um recente acidente vascular cerebral.

Em *Why the horse?*, o que chama a atenção, o que constitui a grande força da peça enquanto acontecimento, é a maneira quase absurda em que se dá o jogo entre a situação real da atriz, a suposição de sua morte e os elementos teatrais da obra. Na dramaturgia, misturam-se trechos de textos de peças da carreira de Maria Alice Vergueiro, narrações autobiográficas, poemas e músicas que falam da morte. Outros quatro atores dividem o palco com ela, e por vezes lhe sopram no ouvido o texto que ela não sabe de cor. Uma atriz sussurra para Vergueiro um poema de Hilda Hilst de sua série *Da Morte, Odes Mínimas*, que escutamos através da voz e dicção debilitadas da senhora que está ali. Uma senhora de oitenta e um anos, de cadeira de rodas no centro do palco, depois de mais de cinquenta anos vivendo e habitando em meio às coisas do teatro; aqui, neste palco, encenando sua morte que deve estar por vir.

O tema da morte já é, em si, um lembrete da materialidade do corpo, do sujeito como parte do ciclo da natureza: da vida e de sua decomposição. Para além da morte como tema, em *Why the horse?* está em questão a morte de um sujeito específico, que se apresenta a nós e nos dá as boas-vindas em seu próprio velório. Seu corpo de oitenta anos e suas dificuldades motoras não são escolhas estéticas: é ela, Vergueiro. E ela não é só esse corpo, mas tudo o que esse corpo fez. A proximidade de sua morte é tratada com naturalidade e humor, o que não impede que haja no es-

petáculo momentos de uma intensidade triste e um pouco mórbida: parece pairar entre o público o pensamento de que há de fato a probabilidade de que ela venha a falecer ali mesmo, muito em breve.

É a materialidade inegável deste corpo humano perto do final do seu ciclo biológico e sua relação com os outros elementos da obra que instauram uma atmosfera estranha. A situação do velório é potente ao confundir os limites da representação, já que joga com uma ideia de cerimônia, de rito, onde o público é também participante do evento. As constantes falas dirigidas diretamente aos espectadores reiteram o fato de que o espaço da ação não é só o palco, mas toda a sala. A escolha do grupo de situar a obra entre o teatro e o *happening* junto à provocação da atriz que, no programa e no material de divulgação da obra, diz ensaiar seu velório para talvez morrer em cena potencializam a sensação de presença da situação e de seus possíveis imprevistos. Desta forma, a experiência nos coloca questões não só referentes à morte em um sentido geral, mas à morte como uma ação presente: o que sucederia entre espectadores, elenco e equipe do teatro se, ao simular sua morte, uma atriz viesse a falecer?

A própria ideia de um teatro-*happening* nos serve para pensar como nesta obra a noção de representação é tornada confusa, pois se o termo *happening* funciona como indicação de que a obra é concebida como uma ação presente, não referenciada a uma dramaturgia ou fábula, o termo *teatro* pode conservar a ideia de uma dimensão espetacular, daquilo que é preparado para ser visto. Ao intercalar momentos em que são interpretadas cenas de textos

teatrais conhecidos com cenas onde o tema é a situação presente do velório, a obra acentua as zonas de indeterminação entre ficção e realidade. As dramaturgias, letras de música e poemas que de alguma maneira falam sobre a morte, ganham um significado específico por estarem em relação à presença de Maria Alice Vergueiro. Os efeitos de sentido engendrados por esses textos são sobrepostos aos efeitos de presença da situação, de forma que esses elementos dramáticos são interpretados pelo público não em referência a uma dramaturgia ou a outro contexto, mas sim a partir da relação que estabelecem com o corpo da atriz e seu velório.

Podemos pensar no estranhamento em *Why the horse?* também a partir da tensão entre seus efeitos de presença e as convenções relacionadas à morte, ao corpo doente, ao corpo idoso e sua sexualidade. De fato, já não é tão habitual observarmos corpos idosos em situação de espetacularidade, especialmente assim expostos em sua fragilidade de forma tão franca. Para o público, a imagem de Vergueiro ali, aos oitenta e poucos anos, pode entrar em conflito com os possíveis imaginários que se tem sobre a velhice. O fato de ser uma situação pública, na qual se está acompanhado por todo o resto da plateia, nos faz pensar também em como os outros podem estar lidando com esses conflitos, trazendo ao nosso imaginário as possíveis convenções sociais ou de um suposto senso comum sobre o que pode ser e o que pode fazer uma senhora idosa e as possíveis reações de repulsa, maravilhamento, identificação, desaprovação, etc, que podem surgir em cada um do público durante a obra.

Um exemplo é a cena onde Luciano Chirolli, que, além de integrar o elenco, trabalha há mais de vinte anos com Maria Alice Vergueiro, dá um beijo demorado na atriz. Eles entrelaçam suas línguas e se apalpam em um crescente de intensidade. Quando a atriz passa a acariciar o pênis do ator por cima da calça, Chirolli diz à plateia: “Ah, que delícia essa mãozinha de Parkinson”. O público ri, nervoso. Percebe-se como a cena cria a sensação de um certo receio na plateia, por não se saber exatamente como reagir à “piada”, não só devido às ideias que cada um tem acerca da situação, como também por estarem condicionados à presença do resto do público e das suposições que cada um cria sobre a percepção dos outros.

Este é um dos exemplos em que vemos como os efeitos presenciais da obra tornam mais complexas a forma como atribuímos sentido à situação. O fato de sabermos que esta é uma condição real da atriz torna a percepção radicalmente diferente de se a brincadeira fosse feita com uma atriz jovem e saudável que representasse uma senhora com mal de Parkinson. O fato de estarmos em uma situação coletiva e ao vivo também gera uma percepção muito distinta de se assistíssemos sozinhos a esta cena em um filme.

Na última cena de *Why the horse?*, os atores despedem-se de Maria Alice Vergueiro. A poltrona no centro do palco onde se senta a atriz é reclinada e se transforma em uma espécie de caixão. Ela se deita com um buquê de flores nas mãos e é coberta por um grande véu. Uma atriz surge, nua, montada em um cavalo cenográfico ao fundo do palco, as luzes se tornam mais fracas e há uma trilha

sonora em forte volume. Maria Alice Vergueiro fica por longos minutos imóvel no caixão.

Este momento foi pra mim um dos mais impactantes na obra, não só pela carga catártica instaurada pela trilha sonora, mas por ser quando senti mais intensa a sensação de que de fato poderia acontecer algo à atriz. Estar deitada ali, depois de se despedir de seus colegas, depois de revisitar e celebrar momentos de sua vida, no palco de um teatro, em posição mortuária, com luzes baixas e uma música intensa, com mais de oitenta anos, com dificuldades motoras e complicações de uma inflamação pós-operatória nos joelhos, me pareceu por instantes uma situação arriscada. Afinal, quão inofensivos são, de fato, os efeitos de representar uma ação com o corpo? Simular sua própria morte poderia vir a causar o óbito, ou causar sensações intensas que, por alguma via estranha, por infarto ou falência múltipla, matem uma pessoa? Seria possível matar-se conscientemente, deliberadamente se desligar? O que será que se passa neste momento pela cabeça de Maria Alice Vergueiro? Será que, de fato, ela gostaria de partir ali naquele momento? É preferível rir-se da morte, fazer dela um jogo, um rito ou um espetáculo, ou respeitá-la com distância e silêncio? Perguntas como estas me surgiam, sem resposta, da experiência daquela situação, fazendo-me pensar nos momentos de estranhamento descritos por Chklovski, quando a sensação presente se faz intensa e dificulta nossa capacidade de atribuir um sentido conhecido ao fenômeno.

Depois que a música para de tocar, há um breve momento em que ninguém está certo se a peça terminou ou

não. As luzes da plateia se acendem, e, sem nenhuma indicação, algumas pessoas entendem o código e sobem ao palco para se despedir da atriz.⁵⁵ Por mais ou menos vinte minutos, parte do público rodeou seu caixão, cumprimentando-a, beijando-a ou só observando, enquanto outros permaneciam na plateia assistindo à “cerimônia”. Muitos choravam. Ao seu tempo, o público deixou a sala e, quando a porta foi fechada, Maria Alice Vergueiro permanecia deitada.

Por um lado, o momento em que subimos ao palco para a despedida reitera a condição de *happening* da obra, ao abrir espaço para uma interação real, sem indicações de como proceder, e, portanto, aberta ao imprevisto. O público, ao subir para despedir-se da atriz, sabe, porém, que ela não está morta, e atua também de acordo com um pacto ficcional. Despede-se simbolicamente da atriz naquele contexto de velório encenado, mas, ao mesmo tempo, despede-se da atriz verdadeiramente, à medida que existe uma grande possibilidade de que seja a última vez que a maioria daquelas pessoas a veja de novo pessoalmente. Entre a possibilidade de tocar sua presença, beijar-lhe o rosto, e a ideia de que aquilo é a encenação de seu velório, pode-se experienciar um momento estranho, em que as ideias de vida, morte, representação e realidade se misturam de maneiras pouco cotidianas.

A tensão entre realidade e representação segue sendo uma das grandes inquietações do campo teatral. Percebemos isso pela variedade de espetáculos e pela quantidade de pesquisas acadêmicas que seguem jogando com

⁵⁵ Aqui, especificamente, refiro-me à apresentação de 21 de agosto de 2016, no Teatro do Centro Integrado de Cultura, em Florianópolis. Foi a única apresentação da obra a que pude assistir.

estes termos. Podemos pensar que não poderia ser de outro modo, já que nossas próprias experiências acerca do que é “real” e o que é “representação” são totalmente diferentes do que eram há cem, cinquenta ou vinte anos. Hoje, talvez mais do que nunca antes na história, fatos e acontecimentos são transformados em imagens e circulam entre nós e nossas telas. Experimentar uma certa confusão a respeito do que é real, do que é fabricado, o que é publicidade, o que é verdadeiro ou falso não é nada incomum para grande parte das pessoas no mundo. É possível que esta seja uma das razões pela qual parte do teatro busca explorar esses limites, utilizando a materialidade dos corpos e dos sujeitos como âncora ou como um referencial de uma experiência inegavelmente concreta. Independente disso, é certo que passamos por transformações culturais a nível global que nos demandam adaptações e reconfigurações – e isso inclui a maneira como entendemos as relações entre natureza e linguagem, entre biologia e cultura, entre realidade e representação.

Ao observar esses exemplos de obras citadas aqui, tanto os que partem de minha experiência como ator e a dos grupos com os quais trabalhei, quanto esses últimos relatos como espectador de diferentes obras, nota-se como é bastante abrangente a forma como o estranhamento pode ser articulado para pensarmos as práticas performativas. Isso pode ser tanto um defeito quanto uma qualidade da abordagem desse conceito. Como parâmetro classificatório, ele é talvez muito pouco útil. Definir em que consiste exatamente o estranhamento, como identificá-lo, como repeti-lo, a partir de onde ele surge na história da repre-

sentação, é algo que só pode ser feito de maneira arbitrária e sempre temporária. A abrangência desse conceito pode ser, por outro lado, muito útil, como imagem e metáfora deste lugar limítrofe entre o que é já conhecido (e portanto pode ser reconhecido) e o que está em constante transformação no momento presente, e portanto, em constante atrito com nossas expectativas ou hábitos.

Para uma reflexão sobre o processo criativo do ator, a ideia de estranhamento pode servir então como imagem ou ponto de partida para pensarmos estratégias de provocar nossos hábitos compositivos. A junção de elementos contrastantes ou aleatórios, a mistura de experiências biográficas com a ficção, o jogo com oposições entre noções como corpo-mente, ação-pensamento, real-representação, ator-personagem, espontaneidade-estrutura, forma-conteúdo, estados-dramaturgia são algumas das estratégias que exploro em minha prática como ator para tentar criar algum tipo de instabilidade ou movimento, para tentar estranhar hábitos e tendências quando atuo. Essas estratégias servem por um tempo ou para um determinado trabalho, até que, em um dado momento, elas se tornam também hábitos, perdem sua força enquanto obstáculo e então parte-se para outra estratégia.

Talvez seja essa noção de movimento, de não estar nunca terminado, de buscar um estímulo inesperado, algo entre o familiar e o desconhecido, de “aumentar a dificuldade e a duração da percepção”, ao invés de reconhecer algo imediatamente, que faça do estranhamento uma ideia potente para a invenção de estratégias para a criação artística.

ISTO NÃO É UMA ATUAÇÃO TEATRAL

*Marco Antonio de Oliveira*⁵⁶

O título deste texto se refere à primeira de uma série de estruturas paradoxais presentes ao longo do material que compôs o meu trabalho de conclusão de graduação em Teatro, no qual refleti sobre a minha prática de ator e o campo da cena contemporânea.

Falo aqui de uma prática artística – a atuação teatral –, que está em busca de um elemento que não se alcança através de uma tentativa deliberada, ou seja, uma prática teatral que está perseguindo o que não se encontra através da procura, que corre atrás do próprio rabo, por assim dizer. Outra possibilidade que justifica um trabalho marcado por paradoxos é a própria lógica cultural na qual estamos inseridos, e a partir da qual inevitavelmente estamos operando, um sistema complexo e fragmentado que está cada vez mais distante dos sentidos de totalidade e coerência.

Escrevo a partir da minha experiência enquanto ator-pesquisador e também através do meu percurso acadêmico, no qual estudei teorias teatrais e vivenciei experiências práticas bastante distintas da concepção de teatro

⁵⁶ Ator, graduado em Licenciatura e Bacharelado em Teatro pela UDESC, professor de teatro.

que tinha desde a infância, quando fazia aulas de teatro ou atuava em grupos teatrais em minha cidade natal. Por isso, abordo o teatro que fazemos no grupo Experiência Subterrânea e também no ÁHQIS, isto é, um teatro menos interessado na representação de histórias. Este é um teatro que formula sua perspectiva de atuação a partir da tensão entre o teatro e os elementos do real.

Minha intenção com este trabalho é, claramente, refletir acerca de uma proposição teatral específica, mas opto por nomear o texto, negando a condição teatral dessa atuação que me interessa, e com a qual tenho estado comprometido nos últimos cinco anos.

O fazer teatral é uma prática tanto vasta quanto presente ao longo da história. Contextualmente, devido ao local e ao período em que o teatro esteve inscrito, suas práticas, bem como o uso do próprio termo, entraram em crise, recondicionando sua própria função e lugar de existência. Logo, é inegável que à palavra “atuação” tenham sido atribuídos múltiplos sentidos. É a partir dessa perspectiva que a escolha do título está colocada.

Primeiramente, o título do texto faz menção ao quadro *A traição das imagens*, de 1929, do pintor belga René Magritte, que apresenta a frase *isto não é um cachimbo* em relação à pintura realista de um cachimbo, criando um jogo entre a imagem pintada e seu referente real, questionando o indiscutível poder da arte enquanto representação, em detrimento da materialidade inegável da obra. No sentido mais conhecido, o teatro também está relacionado à representação, ou seja, está concebido em função de sua capacidade de fazer referência ao mundo real – aqui com-

preendido como o mundo fora da cena, da zona de ficção. Não é por acaso que a esta concepção estejam associadas expressões como fantasia, aparência, ilusão, fingimento ou “de mentira”, tornando explícito o entendimento do teatro enquanto atividade que não é senão uma cópia da vida, e, portanto, só poderia gerar implicações no nível ficcional, em que a atuação seria a principal ferramenta dos processos de cópia. Afinal, uma cena teatral que tem como cerne a representação provavelmente não deveria passar de um jogo de faz de conta produzido pelos atores.

Essa noção considera o teatro, principalmente, como suporte da narração de uma história ou situação, e pode subestimar suas potencialidades como acontecimento vivo. Esta seria uma prática teatral que estaria única e exclusivamente em função daquilo que se representa. Portanto, estaríamos frente a uma prática cujo projeto estético seria desenvolvido para fazer menção ao seu referente real. Conseqüentemente, ocultaria a concretude da cena, na qual a indumentária e cenografia, bem como os demais elementos, estariam na cena apenas para produzir uma imagem da realidade e para esconder o palco e os atores, em virtude da centralidade da representação do cenário e das personagens.

Uma atuação que se alia de forma absoluta a tal procedimento corre o risco de acabar sendo algo oco, feita de uma matéria vazia. Afinal, se pensamos uma cena do nosso tempo, uma cena com a qual podemos nos conectar de forma integral, o que interessa não estaria no palco das representações e das cópias, não estaria apenas no plano da ficção.

A perspectiva que me parece mais instigante e condizente com a conjuntura cultural atual se desloca do termo representação para realizar uma aproximação ao termo apresentação. Este seria um princípio da cena na qual se pratica uma atuação no aqui e agora, que implicaria um teatro que assume sua inevitável camada de acontecimento. Para que haja representação, há que se agir para o representar, e o teatro a que me refiro ao longo deste texto tem especial enfoque na *execução* de tal representação, nas ações necessárias para que o evento teatral seja realizado. Penso uma atuação cujo eixo é essa execução como prática e objeto estético.

Retomando a metáfora do jogo de faz de conta, é preciso dizer que interessa menos o faz de conta, e mais o jogo que é executado de maneira concreta através do ator, seu corpo, sua voz, e as relações que se estabelecem na cena com o real, a partir das ações do ator e do espectador.

É preciso destacar que o teatro é uma forma artística que exige como condição fundamental a seguinte premissa: a fabricação da obra deve ser obrigatoriamente simultânea à sua fruição, sobrepondo o campo da produção e da recepção, situando no mesmo tempo e espaço o produtor da obra e seu apreciador. Tal condição implica a existência de uma relação que deve necessariamente ser estabelecida entre mais de uma pessoa: relação entre os que criam a cena, e relação entre o que faz e o que vê. Ambas são concretas, reais, e compartilham o tempo e o espaço. Essa condição é a que define o teatro como cena que acontece para ator e espectador em um aqui e agora que é vivido pelas pessoas que fazem o teatro.

De acordo com o teórico francês Patrice Pavis, em seu livro *Dicionário de Teatro*, “a origem grega da palavra teatro, o *theatron*, revela uma propriedade esquecida, porém fundamental, desta arte: é o local de onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar”.⁵⁷ Em sua origem, teatro significa o lugar onde se vê. O autor francês ainda complementa: “O teatro é mesmo, na verdade, um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e raios ópticos o constituem”.⁵⁸ A isso se associaria a ideia de que o teatro também aqui nos acontece, no corpo, através de todos os sentidos que constituem nossos mecanismos de interação.

Diversas práticas teatrais da contemporaneidade estão repensando o teatro, não somente enquanto um ponto de vista sobre algo, fazendo mais complexa nossa compreensão dos fenômenos cênicos, considerando o papel do acontecimento, isto é, atribuindo ao teatro o caráter de uma vivência na qual todos os sentidos estão presentes – não só a visão. A partir dessa perspectiva, o evento teatral deveria ou poderia ser tomando como o lugar onde se vive. O teatro se afirma enquanto lugar onde é fundamental a vivência de um acontecimento que pode emergir da cena, sendo capaz de alcançar tanto o ator quanto o espectador. Um acontecimento que extrapola em muito o mostrar, porque sempre ameaça com a possibilidade da eclosão do real na cena, um real que poderia desestabilizar quem fabrica a cena teatral.

⁵⁷ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 372.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 372.

São incontáveis as práticas que procuram ir além daquilo que a cena representa e elas se situam no modo como tal cena é executada, deslocando o teatro para o campo do acontecimento real e compartilhado. Por vezes, foi necessário distanciar-se do teatro em sua acepção representativa, gerando novas proposições estéticas, tais como a busca por um espaço cênico intimista, em que o espectador compartilha o mesmo lugar que o ator. As práticas do grupo experimental Living Theatre certamente são referências a esse respeito, diluindo as fronteiras entre a cena e o espectador, entre a vida e a arte, através de práticas radicais que buscavam envolver efetivamente o ator e o espectador. Ao longo da história teatral, algumas propostas tornaram-se bastante distantes daquele teatro que representa, suscitando inclusive o questionamento se eram ou não ações teatrais. Porém, essas experimentações fronteiriças me interessam enquanto obra. Aqui não importa ser ou não ser teatro, e sim a busca pelo acontecimento que envolve espectador e ator. Importa menos a nomenclatura associada ao evento e mais sua potencialidade enquanto acontecimento passível de ser vivenciado, de fato.

Certamente, esse olhar sobre o teatro é resultado de um contínuo movimento histórico, e revela suas origens no próprio berço do teatro ocidental: os vestígios que apontam para a discussão da verdade do teatro já estão inscritos na Grécia. É notável que a questão da verossimilhança, bem como o conceito de mimesis, abordados por Aristóteles, autor de *A Poética*, onde se encontram escritos os primeiros pensamentos sobre teatro de que se tem registro no ocidente, conferem ao teatro um envolvimento

Íntimo com o real, evidenciando que esta relação está posta em tensão desde as teorias mais antigas.

Antes do advento teatral enquanto construção estética, pelo que se pode saber acerca dos rituais, não havia nem mesmo distinção entre o real e a representação. No verbete “ritual” do mesmo *Dicionário de Teatro*, Pavis afirma: “Concorda-se em colocar na origem do teatro uma cerimônia religiosa que reúne um grupo humano celebrando um rito agrário ou de fertilidade [...]”.⁵⁹ No decorrer do tempo, o ritual foi distinguindo a vivência da encenação: “A separação dos papéis entre os atores e espectadores, o estabelecimento de um relato mítico, a escolha de um espaço específico para esses encontros, institucionalizaram pouco a pouco o rito em acontecimento teatral”.⁶⁰ As mudanças que acabam por deslocar a tensão entre o teatro e o elemento do real estão relacionadas fortemente ao contexto cultural e histórico no qual o teatro está inserido, bem como a própria concepção do real, que ao longo do tempo tem sofrido transformações significativas. A partir do período histórico da Modernidade, essa concepção está adquirindo uma acepção tanto diferente daquela nos períodos anteriores quanto relevante para as mais recentes noções do termo – consequência de uma série de acontecimentos que, desde então, tem transformado nossa relação com o real e, portanto, exigido novas concepções.

Essas transformações colocam em crise – tanto no contexto sociocultural quanto no campo do teatro – as

⁵⁹ *Ibidem*, p. 345.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 346.

práticas pré-existentes, exigindo novas proposições mais adequadas ao contexto. Consequentemente, criam novas teorias, novas maneiras de compreender aquilo que ainda está em transformação, e, portanto, se mantém vivo. Talvez assim possamos compreender a persistente presença da discussão que leva em conta a cena e o real, uma das crises que mantém vivas as práticas teatrais. Não por acaso, temos visto uma quantidade considerável de trabalhos artísticos que abordam abertamente a tensão entre o real e a cena, seja em seus procedimentos estéticos ou enquanto tema, fazendo emergir uma série de categorias recentes no campo teatral: teatro documentário, teatro autobiográfico, biodrama, citando apenas algumas categorias emergentes.

O pesquisador espanhol José Antonio Sánchez, em seu livro *Prácticas de lo real em la escena contemporánea*, referência dos estudos teatrais que investigam o real em cena, indica o crescente interesse da cena teatral em desenvolver obras que se relacionem com o real:

La creación cênica contemporánea no há sido ajena a la renovada necesidad de confrontación con lo real que se ha manifestado en todos los ámbitos de la cultura durante la última década. Essa necesidad ha dado lugar a producciones cuyo objetivo es la representación de la realidad en relatos verbales o visuales [...]. Pero también a iniciativas de intervención sobre lo real, bien en forma de actuaciones que intentan convertir al espectador en participante de una construcción formal colectiva, bien en forma de acciones directas sobre el espacio no acotado por las instituciones artísticas.⁶¹

⁶¹ SÁNCHEZ, José. *Prácticas de lo real em la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros, 2007, p. 9.

As variadas categorias teatrais que estão trazendo o elemento do real como princípio de suas práticas criativas refletem uma necessidade maior, como aponta Sánchez, uma necessidade que está expressa em diversos âmbitos de nossa cultura: o reencontro com o elemento real, que vem se afastando de nossas práticas culturais. Tais proposições teatrais são tentativas evidentes desse reencontro da cultura com o real, através do teatro, que por vezes ainda é assimilado como o espaço exclusivo da ficção, do fingimento, da representação de histórias, negando sua existência enquanto uma série de ações concretas. Porém, se tomarmos o teatro como um espaço possível de ação no plano do real, o acontecimento teatral não poderia tornar-se possibilidade de ação concreta, capaz de gerar implicações para além da cena, no âmbito cultural, enquanto espaço possível de encontro com o real?

Ao passo que aprofundo as investigações em relação ao tema, outras questões vão se formulando mais claramente. Mas, afinal, o que de fato vem a ser esse real que é tão presente nas discussões atuais? Do ponto de vista cultural, como e por que nos distanciamos dele? Ou ainda, se há transformações práticas e conceituais em relação a esse termo, quais são essas transformações, quais foram os acontecimentos que desembocaram nessas transformações? Como e por que o teatro pode estar implicado nesse retorno ao real?

É necessário, portanto, compreender esse panorama cultural correspondente ao atual período histórico, para que, a partir de então, se compreenda os movimentos artísticos e especificamente teatrais que intentam

produzir respostas às novas condições culturais que se estão estabelecendo. Não, isso não é um teatro: é um movimento vivo em transformação latente, jogando nas fronteiras entre o teatro e a vida, recondicionando práticas dentro e fora de cena.

Práticas teatrais em busca da restituição do Real em cena e na cultura

Há uma série de indicadores relevantes em nosso âmbito cultural, que já existem há um tempo considerável – como, por exemplo, a proliferação das realidades virtuais através da internet – e se mostram cada vez mais estabelecidos em nossos modos de existir, o que tem deslocado as relações tensionadas entre a noção de real e o campo cultural. O teórico francês Marc Augé, autor que formula a hipótese do “tudo ficcional”, em que todas as camadas do mundo estão se transformando em ficção, identifica essa questão: “[...] a relação global dos seres humanos com o real modifica-se sob o efeito das representações associadas ao desenvolvimento das tecnologias, da planetarização de certos problemas e da aceleração da história”.⁶²

Ao mesmo tempo em que a estrutura social é transformada, suas transformações modificam as percepções de mundo de maneira intrínseca, ou seja, o contexto condiciona as concepções possíveis acerca do existente. De tal forma, é necessário reiterar que a acepção do termo real à qual me refiro está intimamente relacionada ao contexto cultural que vem se estabelecendo desde a

⁶² AUGÉ, Marc. *A guerra dos sonhos: exercícios de etnoficção*. Campinas, SP: Papirus, 1998, p. 15.

Modernidade em diante, conformando uma nova noção daquilo que se tem como real a partir das práticas pertencentes ao nosso tempo e lugar.

É necessário indagar-se como, de que maneira mais palpável, o teatro pode estabelecer relações com o elemento do real. Sigo na busca de compreender tais práticas no contexto teatral. Busco os vestígios possíveis, a iniciar pela comparação da abordagem psicanalítica do real como algo inescrutável, relacionado com a repetição, ao funcionamento da prática teatral. A repetição, que por sua vez se dá através do ato, e não da reprodução, não seria um elemento presente também no âmbito teatral, assim como a própria noção de ato? Mais especificamente, no âmbito das práticas teatrais que estão postas em discussão nesse trabalho, práticas que estão mais relacionadas à ação como cerne do acontecimento teatral do que a sua carga de representação.

Práticas mais voltadas para a representação correm o risco de estar presas a estruturas formais mais fechadas, visto que, se há o intuito de remeter a um referente externo, o formato do espetáculo deve ser cuidadosamente pensado e executado, a fim de dar conta dessa tarefa. Esse tipo de teatro pode estar mais associado à reprodução de um espetáculo pronto, distanciando-se, de certo modo, da proposição lacaniana da repetição enquanto ato. É certo que todo teatro é naturalmente uma obra inacabada, uma vez que sua completude é garantida a cada novo fazer, a cada novo andamento das cenas, a cada nova realização das ações que constituem cada apresentação. As variações de público, momento – alternando assim o estado de cada

ator – e, por vezes, até mesmo de espaço, garantem ao teatro que a sua mera reprodução seja simplesmente impossível, o que por si já é uma característica notável, contra a conversão de tudo em produto e a reprodução como modo de existência.

Contudo, as práticas teatrais que ressaltam a ação e sua execução em cena podem potencializar o entendimento do teatro enquanto atividade irreproduzível, em que a repetição da ação – distinta da reprodução – torna o ator ciente de sua condição sempre inédita, por todos os elementos que variam de acordo com cada apresentação. A questão da repetição do ato, desenvolvida por Lacan, associada ao risco consciente da imprevisibilidade em cena, traz a esse tipo de prática um entendimento do teatro enquanto atividade real, construída a cada vez e novamente, distanciando-se da noção do teatro enquanto reprodução de algo estagnado, finalizado, estático. Dessa forma, o território teatral pode encontrar maiores possibilidades de fazer o elemento do real vir à superfície em suas construções estéticas. É preciso deixar claro que essas proposições artísticas não são radicais a ponto de abandonar por inteiro a camada representacional.

Devido às transformações culturais, tais como o avanço tecnológico e a conseqüente aceleração do tempo, além da crise teatral após o surgimento do cinema, o teatro foi aos poucos se recondicionando e encontrando em outros elementos do fazer teatral o seu núcleo medular. Certamente, a aceitação da condição do teatro enquanto realização de ações concretas, enquanto acontecimento real, compartilhado e simultâneo à sua recepção foi resul-

tado de um processo que exigiu dos criadores teatrais o confronto com a própria linguagem teatral, buscando em sua raiz aquilo que é exclusivo de sua natureza. A partir daí, é possível compreender a reconciliação do teatro com seu mecanismo, inevitavelmente incapaz de representar a realidade tal qual faz o cinema.

O pesquisador espanhol Óscar Cornago compara a mudança de uma nova perspectiva de compreensão da história com a própria transformação do acontecimento teatral. Cornago (2005) afirma que o teatro sofreu uma modificação em seus parâmetros de análise, do enfoque literário – teatro enquanto texto escrito – para o enfoque do acontecimento. De acordo com esse autor:

Si el enfoque literario ha impuesto una imagen de la realidad y la historia en tanto que “texto”, es dizer, como una estructura fijada que se ofrece para su interpretación; la mirada teatral ha promovido una idea de la cultura como proceso antes que como resultado. La historia ya no se entiende únicamente como un conjunto de textos [...] que nos llegan hasta el presente [...] Se trata de una concepción dinámica e performativa, que no concibe la realidad como algo acabado, sino como un continuo hacerse.⁶³

Nota-se nesse trecho a proposição de uma nova concepção da história, que passa de um acontecimento acabado, que é apenas assimilado para o entendimento mais aproximado do fenômeno, à instância cultural, que compreende a história como fator passível de modificações, de acordo com o próprio transcorrer das ações. Não é exata-

⁶³ CORNAGO, Óscar. ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad. In: *Telón de fondo*. Revista de teoría y crítica teatral. n. 1, 2005, p. 3.

mente a essa concepção que o teatro ao qual me refiro está relacionado? Uma prática que não espera ser um evento pronto, finalizado, e que apenas existe para apreciação do espectador, mas sim um acontecimento constantemente realizado, na interação real que é necessário estabelecer entre atores e espectadores a cada nova apresentação. Uma noção que, antes de privilegiar a ideia da narrativa pronta que será entregue ao público, prioriza o enfoque na performatividade, criando novos sentidos possíveis a cada vez que o ato teatral é desencadeado, uma vez que tais acontecimentos não podem ser exatamente os mesmos. Esse movimento gera, conseqüentemente, mais autonomia e amplia a participação do espectador, ao encará-lo como constituinte da cena, destinando-lhe a tarefa de formular sua leitura das ações que transcorrem, estas que também são necessariamente outras a cada novo fazer.

É claro, portanto, o quanto o âmbito teatral e o movimento cultural – representado nesse trecho por essa possível noção da história como performatividade – têm compartilhado das mesmas transformações, validando o teatro como uma arte que, enquanto estiver posta em crise, estará respondendo às questões pertinentes ao tempo e ao espaço em que está situada, fazendo dessa forma artística uma prática que se mantém atual. Mais do que isso, os mecanismos especificamente teatrais, que por vezes foram considerados falhos e ineficazes, quando intentavam reproduzir a ilusão da realidade, hoje podem ser considerados potentes para uma reação ao esmaecimento do real na cultura contemporânea, significativos na tentativa de reincorporar

o real no âmbito da realidade compartilhada. Sigo com o propósito de apresentar tais mecanismos essencialmente teatrais, que podem ser compreendidos como potencialidades do teatro em nosso contexto cultural.

Além do paralelo com essa perspectiva possível de história e as práticas teatrais, outro acontecimento importante para a aceitação do teatro, nessa nova condição centralizada em seu próprio fazer, é o advento do cinema, e, posteriormente, da televisão. Esses meios são, sem dúvidas, mais eficazes enquanto reprodutores da realidade, e, perante essa constatação, o teatro teve que se firmar em outros princípios, abandonando a tentativa de representação fiel da realidade. Instituída a crise da representação no teatro, instaurada também pela linguagem cinematográfica, analiso o movimento de conversão da predominância da representação para a apresentação nas práticas teatrais.

Deslocamentos teatrais: da representação à apresentação

A crise da representação, no âmbito do teatro, teve um agravante bastante significativo. Se para a pintura, a fotografia significou a quebra com os parâmetros artísticos estabelecidos até então, Sánchez afirma que na área teatral, “[...] la ruptura definitiva vino de la mano de los avances técnicos del cinematógrafo, que podría resolver con gran simplicidad el problema de la representación del movimiento natural [...]”.⁶⁴ O advento do cinema foi um dos responsáveis pela crise da representação no âmbito teatral, associado ao fator da problematização do mundo

⁶⁴ SÁNCHEZ, José. *Prácticas de lo real em la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros, 2007, p. 40.

visível enquanto inquestionavelmente real, que atingiu o âmbito artístico como um todo.

Visto que a arte cinematográfica mostrou ser uma expressão artística mais eficiente no que diz respeito à reprodução da realidade visível, instaura-se um problema para os criadores teatrais mais engajados com a questão do real. Sánchez localiza esse problema: “¿Seguía teniendo sentido entonces tratar de representar teatralmente la realidad mediante cenarios ilusionistas una vez conocida y vivida la eficacia simuladora del cine?”.⁶⁵ Analisando as práticas que foram desenvolvidas após a instauração da crise, podemos identificar em qual resposta os criadores teatrais de vanguarda passaram a basear suas práticas. A crise instaurada pelo advento do cinema é uma das causas do surgimento do teatro a que faço referência nesse trabalho: um teatro que busca na especificidade de sua linguagem o motivo e a condição de se manter existindo atualmente. Cornago sugere de maneira mais concreta quais práticas desenvolvidas pelo âmbito do teatro foram articuladas, a partir de então, como forma de reação à eficácia representativa do cinema e da televisão:

Desde que apareció el cine y luego al televisión, los creadores más lúcidos han reconciliado el teatro con su inevitable carga de falsedad. Su efecto de realidad se ha desplazado a la verdad del mecanismo, es decir, a la realidad que adquiere el proceso de representación, el juego hecho visible de situaciones, fingimientos y engaños.⁶⁶

⁶⁵ Ibidem, p. 40.

⁶⁶ CORNAGO, Óscar. ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad In: *Telón de fondo*. Revista de teoría y crítica teatral. n. 1, 2005, p. 12.

Cornago explicita a crise da representação provocada pelo cinema como fator de extrema importância para que o teatro renunciasse à tentativa de encarar seu funcionamento enquanto reprodução fidedigna da realidade visível, passando a enfocar justamente o que parecia ser obstáculo na tarefa da representação ilusionista. O mecanismo teatral ganha ênfase, ou seja, a tarefa artesanal do ator de refazer o espetáculo a cada nova sessão torna-se mais importante que a própria narrativa representada. Cornago (2005) defende que a questão nesse novo teatro deixa de ser *o que significa*, passando a ser agora *como funciona*, deslocando a prática teatral de seu sentido referencial externo. Centraliza-se o acontecimento na própria execução do evento teatral e localiza-se o cerne do acontecimento na concretude material da cena, e não em uma referência externa – e, portanto, ausente.

Desse modo, o teatro começa a afirmar características provenientes da centralidade do ato performativo nas encenações. Por exemplo, a arte teatral segue sendo uma expressão artística que necessita do encontro de, pelo menos, duas pessoas – que sejam um ator e um espectador. Afinal, é condição irrevogável do teatro a produção artística ocorrer simultaneamente à fruição. Isso implica no estreitamento da relação entre o criador artístico e seu espectador, elevando essa relação a um lugar essencial na prática teatral – o que talvez não fosse tão significativo para um espetáculo baseado na reprodução de uma cena que funciona com um referente, visto que a peça entregaria uma narrativa pronta, assim como uma cena que se alteraria menos em relação a seu público.

É importante compreender que, nessas práticas teatrais que apresentam o próprio mecanismo teatral como sustentação do acontecimento, o espectador tem função não apenas contemplativa, mas é encarado como participante da construção artística coletiva, inserido no jogo da apresentação das ações, enquanto criador de uma compreensão da obra. Além disso, um teatro que está mais interessado na performance do ator, acaba, por consequência, admitindo seu teor efêmero e irreproduzível. O teatro só existe enquanto é feito. Essa condição é significativa na resistência à sua conversão em mercadoria: como transformar em produto um acontecimento efêmero, sem garantias de que ele tornará a existir – visto que um ator está suscetível à morte inesperada, por exemplo? E ainda que torne a existir, sua eficácia, sua qualidade não será nunca garantida, posto que seu acontecimento é sempre diverso. Nem mesmo que se repita exatamente o elenco, nem mesmo que se repita a audiência: a apresentação não poderá ser idêntica às sessões anteriores, afinal o tempo já é outro, os estados são outros. Essas questões são extremamente relevantes em relação a um teatro que não quer ser reduzido a mercadoria; afinal, todas essas constatações são fatores que complicam a reprodutibilidade da arte teatral, a fim de convertê-la em mercadoria.

Na verdade, o entendimento do teatro enquanto ação concreta não é mérito das perspectivas teatrais contemporâneas. O teórico francês Denis Guénoun, em seu livro *O teatro é necessário?*, faz uma leitura de Aristóteles na *Poética* e afirma que a *mimesis* aristotélica

admite que o ato teatral pode ser constituído, ao mesmo tempo, da “[...] ação mostrada e a ação de mostrar [...]”⁶⁷, entendendo o ato teatral não a partir da dualidade representação *versus* apresentação, mas justamente pela coexistência de ambas as camadas unificadas pela ação cênica.

Como constata Guénoun: “[...] a *mímēsis* é ao mesmo tempo representação de ação e ação de representar”.⁶⁸ Apesar de ser uma noção formulada em outro período histórico, com outras concepções que permitiam que não houvesse tal distinção entre apresentação e representação, é possível fazermos ainda algumas relações com o teatro atual. Sendo assim, pode-se compreender que, apesar da ruptura presente hoje nas instâncias de representação e apresentação, todo teatro tem sua camada representativa, bem como sua camada de acontecimento dessa representação: o que varia é justamente em qual dessas instâncias o acontecimento teatral está embasado.

Além disso, essa noção permite pensar que, mesmo nas práticas teatrais que estão fortemente embasadas na representação, a camada da ação de representar não é inexistente nesses casos, manifestada na presença física concreta dos atores que estão diante do público em plena atividade, agindo em função do desenrolar da ficção. De fato, essa instância do real estará sempre garantida nas práticas teatrais em sua predominância: o compartilhamento do mesmo espaço e tempo entre os criadores e os espectadores da obra. Não arrisco dizer que toda obra

⁶⁷ GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 20.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 20.

seguirá esta máxima, afinal, há algumas experimentações teatrais que investigam um acontecimento sem ator, casos que não serão abordados aqui, mas que por essa razão, a concretude compartilhada não será apresentada como regra inviolável neste trabalho. Porém, isso não nos impede de estabelecermos uma lei geral, apesar de suas devidas exceções: a presença física dos atores configura uma instância do real que é parte constituinte das práticas teatrais. Guénoun busca reparar o que ele afirma ser um equívoco, a compreensão da *mimesis* de Aristóteles como um conceito simplório entendido como imitação:

Mimeîsthai significa, portanto, talvez: (re)presentar, no sentido de dar a ver, apresentar diante do olhar, mostrar, fabricar, exhibir para os olhos. A *mimēsis* não deveria então ser compreendida como “mimética”, segundo a acepção corrente: imitativa, figurativa de um referente colocado fora de sua operação. Não que a existência de um referente esteja excluída: mas é possível que, em vista do procedimento (re)presentativo como tal, sua existência ou sua não existência não tenha um valor definitivo.⁶⁹

Desse modo, compreender a *mimesis* aristotélica como imitação, como ação meramente referencial de um elemento externo seria, segundo Guénoun, um equívoco que reduziria o conceito proposto por Aristóteles, deslocando o valor da cena como ação centrada em seu acontecimento para seu referente *real* – como se a cena não fosse real o suficiente enquanto concretude. Quantas práticas, principalmente aquelas que estavam localizadas no contexto cultural anterior à crise da aceitação do visível como

⁶⁹ *Ibidem*, p. 21.

real, não estavam baseadas nessa noção da *mimesis* reduzida à imitação, criando ilusões com função meramente referencial e negando o potencial da cena teatral voltada para seu acontecimento? Mas, para além disso, quantas práticas teatrais ainda hoje omitem a camada do fazer, da construção compartilhada, real e indispensável, em virtude da representação? Tais procedimentos podem acabar desenvolvendo cenas esvaziadas, visto que suas funções estão dedicadas unicamente a remeter a esquemas externos ao acontecimento teatral.

Esse tipo de procedimento, que lida com o termo da representação enquanto função referencial, está, por exemplo, bastante relacionado com o teatro na escola, de acordo com a minha experiência – enquanto aluno-ator, ou mesmo agora, como professor-diretor. Certamente, essa constatação se relaciona com as referências de atuação dos estudantes – a televisão e o cinema, meios eficazes de reproduzir uma ilusão de realidade. Desse modo, a linguagem teatral enquanto especificidade é colocada em segundo plano, em virtude da tentativa de se criar uma ilusão realista, tais como as que são produzidas nos seriados e filmes, tarefa bastante complexa para materiais e meios teatrais, ainda mais se posto em comparação com as linguagens do cinema ou da televisão. É um esforço necessário para o professor tentar elucidar a questão das diferenças de linguagens da televisão e cinema para a linguagem teatral, para que os estudantes possam fruir do teatro em sua plenitude, e não fiquem frustrados na tentativa – quase sempre fadada ao fracasso – de criar uma ilusão de realidade.

No entanto, o que acontece nas proposições teatrais que trabalham a partir desse princípio nas práticas escolares é que no momento da apresentação, justamente por ter sido omitida, a linguagem teatral se sobressai e a camada do fazer, a forma como foram resolvidas as execuções das cenas – associadas certamente ao plano dos imprevistos, sempre iminente no campo teatral – acaba ganhando destaque em detrimento da representação que se intenta referenciar. Além disso, se analisarmos que essas apresentações são prestigiadas pelos familiares e amigos próximos dos estudantes, a apresentação também passa por outra instância: como meu filho, irmão ou amigo será capaz de desenvolver suas cenas? Então, o acontecimento se descola do plano referencial e automaticamente se volta para a execução real da cena teatral em sua concretude, distanciando o ato teatral do nível ficcional.

Apresento mais um exemplo de práticas escolares, desta vez enquanto ainda era aluno de teatro. Certa vez, minha cena consistia em dublar a canção *Oh happy day*. Desde o início dos ensaios, a professora me dizia que eu deveria cantar junto com a música, reproduzida em volume tão alto que nunca era possível sequer escutar minha voz. Eu não entendia o porquê, mas assim o fiz na apresentação. Após entrar na faculdade e integrar práticas teatrais que se relacionam com a camada da ação como constituinte central da cena – principalmente o grupo de pesquisa ÁHQIS, eu pude curiosamente voltar à minha modesta apresentação de *Oh happy day* e criar uma justificativa lógica do pedido da professora para que eu cantasse junto com a música. Dublar sem cantar

seria como criar uma forma sem preenchimento, sem conteúdo, o que seria visivelmente inverossímil. A proposta de cantar me colocava uma tarefa concreta a ser cumprida, e, portanto, exigia que eu estivesse em ação, e não apenas no nível do fingimento. Talvez não tenha sido esse o objetivo da minha professora, mas foi uma boa compreensão que pude articular posteriormente, e que, de certa forma, me reconciliou com aquela experiência escolar. Dessa forma, é possível perceber como a atuação pode ampliar seu potencial de acontecimento, de experiência, quando pensada como algo concreto, como um ato de representar, mais que a própria representação em si.

Voltemos para o entendimento da mimesis aristotélica em Guénoun. Sobre a questão do ator, o autor explica porque não há referências na *Poética* de Artísóteles quanto a reflexões sobre atuação: “A diferença entre atores e personagens não é pertinente na *Poética*. Os agentes são tanto aqueles que representam quanto aqueles que são representados, segundo o valor moderno destes termos [...]”.⁷⁰ Nota-se que não há uma distinção entre o personagem e o ator – conceitos posteriores. No teatro grego, de acordo com essa leitura de Guénoun, não havia distinção entre o referente e o ato de referenciar, entre personagem e ator: tudo estava unificado, desenvolvido em cena através das ações, então: “A mimesis é de início a fim *práxis*, ação, *práxis* agente. Deste lado de seu ter-lugar, o teatro é exclusivamente prático”.⁷¹ Apesar da ruptura entre o âmbito

⁷⁰ Ibidem, p. 24.

⁷¹ Ibidem, p. 25

da representação e da ação em si – movimento que foi constatado também no âmbito cultural – um esforço possível no campo teatral pode ser a tentativa de reaproximar essas camadas, compreendendo a representação também enquanto ação concreta de representar, e assim admitindo e restabelecendo a camada real presente em todo ato da representação. Isso poderia ser, inclusive, uma alternativa de restabelecer o real nas práticas sociais: admitindo que a representação é em si gerada por uma ação real e concreta, e portanto não é uma condição de todo vazia. Resumindo o entendimento da *mimesis* em Aristóteles, Guénoun propõe:

[...] o teatro a respeito do qual a *Poética* dá testemunho aproxima dois campos heterogêneos. O campo da *mimesis* ativa: produção, desenho, (re)apresentação de ações. Este campo se apresenta, diante de nosso olhar moderno, como curiosamente unitário: estranho à divisão imitativa e, no fundo, não parecendo conhecer nosso afastamento entre a imagem e o real. Os agentes parecem mover-se aí tanto no plano que nós consideraríamos fictício, como personagens, quanto naquele que chamaríamos de cênico, como atores.⁷²

O retorno da perspectiva que reconcilia as camadas de ação e representação, imagem e real, como propõe Guénoun, parece ser uma demanda recorrente de nosso tempo. Além disso, analisando o campo teatral, a distinção clara que havia entre personagem e ator também está cada vez mais diluída nas práticas cênicas contemporâneas, marcando novamente o retorno aos estudos de Aris-

⁷² *Ibidem*, p. 36.

tóteles a partir da leitura de Guénoun, que entende o ator como uma figura que está substancialmente implicada no nível da ação. A tentativa de recondicionar as instâncias de apresentação e representação tem igualmente encontrado força nas práticas teatrais atuais. Essa reaproximação fica evidente na concepção do *teatro performativo*, proposta pela teórica francesa Josette Féral. A autora sugere que as práticas teatrais contemporâneas têm estreitado vínculos com o campo da *performance art*: “[...] se há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro [...]”.⁷³ Féral apresenta as características do teatro performativo que foram apropriadas da arte da performance:

[...] transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente espetacular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia [...].⁷⁴

É possível traçar um paralelo entre o teatro performativo e a leitura aristotélica do partir do conceito de mimesis apresentado por Guénoun. As diferenciações entre ator e personagem dissipadas, dando lugar à noção de performer, aquele que realiza a performance, que age, por assim dizer, bem como o enfoque na ação, seja na função do ator ou mesmo na leitura do acontecimento cênico

⁷³ FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo In: *Sala preta*. Revista de Artes Cênicas. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 2008, p. 198.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 198.

como um todo não marcariam um retorno do teatro à sua condição de apresentação realizada em cena, conforme propõe Guénoun?

Féral compreende como camadas intrínsecas do teatro tanto a representação quanto a apresentação. Antes que se faça a leitura equivocada do teatro performativo sem nenhum nível representacional, a autora esclarece: “Essa noção valoriza a ação em si, mais que seu valor de representação, no sentido mimético do termo. O teatro está inexoravelmente ligado à representação de um sentido, passe ele pela palavra ou pela imagem. O espetáculo nele segue uma [...] ficção”.⁷⁵ É preciso salientar que a utilização do termo *mimético* não está relacionada à leitura de Aristóteles desenvolvida por Guénoun. Dado o contexto da afirmação da autora, o termo *mimético* pode ser lido a partir da concepção simplória da imitação, cópia do referente real. Em relação à apresentação, Féral afirma: “É evidente que esse fazer está presente em toda forma teatral que se dá em cena. A diferença aqui – no teatro performativo – vem do fato de que esse ‘fazer’ se torna primordial e um dos aspectos fundamentais pressupostos na performance”.⁷⁶ É possível descartar qualquer possibilidade de conflito dual acerca dos níveis da apresentação e representação. Ao contrário, o que se trata aqui é de afirmar que todo acontecimento teatral lida com as duas instâncias – como trouxe a leitura aristotélica indissociável de Guénoun das antigas práticas gregas; porém, a diferença no teatro contemporâneo está ligada ao enfoque que é

⁷⁵ *Ibidem*, p. 201.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 201.

dato para uma ou para outra camada, visto que, em nosso contexto cultural, constatou-se a ruptura entre a ação e a representação.

O espetáculo *A descoberta das Américas*, com atuação de Julio Adrião e direção de Alessandra Vanucci, pode elucidar a performatividade na cena teatral. O texto de Dario Fo é encenado por somente um ator, que não tem aparatos cênicos além de seu corpo. O ator cria em cena barcos, tribos indígenas e paisagens naturais através somente da atuação. Portanto, o espetáculo está centrado não na história que se conta, mas sobretudo em *como* a cena será realizada, na ação concreta que será executada pelo ator para dar conta de encenar o texto. Féral, em análise de um espetáculo, propõe uma leitura que considero ser pertinente, mesmo em relação à peça apresentada de Julio Adrião: “Seu corpo, seu jogo, suas competências técnicas são colocadas na frente [...]. O espectador [...] deixa-se levar por esta *performatividade em ação*. Ele performa”.⁷⁷ O mesmo acontece no espetáculo aqui citado: a construção vai além da compreensão de um sentido e está mais atrelada a uma leitura performática, que leva em conta as ações desenvolvidas em cena.

Outro elemento específico do teatro enquanto acontecimento é a teatralidade. A perspectiva de Óscar Cornago sobre a teatralidade também pode nos dar pistas sobre essa mudança no campo teatral como forma de acompanhar as transformações ocorridas no meio cultural, inclusive em práticas que não estão dispostas a reduzir drasticamente o nível representacional. O autor

⁷⁷ Ibidem, p. 202.

compreende a teatralidade como a coexistência da camada da apresentação e da representação: “Assistimos a una presentación de la representación, la representación representándose a sí misma [...] y el espectador disfruta al ver de forma consciente el procedimiento de la representación”.⁷⁸ Deste modo, o teatro estaria apenas assumindo abertamente perante o espectador aquilo que diversas correntes estéticas tentavam ocultar no teatro representativo: a história representada não passa de uma construção ilusória.

Deslocando o acontecimento para o fazer, para a performatividade da prática teatral, cria-se então um jogo em comum com a plateia e se estabelece uma realidade compartilhada mutuamente entre atores e audiência. Assim, o cerne do teatro desloca-se do palco para o espaço entre o palco e a plateia, e, portanto, redimensiona o acontecimento teatral na instância da realidade social, e não da representação puramente ilusória da ficção encenada. Cornago reconhece que “lo fundamental en el efecto de la teatralidad es que esta dinámica de engano o fingimiento se haga visible [...]”,⁷⁹ e afirma que essa prática “es un juego de engaños conscientes que ha adquirido un enorme auge en la cultura de masas”.⁸⁰ Os apontamentos de Cornago enfatizam que a teatralidade está baseada justamente na evidência dos mecanismos de representação — agora práticas que dominaram as relações sociais — através da apresentação. Esse funcionamento não poderia

⁷⁸ CORNAGO, Óscar. ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad In: *Telón de fondo*. Revista de teoría y crítica teatral. n. 1, 2005, p. 6.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 6.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 6.

estar relacionado à prática de Andy Warhol, visto que esta também se utiliza de elementos da sociedade espetacular para colocá-los em evidência, e assim estabelecer uma relação real e mais profunda, a partir dos elementos comuns ao contexto cultural?

O espetáculo brasileiro *In on it*, sob direção de Enrique Dias, pode ser um bom exemplo de teatro que se constitui através do jogo explícito da criação de diversas ficções, sem abrir mão da camada representacional – ao contrário, estabelecendo inúmeros níveis de representação. Ao jogar justamente com essa prática das representações, agora impregnada no âmbito cultural como um todo, o espetáculo é capaz de criar um complexo esquema de níveis ficcionais, levando o espectador a um exercício mental bastante elaborado, e podendo criar rachaduras na própria percepção da realidade enquanto construção ininterrupta de ficções. Afinal, onde estaria localizada a realidade mais crua, mais próxima do real? Quais representações cotidianas são, em suma, superficiais, e quais estão mais propícias para a aparição do núcleo do real? A partir de *In on it*, podemos elucidar o funcionamento da teatralidade, do jogo visível de apresentar a representação e compartilhar esse mecanismo com a audiência, criando assim a possibilidade de uma experiência compartilhada.

É preciso, contudo, estar atento para que esse procedimento não se torne apenas um jogo formal, o que resultaria em uma armadilha com finalidade de gerar um efeito cênico, e não englobar o espectador na criação de uma experiência compartilhada a partir da construção co-

letiva de realidades – e possível questionamento do quão real seria a própria realidade social. A diferença é tênue, e, novamente, é necessário que o artista esteja constantemente atento às suas práticas, como uma forma incessante de zelar pela sua criação, a fim de estar ciente da intencionalidade que tem seu trabalho artístico.

Tomo para minha reflexão aqui a noção de experiência a partir do autor italiano Giorgio Agamben, desenvolvida no livro *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. De acordo com Agamben, a experiência está cada vez mais escassa na cultura atual: “Pois o dia-a-dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência [...]. O homem moderno volta para casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos [...], entretanto nenhum deles se tornou experiência”.⁸¹ A experiência, para Agamben, estaria relacionada a uma condição pré-linguística, passível de ocorrer na infância: “Como a infância do homem, a experiência é a simples diferença entre humano e linguístico. Que o homem não seja sempre já falante, que ele tenha sido e seja ainda in-fante, isto é a experiência”.⁸² Agamben ressalta que a infância à qual se refere, essa condição anterior à linguagem, não está inscrita somente na fase biológica da infância:

Pois a experiência, a infância que aqui está em questão, não pode ser simplesmente algo que precede cronologicamente a linguagem e que, a uma certa altura, cessa de existir para versar-se na palavra; não é um

⁸¹ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 21-22.

⁸² *Ibidem*, p. 62.

paraíso que, em um determinado momento, abandonamos para sempre a fim de falar, mas coexiste originalmente com a linguagem, constitui-se aliás ela mesma na expropriação que a linguagem dela efetua, produzindo a cada vez o homem como sujeito.⁸³

Deste modo, é possível compreender que a experiência para Agamben seria um acontecimento anterior à linguagem, e que atualmente não pode ser alcançada e nem transmitida a partir do campo da palavra. A partir da expropriação da experiência através da inserção do campo da linguagem, há o processo de modificação do homem como sujeito. Portanto, a existência da experiência se daria, de acordo com a noção de Agamben, através de um acontecimento que, após a intervenção do campo da linguagem, seria capaz de modificar o ser enquanto sujeito. Essa noção é relevante para identificarmos de que se trata a experiência no teatro: um acontecimento que se passa numa zona anterior à linguagem, e que é capaz de modificar o sujeito, após a expropriação da experiência pela linguagem.

Proposições cênicas em busca do real

O teatro encontra na especificidade de seu mecanismo, de sua linguagem, alternativas para se diferenciar da reprodução ilusória da realidade, como também para responder ao descolamento do real nas práticas sociais. Condições que antes eram encaradas como fraquezas do teatro na tarefa de criar ilusões de realidade passam a ser vistas como potencialidades exclusivas dessa expressão artística.

⁸³ *Ibidem*, p. 59.

A condição do teatro compreendido ao mesmo tempo como representação da ação e ação de representar faz com que os criadores teatrais mais engajados com tal crise tornem a compreender o teatro enquanto acontecimento real, que ocorre necessariamente no mesmo espaço e tempo em que está seu espectador e valorizam tal noção a partir da performatividade da cena, do jogo de alternâncias entre representação e apresentação, mutuamente estabelecido entre cena e audiência, da aceitação do teatro enquanto acontecimento irreproduzível e do intuito de criar experiências compartilhadas entre os participantes do acontecimento teatral. Tais condições, além de diferenciar o teatro da linguagem imitativa da realidade, também concedem ao teatro alternativas relevantes na resistência à sua conversão em mercadoria e na tentativa de restituir o real na cultura através do acontecimento artístico. Paradoxalmente, o meio teatral, ao afirmar a carga de falsidade que a ele foi atribuída, acaba culminando na possibilidade de ser real.

Não pretendo, ao finalizar este texto, apresentar uma síntese exemplar de propostas que buscam o real, apenas cito alguns trabalhos que posso relacionar com esta busca, para reforçar o ponto de vista desenvolvido ao longo do texto. Menciono abaixo práticas recorrentes nas expressões teatrais que têm caminhado nesse sentido e se configurado como resistência à mera reprodução e ao esmaecimento do real na cultura. É evidente que existem inúmeras práticas e possibilidades de investigação nessa área, algumas, inclusive, que já foram questionadas em sua efetividade e outras que estão ainda por vir. O que realizo

aqui consiste em destacar algumas práticas que considero possíveis e relevantes como funcionamentos expressivos e também como casos de estudo.

A primeira das tendências que apresento propõe levar à cena aquilo que se entende como real, proveniente da realidade. Práticas chamadas *teatro documental* ou *autobiográfico* utilizam como materiais cênicos elementos da realidade – histórias pessoais, documentos, não atores, exposição da intimidade, instâncias do privado – localizando então o real como tema nesse tipo de construção artística. Julia Elena Sagasetta analisa o ciclo de espetáculos organizado na Argentina pela diretora Vivi Tellas, chamado *bio-drama*: “En Teatro Documental poneen total crisis la idea del teatro representativo. Ni ficción ni actores, el teatro se construye de otra manera”.⁸⁴

Sánchez aponta para o desencontro entre o real e a camada da realidade: “[...] la disociación de lo real (reducido durante la época pos-moderna al ámbito de lo privado) y la realidad (concebida como construcción ilusória, acumulación de imágenes) [...]”.⁸⁵ Há, nesse trecho, um indício ainda não abordado, que pode situar o potencial dessas práticas em relação à restituição do real. Sánchez localiza o elemento do real em nosso contexto cultural no âmbito do privado, e, portanto, o esforço por levar à cena práticas da vida privada poderia ser uma forma de forçar esse confronto com o real. Se o ator expõe camadas de sua vida íntima que não são dadas nem à instância

⁸⁴ SAGASETA, Julia Elena. Intromisiones, cruces, relaciones entre lo ficcional y lo real. In: *Território teatral revista digital*. n. 3, 2008, p. 2.

⁸⁵ SÁNCHEZ, José. *Práticas de lo real em laescenacontemporánea*. Madrid: Visor Libros, 2007, p. 15.

da realidade social, o espectador é forçado a lidar com um acontecimento mais implicado com o real, visto que o compartilhamento da intimidade estaria anterior à representação teatral ou ainda social. Essas práticas fariam do espectador o cúmplice de um acontecimento compartilhado pelo ator.

Nesses casos, o real está mais associado àquilo que é omitido na camada da realidade social – já atestada como uma construção ficcional –, e por isso está afastado da camada representacional. Sagaseta põe em questão uma proposta do ciclo de biodrama, em relação à condição de não atores e a repetição do espetáculo: “[...] ¿y ellos no son ahora intérpretes con muchos ensayos y representaciones? ¿Qué ocurre si no se informa al público que es un ciclo que trabaja con lo real, cómo verían los espectadores la obra?”⁸⁶ Como já foi constatado nesse trabalho, a camada da representação é inerente à cena, bem como a da ação concreta. Portanto, seria possível deslocar elementos da realidade de maneira crua, sem gerar uma nova ficção, a ficção que surge do embate entre o ato antinatural de estar em cena e o esforço por se manter real?

A afirmação do corpo como elemento central na cena também se configura como uma estratégia em busca do elemento do real. Conforme afirma Sánchez, “La centralidad del cuerpo parece una respuesta al proceso de desmaterialización que se extiende a muy diversos ámbitos de la experiencia contemporánea [...]”⁸⁷ Sánchez

⁸⁶ Op. cit, p. 3.

⁸⁷ Op. cit, p. 90.

(2007) sugere que a afirmação do corpo real seria uma resposta à virtualização da realidade causada pelo avanço da tecnologia e seu alastramento no âmbito cultural. O teatro, enquanto arte essencialmente baseada na concretude, encontra como meio de reação à perda do real – agravada pela virtualização – a afirmação e apresentação do corpo como elemento que não poderá ser abandonado, apesar da existência das realidades virtuais. Além disso, o corpo também é potente enquanto exposição do íntimo do ator, desloca a relação com o espectador, que passa a ser cúmplice de uma instância que não é revelada na realidade social.

Sánchez reconhece o movimento teatral crescente que tem pautado suas criações a partir do corpo de seus atores: “La búsqueda de la verdad material, de la verdad psicológica [...] cedieron paso a la búsqueda de ‘una verdad corporal’, que ha guiado la trayectoria de muchos directores contemporáneos”.⁸⁸ O corpo enquanto concretude, exposto, na cena, está colocado em um lugar anterior à representação, visto que sua presença física pouco remete a esquemas representativos: está mais situado no campo da apresentação, do compartilhamento do espaço e tempo. Sua conversão em imagem também resiste nas práticas teatrais; isto porque, na cena teatral especificamente, não há nenhum tipo de virtualização que possa transformar o corpo, *não há filtros*: o que é exposto é real em concretude: apresenta suas imperfeições e seu funcionamento biológico não pode ser negado. O corpo pode suar, respirar, mostrar suas potencialidades

⁸⁸ *Ibidem*, p. 94.

e incapacidades – qualidades pessoais que singularizam e afastam o ser de um funcionamento automatizado.

Existe ainda mais uma questão bastante significativa em relação ao corpo como centralidade na cena: a questão do olhar. Sánchez identifica a questão do olhar no trabalho da companhia Societàs Raffaello Sanzio, grupo que, como já foi apresentado nesse material, também trabalha com o corpo exposto. Conforme Sánchez: “El ator mira el espectador, que lo mira a él, y mira consciente de su cuerpo como lugar de la mirada, como posibilidad física de la mirada y como objeto físico y simbólico de la mirada de los otros”.⁸⁹ Essa condição envolve o espectador de uma maneira diferente de uma cena de intimidade no cinema, por exemplo. No teatro, o funcionamento se dá através do flagrante do ator ao olhar do espectador a uma situação íntima e, portanto, proibida; já no cinema, a culpa de uma visão proibida não é possível, visto que esta linguagem é constituída de reprodução de algo que não mais acontece – o ator não está realizando a cena íntima. Portanto, a questão do olhar sobre o corpo que sabe que é visto não está presente no cinema, o que evidencia o teatro como potencialidade de implicar de veras o corpo em cena.

Práticas que apresentam em sua constituição o deslocamento do âmbito representacional para a camada da apresentação também estão associadas à possibilidade de aparição do real. Sobre isso, Sánchez afirma: “La representación que se niega a sí misma, pero que se ofrece como alternativa a la realidad decepcionante, hace posible la aparición

⁸⁹ *Ibidem*, p. 142.

de lo real [...] entre la imagen y la materialidad (orgánica) que la sustenta”.⁹⁰ A constatação da representação da camada teatral enquanto ilusão pode pôr em questão a própria realidade enquanto referente do real. Então, a constatação dessa ausência do real mesmo no âmbito da realidade pode recondicionar sua busca a partir da concretude, da camada de acontecimento concreto em termos físicos. No âmbito teatral, essa busca poderia se dar no âmbito da apresentação, da cena que é executada.

O teatro, enquanto acontecimento essencialmente coletivo, pode assim restabelecer o real através do retorno da intersubjetividade. As tentativas teatrais que propõem a criação de jogos em níveis de representação geram como consequência a inserção do espectador na construção teatral, e incluem a audiência como participante integral do acontecimento. Então, a partir dessa visão, identifiquei mais duas formas para o teatro, enquanto tentativa de estabelecer a irrupção do real. A primeira estaria voltada para a possibilidade de proporcionar a vivência de experiências enquanto acontecimento transformador. Desse modo, o que Jameson identificou como o esmaecimento dos afetos pode ser combatido, visto que a experiência pode ir de encontro aos acontecimentos supérfluos, baseados na representação, que impregnaram as práticas sociais. Além disso, a vivência de experiências coletivas pode ser um caminho para se reapropriar a noção de alteridade e identidade, além de restabelecer a intersubjetividade e funcionar como uma alternativa para restabelecer o real no âmbito das relações sociais.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 150.

Apresento alguns exemplos de acontecimentos teatrais que se relacionam com o real. O primeiro deles se relaciona com a noção do teatro enquanto uma experiência coletiva, apresentada no parágrafo anterior. Analiso o caso do Grupo de Teatro Catalinas Sur, com sede na Argentina. Antes de pensar sua prática estética, gostaria de propor uma leitura do grupo enquanto fenômeno cultural. Existente há mais de trinta anos, Catalinas Sur é um grupo que desenvolve práticas de teatro comunitário. Mais do que analisar suas práticas artísticas – e isso não se justifica pela ausência de qualidade dos trabalhos desenvolvidos –, penso a transformação que o grupo foi capaz de gerar no bairro onde se localiza. Através de acontecimentos que envolvem festas e grandes reuniões com comida, houve a aproximação de um número bastante expressivo de pessoas que moravam próximas ao bairro. A partir dessas grandes reuniões, o grupo ganha muitos adeptos e passa a mobilizar uma grande quantidade de pessoas para fazer teatro, pessoas com ou sem experiência teatral. Hoje, o grupo desenvolve espetáculos com muitas pessoas em cena, além de contar com pessoas de gerações diferentes, o que estimula não só o âmbito teatral do bairro, mas também a vida social dos praticantes de teatro. O funcionamento do bairro foi alterado por um grupo teatral. Esse caso afirma o teatro enquanto fenômeno possível de transformar a instância cultural da sociedade, bem como a vida dos moradores do bairro. A partir da proposição teatral de uma experiência coletiva, a realidade social é capaz, sim, de ser alterada, comprovando a eficácia do teatro enquanto âmbito transformador em potencial. Além disso, a trans-

formação social ocorrida exige a compreensão do teatro enquanto fenômeno real, que é capaz de gerar implicações na instância da realidade.

Analisando a expressiva quantidade de casas fantasma, ou shows de terror, encontrada nos Estados Unidos. Antes de adentrar o caso, explico por que compreendo esse tipo de show enquanto acontecimento teatral. Ênfase algumas características capazes de identificar a casa de horrores a partir de alguns parâmetros que categorizam o teatro mais voltado para sua camada de apresentação: existência do ator, relação presencial entre ator e espectador enquanto condição de existência, camada de representação e apresentação presentes no acontecimento. Agora, prossigo no entendimento dos fenômenos. Há casas de horror extremamente elaboradas, que proporcionam simulações bastante convincentes. Existem casas, inclusive, que podem tocar no espectador, além de raptá-lo e ficar com ele por tempo indeterminado. Mas o que explicaria a existência de demanda para esse tipo de acontecimento, se não a busca, a paixão pela experiência real? Além da relação entre ator e espectador através da concretude do corpo, esse tipo de proposta interativa não estaria, inclusive, deslocando a ação para a afirmação do corpo do espectador enquanto cerne do acontecimento? É através da simulação da experiência do terror inscrita em seu corpo que o espectador afirmaria a sua existência real. Isso não seria um indício, portanto, para as práticas teatrais, de que um passo possível em direção à irrupção do real em cena seria na afirmação da concretude física do espectador?

Outro caso que está relacionado com a experiência corporal em cena – especificamente o corpo transgênero. Consiste na performance *Meu corpo n.º 7853*, de Lui Castanho, artista transexual. Assisti à obra em uma pequena sala, em um evento de arte LGBT. A performance trata do caso autobiográfico do artista em relação a seu processo de transição de gênero – trazido à cena pela presença de laudos médicos, fotos e remédios espalhados no pequeno quarto em que a performance se passou, além da exposição de seu corpo, mas não através de relatos verbais. A partir de elementos de vestuário, que transitavam entre o convencionalizado como masculino e feminino, Lui se despia. A forma violenta com que o artista tocava seu próprio corpo, o olhar proibido do espectador sobre a intimidade física, sobre a transgeneridade e a proximidade física entre o artista e os espectadores fizeram da performance uma experiência real centralizada no corpo. Mas, para além disso, a biografia do artista estava inscrita em seu corpo, e, portanto, não era necessário que convertesse a experiência do corpo em linguagem, dimensionando a vivência num nível ainda mais potente – lembremo-nos da noção de experiência de Agamben, acontecimento que está anterior à linguagem. Essa percepção – acontecimento biográfico anterior à linguagem – não reduz o âmbito biográfico do relato, mas alcança o espectador como experiência imediata. A partir dessa experiência – pessoalmente muito marcante –, identifico o corpo transgênero como possibilidade ainda mais específica de fazer irromper o real em cena.

Sánchez (2007) reflete sobre a teatralização dos protestos políticos, e, a partir disso, proponho uma análise

se dessa perspectiva. Em uma cultura tomada pela lógica da representação, da imagem e do espetáculo, até mesmo os protestos políticos correm o risco de se tornarem superficiais, desprovidos de conteúdo. O movimento de manifestações ocorrido em 2013 no Brasil é justamente uma prova dessa constatação: os manifestantes não sabiam responder com precisão o que estavam reivindicando, os protestos eram divulgados em eventos no Facebook, e foi possível ver um grande número de fotos nas redes sociais que registravam a participação nas passeatas. A inserção de elementos teatrais – nesse caso, a máscara que marcou as manifestações de 2013 – ganha destaque e pode ter outro tipo de implicação, mais no nível do acontecimento. Manifestações que se utilizem, por exemplo, do corpo e de ações performativas podem ser eficazes contra a irrealidade até mesmo dos protestos, dado que, como já se tem constatado, a concretude do corpo se afirma como ação passível de criar zonas para irrupção do real. Ações que questionam o nível da realidade e fazem emergir o real podem trazer implicações também reais em uma manifestação, como por exemplo, abalar a sensação espetacular e de vazio que se instauraram nas manifestações de 2013, podendo provocar embates a nível real, ultrapassando a camada de ficção que foi atribuída àquela onda de protestos.

Existe uma necessidade, um vazio a ser preenchido nas práticas culturais, em decorrência da espetacularização da sociedade. Essa necessidade de confrontação com o real perdido está constatada, inclusive, na busca por experiências no âmbito teatral. Por sua vez, o teatro tem se mostrado um meio prontamente interessado em investigar

propostas capazes de reagir ao desvanecimento do real na cultura. Através das práticas analisadas aqui, é preciso atestar que o teatro tem, sim, encontrado alternativas possíveis de restituir o real em cena, ainda que momentaneamente. Se restituído em cena, o real também está parcialmente restabelecido no campo cultural, visto que o teatro está circunscrito na sociedade enquanto fenômeno cultural, além de ser apropriado na instância da realidade – como é o caso da teatralidade, identificada nas práticas sociais. Longe de ter encontrado uma solução para o esmaecimento do real – até porque o mecanismo cultural é bastante eficiente em sua tarefa de converter qualquer coisa em mercadoria –, os criadores teatrais atentos ao problema do real devem seguir atuantes, investigando novas possibilidades capazes de continuar respondendo aos anseios do contexto cultural no qual se insere, legitimando assim a relevância de suas práticas na sociedade.

CONVERSAÇÃO SOBRE A ATUAÇÃO TEATRAL

Óscar Cornago⁹¹ e André Carreira

(Madri 2018)

Este material é uma breve síntese de várias sessões de conversas mantidas com Óscar Cornago na cidade de Madri durante o ano de 2018. Faz muito anos que mantemos uma relação de pesquisadores e amigos, unidos inicialmente pelos espaços do teatro. Em diferentes oportunidades, compartilhamos experiências nos fóruns de discussão das artes da cena, mas também realizamos algumas práticas criativas efêmeras. Isso aconteceu particularmente dentro de projetos de pesquisa organizados por Óscar na Espanha. Em Florianópolis, compartilhamos diferentes momentos de reflexão sobre a cena, em eventos acadêmicos e em sessões no grupo de pesquisa que coordeno, mas também fizemos algumas sessões criativas com a equipe do Experiência Subterrânea, com vistas a criar uma montagem que nunca chegou até o público. A atuação teatral nos têm interessado nos últimos anos, e

⁹¹ Pesquisador do CSIC Espanha, autor de livros tais como: *La vanguardia teatral en España (1965-1975)*. *Del ritual al juego* (1999), *Acercamientos a lo real. Textos y escenarios* (2007), *Bricolage*. (2009) e *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica* (2010), entre outros.

isso nos têm provocado bastantes inquietações sobre os processos de criação. As conversas que aqui sintetizamos são certamente um ponto de partida para novas iniciativas de pesquisa, mas elas também alimentam os modos como pensamos nossas formas de criar.

André Carreira

André Carreira – No seu texto “Cuerpos, política y sociedad, una cuestión de ética”, você diz que: “Levinás propõe a ética como algo prévio à ontologia. Isto é, antes de ser com o outro, como diria Heidegger, um ser que se pensa a si mesmo como totalidade, que se encontra não ser para o outro, no qual o eu só é na medida em que se apresenta frente ao tu”. Como você relacionaria isso com a ideia de atuação teatral nos tempos em que vivemos? Isto é, uma atuação que não supõe uma totalidade de uma personagem completamente articulada dentro de uma dramaturgia estável. Uma atuação que se pensa como uma possibilidade de um lugar duplo: sou representando, e toma a ficção como instrumento relacional.

Óscar Cornago – Vinha pensando algo parecido a isso que você me está propondo, porque estive na Colômbia nas últimas semanas e lá entrei em contato com um departamento de estudos teatrais muito centrado na técnica da atuação, fortemente identificada com este lugar de totalidade, e também com um forte rechaço por aquilo que pudesse pôr em risco essa ideia da técnica. Mas isso não responde a uma questão teórica ou estética, mas sim

a uma questão de poder, não de política cultural, mas sim de “este é meu espaço e você não entra”. Como se o teatro fosse cheio de lingotes de ouro.

André Carreira – Como?

Óscar Cornago – Sim, lingotes, como tesouros pessoais. Como se dominar Grotowski ou o conhecimento de outro mestre fosse possuir um destes lingotes. As discussões que vivi nesta universidade giraram ao redor deste “patrimônio” e chegaram até afirmar que a performance seriam um atalho que os atores escolheriam para não ter que passar por todo este processo de constituição da personagem, e de trabalho e disciplina. Um atalho para se acabar rápido com o tema da atuação. Hoje, vindo para cá, lembrei de quando conversamos sobre aquilo da atuação e da verdade, e nos perguntamos quais deveriam ser as disciplinas que uma escola de atuação deveria ter, e eu pensava que a técnica somente não é suficiente, e agora você fala da ética, não é? É curioso, mas talvez seja a ética uma maneira de encontrar esse fora da atuação que estávamos discutindo outro dia. A identificação da atuação com uma determinada metodologia, seja de Stanislavski, Meyerhold, Grotowsky ou de qualquer outra escola, é como se construiu em grande parte a atuação com base no rigor, no domínio técnico. Tem-se insistido muito no rigor, no método. Isso fez com que se chegasse a um momento no qual se converte em um campo político. É interessante lembrar o ponto de vista de quem analisa o problema, é preciso ver esse lugar também, e como isso se converteu em uma construção como de um cam-

po de poder. E por isso a conclusão a que chego é de que realmente não se pode legitimar em si mesmo a relação a uma determinada tradição, por muito gloriosa que seja a tradição. Ai entraria a necessidade de relacionar isso com a ética. Isto é, abordar a atuação como instrumento, pois, como qualquer outro instrumento artístico. Da mesma forma que se utiliza a imagem, uma gravação, utiliza-se a atuação com o método, segundo a técnica que se quiser. O problema é utilizar só isso, sem que haja outro lugar de reflexão, não do diretor, mas do próprio ator, porque, claro, o ator deixaria de ser um instrumento nas mãos do diretor para ser alguém que pensa.

André Carreira – Aqui há um espaço de relação que se deve reconsiderar com respeito ao que se poderia tomar como uma baliza para uma atuação contemporânea. Seria exatamente essa ideia de que existe a possibilidade, ou existem formas de trabalhar a partir da atuação nas quais o ator e a atriz não respondem de forma absoluta ao projeto de um diretor ou diretora. Formas que tenham a ver com o encontro entre projetos. Isto é, do meu ponto de vista, uma questão ética. Neste caso, me parece que não tem a ver com a negação absoluta da técnica. A questão seria como a técnica não estaria a serviço de uma relação na qual se é um peão de um projeto que não é seu. Quando falo de atuação aos estudantes, ou atores e atrizes, penso muito nisso, ou seja, como se faz para ser dono dos materiais que se produzem na cena quando se trabalha com outros que ocupam a função de direção ou de escrita dramaturgica, que são lugares de poder. Acredito que uma crítica da ideia da personagem

como totalidade é fundamental para se pensar uma atuação contemporânea. Relaciono isso ao que você diz dos campos de poder que reafirmam sistematicamente que a técnica se ensina de determinada maneira. Isso tem a ver com um poder e com uma concepção consolidada e cristalizada de que a base do acontecimento teatral é alguém contando uma história através da representação de personagens que são totalidades, e que outra pessoa (público) deve desvendar uma determinada mensagem. A técnica em si mesma como técnica de composição da personagem nos propõe atualmente um problema sobre o modo como nos relacionamos com essa técnica ou com essa linguagem.

Óscar Cornago – Quando penso na cena contemporânea não penso neste modelo realmente, apesar de que, quando olho ao meu redor, digo: “estou perdido porque não entendo nada”. Porque, apesar das novas etiquetas que se inventaram, noventa por cento segue respondendo a este modelo de criação, baseado no contar uma história. Mas, contar uma história não é o problema; em todo caso, o problema seria o lugar em que se dá à história ou como se conta. A questão é em que medida as pessoas que estão contando a história, além de contar uma história, estão sugerindo uma reflexão – que não tem que ser explícita, que pode ser através do modo como se conta. Como se reflete sobre o lugar a partir do qual se está assumindo essa história, e como isso é notado por quem assiste. Faz pouco, na Colômbia, vi várias obras de um tipo que não acostumo assistir muito ou nunca. Uma delas era sobre gente que foi deslocada

de seu lugar de residência, *los desplazados*. Era uma trilogia, um grupo que havia feito várias montagens sobre o problema dos *desplazados*, que é um problema muito grave em todo mundo, e que na Colômbia está particularmente vivo pelo problema da guerrilha. Era um grupo de gente jovem, contando uma história muito bem contada teatralmente, com um coro, com dança, música, ações físicas. Tudo estava tão bem contado que tudo ficava no plano de forma muito geral, muito simbólico da montagem. De repente, alguém de atrás de mim, quando acabou a apresentação, disse: “muito bonita, preciosa”. Eu poderia ter dito a mesma coisa, era mesmo muito bonita. Bonita de ver quanto à imagem, mas fiquei sem saber realmente o que estas pessoas, que são jovens da Colômbia, pensam realmente sobre esse tema. Esta montagem estava construída a partir do tópico, do tema; quer dizer, falava-se como qualquer pessoa que sabe algo sobre o tema dos *desplazados*, mas não dizia nada novo do teatro. Faço referência a isso para dizer que o teatro, esse teatro, especialmente, ou talvez a arte em geral, mas creio que teatro, por alguma característica particular, facilmente pode se converter em uma espécie de “púlpito moral”. Um púlpito no qual as pessoas emitem mensagens ou dados que somente convencem os convencidos. O mais difícil no teatro não é contar uma história. Quem conhece a linguagem é capaz de fazê-lo, o difícil é contá-la a partir de um lugar singular, de tal modo que somente você pudesse contá-la. Digo isso porque cada um de nós somos singulares, e isso é justamente o contrário da “homogeneização das

linguagens artísticas”. Isso está relacionado ao teatro e à ética. Por isso, a questão é como você consegue contar uma história a partir de um lugar absolutamente singular, que é o lugar em que você a sente, em relação ao contexto no qual vive. Considero importante pensar as circunstâncias específicas a partir das quais você vive esse contexto. A tendência geral da tradição nos leva a uma linguagem mais ou menos abstrata, codificada, que não nos expõe. No teatro, a atuação pode ser uma destas linguagens que não expõe a pessoa, pois se pode utilizá-la como um escudo, porque é mais cômodo estar atrás da técnica.

André Carreira – Quando você fala dessa singularidade, parece óbvio reiterar que as técnicas são parte da tradição, e elas nos marcam coletivamente. Então, parece importante pensar as possibilidades da singularidade. Como deslocar o eixo da atuação da reprodução das personagens e da absoluta ênfase naquilo que se conta para algo relacionado a um pensamento a partir de qual lugar posso contar. Para mim, o centro é que se questione a partir de que lugar posso falar disso que me interessa, que me afeta. Ainda que eu também vincule isso ao que tenho para contar, creio que a tradição das técnicas de atuação está mais relacionada ao como contar, considerando que o que contar estaria depositado fundamentalmente na função da direção. Por isso, quando penso uma presença criativa de atores e atrizes, o que busco é uma resposta para quem atua poder particularizar sua experiência nos processos de atuação. Obviamente, devemos ver isso como um campo político.

Primeiro, porque a direção exerce o controle sobre os sentidos da montagem. Podemos pensar o “performar” os materiais do teatro como uma alternativa dissidente, que expande o lugar de quem atua. Ainda que possamos identificar fraturas neste longo processo do século XX, a partir de experiências tais como de Jerzy Grotowski, Judith Malina, Julian Beck, Zé Celso Martinez Corrêa, estes são exemplos aqui e ali. Ainda segue sendo muito preponderante o domínio da fala da direção como aquele saber que estabelece o lugar do qual se fala, não?

Óscar Cornago – Sim, mas então teríamos que pensar somente a partir da validade dos modelos... Bem, não sei se a palavra é validade. Mas o modelo de criação baseado na direção teatral surgiu em um momento histórico como resposta às práticas do século XIX, e esse modelo se consolidou relativamente rápido, dando lugar a um novo paradigma teatral. Outra forma de organizar e entender o sistema cênico é o lugar do ator, que logo foi, por sua vez, questionado por novos modelos de criação contrários à hierarquização implícita na figura do diretor, e que de uma forma muito vaga confluíram nesse território de limites difusos denominado artes cênicas, ou, mais recentemente, artes vivas. Então, temos tudo mais ou menos misturado, apesar dos questionamentos, mas o modelo se consolidou e se fez hegemônico. Também sabemos que sobrevivem modelos que pareciam superados, como a ópera, não é? Existe uma espécie de relação com um repertório teatral tradicional no qual há uns gêneros que se seguem cultivando como um modo de recuperar ou preservar nosso passado cultural, para

seguir dialogando com um espaço de produção cultural. Mas os questionamentos dos modelos de direção vêm dos anos sessenta. Já se passaram cinquenta anos, quer dizer, que não estamos falando de nada novo. Esses modelos questionados não saíram do centro.

André Carreira – Estou de acordo que não saíram totalmente do centro. Além disso, continuam sendo absolutamente replicados pela cultura do teatro.

Óscar Cornago – Ou seja, podemos ver hoje, no século XXI, muitas iniciativas que efetivamente tratam de deslocar o modelo. Não sei se essas iniciativas põem, de fato, o modelo em crise, porque não creio que seja um problema de superação por outro modelo, mas elas deslocam as formas de trabalhar a partir desse modelo que tem algo de muito interessante em relação ao teatro anterior, que é a ideia de encenação de um significante. Ou seja, a ideia de se trabalhar sobre materiais que se articulam como um discurso político. Isso estava reservado à dramaturgia, então a encenação variou muito as formas; agora, há muitas alternativas. Mas é importante dizer que nem sempre essas novas formas de trabalhar implicam que desapareçam os modelos nos quais uma pessoa toma as decisões. Além disso, não creio que, em princípio, o fato de que alguém tome decisões concentradamente seja algo totalmente criticável. O importante é entender que existem possibilidades de que, no processo de construção, atores e atrizes tenham um espaço que seja distinto de sua habilidade para entregar aquilo que o olhar da direção demanda.

André Carreira – Para mim este é um ponto chave. Nossa tradição, grosso modo, está posta no fato de que atores e atrizes produzam o melhor possível para as demandas da direção, porque se supõe que assim se responde também às possíveis demandas do público. Isso dispara as buscas de soluções técnicas. Isso tem muita relação com o eixo da tradição, que é pensar o processo criativo no teatro a partir de tomar uma dramaturgia, venha de onde venha, e utilizá-la como baliza para se pensar a cena. Tratando de romper com essa lógica, nos meus últimos trabalhos tenho proposto a quem atua que faça algo que simplesmente deseja fazer em cena, e que poderá ser algo mais importante do que o texto. Pergunto às atrizes e aos atores o que eles ou elas gostariam de experimentar em cena, e, a partir disso, experimentamos; e isso compromete nossa interpretação da dramaturgia, porque assim penetramos o texto, a partir desses impulsos que vêm de outros lugares. Para mim, interessa muito a possibilidade de levar à cena experiências que utilizam textos, mas nas quais o texto não é necessariamente o ponto de partida. Tenho interesse em considerar aquilo que atores e atrizes querem fazer com seus corpos. Então, o texto vem depois do desejo. Estou experimentando como produzir este tipo de deslocamento. Também relaciono isso com algo que você menciona em algum dos seus textos, que é a ideia da proximidade. Certamente você usa isso a partir de Bourriaud, ainda que ele desenvolva pouco essa ideia no livro *Estética Relacional*. Associo isso com a ideia de uma horizontalidade, ainda que neste caso não esteja pensan-

do apenas em um processo de democratização do processo criativo, mas, principalmente, na diversidade de materiais e pontos de vista.

Óscar Cornago – É verdade o que você disse agora, que pensamos muito na arte de um ponto de vista de relações horizontais, não hierárquicas, mas se há algo hierárquico é o campo artístico. A arte em si não tem porque passar por algum tipo de perspectiva democrática. A arte, em princípio, passa por outro lugar, ainda que confrontemos esse lugar para poder pensá-lo, não? O mundo foi mudando, e, agora, a subjetividade do artista também está colocada em relação a outras necessidades que não são especificamente artísticas, e haverá artistas que interpelem mais isso e outros menos, o que também teria a ver novamente com a ética. Digo isso porque me faz pensar que, como estamos falando da atuação no teatro, vemos que há outros modelos teatrais que não estão baseados no texto, mas que utilizam igualmente uma relação absolutamente hierárquica. Como é, por exemplo, o teatro de Angélica Liddell, e de muitos outros criadores nos quais os atores e o resto dos participantes estão a serviço, para dizer de alguma maneira, da ideia criadora do diretor ou do criador.

André Carreira – Para mim, tem muito peso o fato de se “estar a serviço de” um texto, de uma personagem ou mesmo de uma ideia. A mim me interessa pensar uma atuação que contempla, como técnica, um espaço de conflito com a personagem, que creio pode ser relacionada como espaço de proximidade com as pessoas

que participam do acontecimento, como artistas e como audiência, ou, pelo menos, de possibilidade de uma proximidade que se abriria, porque a personagem seria um instrumento para se estar em cena com os outros. Seria a fratura da regência da personagem e da dramaturgia o que abriria a possibilidade da proximidade. Creio que assim se abre espaço para o outro. Então, interessa-me pensar como contemplar, na atuação, esse espaço. A personagem, para mim, é um grande instrumento para se explorar este lugar. E, nos processos anárquicos da atuação, penso muito criticamente o regime de signos poderosos da dramaturgia.

Óscar Cornago – A que dramaturgia você se refere?

André Carreira – Àquela dramaturgia que propõe claramente uma personagem estabelecida. A personagem como uma totalidade, que permite discursos que são taxativos no que se refere à interpretação normativa das personagens. Chegando até as formas ideais de composição desta ou aquela personagem. Em muitos circuitos teatrais isso parece superado, mas ainda faz parte de muitas abordagens pedagógicas no campo das artes da cena.

Óscar Cornago – Talvez não faça falta rompê-la, você coloca a dramaturgia ali e já está. O problema seria que teríamos que ver em cada projeto e suas propostas específicas. O texto está ali funcionando, mas, quando vamos ao teatro, não estamos escutando somente uma história, estamos em um lugar onde vemos corpos. Há outra série de materiais que podemos tomar ou não como

fundamentais. A importância extrema da personagem talvez tenha empobrecido o teatro tradicional. Vejo aqui uma possibilidade de ataque a uma ortodoxia ou a um cânone de criação, cada vez que isso foi um problema. Porque o problema não é o lugar criado pela direção, é estético e teórico. O problema é o lugar político que criou esse modelo de criação, e então não estamos falando de estilos. Estamos falando de campos que protegemos, identificamos, quando pedimos subvenções. Uma coisa está alimentando a outra, pois, quando falamos da sobrevivência do modelo de direção, temos que falar da construção de um campo político. Esse é um lugar de defesa de uma certa tradição que está muito relacionada com o passado, com a encenação dos textos, que é lugar culturalmente muito marcado, não? É preciso vigiar como se interpreta? Há uma neurose antropológica. Mas não estamos somente falando de teoria, porque, se fosse só uma questão artística, teríamos que ver como a direção de atores tem diálogo com outras possibilidades que historicamente se abriam. O fato é que possamos identificar claramente um teatro de direção de atores frente a várias outras possibilidades, como um teatro performativo, ou uma variedade de possibilidades tremenda. Sobre estas questões, às vezes penso que, finalmente, a arte te coloca ante um texto que se tem que interpretar, seja um texto verbal, linguístico, um texto visual ou qualquer tipo de texto. O texto te interroga: “Você me entende? Você não me entende? Aqui há uma mensagem oculta, você é capaz de decifrá-la?” Mas também poderíamos pensar em um teatro que o que te oferece é uma

situação que não tem que ser entendida, ou se pode querer entender mais ou menos, mas o que se está abrindo é: “fique aqui uma hora e pouco, duas horas, tome um café, vamos falar; vão entrar uns atores que vão fazer algo, mas estamos aqui conversando”. Como romper com essa ideia de, principalmente, entender? Mais que entender, tem-se que se colocar em uma situação; eu te convido a compartilhar esta situação e espero que essa situação gere uma experiência, e que ela seja o suficiente. Penso, inclusive, em obras que têm muito a ver com algo que se aproxima de uma mostra de materiais, o que também poderia ser como apresentar uma obra como processo, ou seja, como enganar o público fazendo que este sinta que é um processo, quando na realidade essa é a obra. Jogar com o que se imagina. Por isso, acho interessante pensar formas de experimentar que estão relacionadas à ideia de habitar. Esse tipo de experiência não necessariamente vai se projetar para fora – pode ser que o público veja ou não –, mas é isso o que alimenta esses corpos durante esse tempo, é o buscar densidades. É claro que isso pode resultar em um equívoco; afinal, tudo é mentira. Mas também se pode fazer o público ver que acontece. A mesma coisa com a ética, ainda que em outro nível; fazer com que o público veja que o grupo de pessoas está vivendo uma experiência muito além de que os efeitos de cena funcionem ou não funcionem. O interessante, como experiência, é ver em que medida o projeto gera condições distintas das habituais para se estar em um espaço, e como isso produz uma inteligência social. De qualquer maneira, outro modo de nos rela-

cionar é nos vincularmos a esse espaço de pensar nessa situação, nas mudanças que experimentamos.

André Carreira – Você se refere à ideia do habitar um espaço criativo, não é?

Óscar Cornago – Sim, por exemplo: podemos pensar em muitos níveis. Um grupo de pessoas se junta e dizem: temos uma semana, ou temos um dia, ou uma tarde, para estar aqui ao redor de um tema de trabalho, e vamos abordá-lo a partir de como queremos estar, como queremos estar juntos durante esse tempo. Isso as poria em função de algo que pode ser a obra ou pode ser uma coisa totalmente diferente. Um exemplo? Qualquer coisa, ou simplesmente um tema de trabalho, que alimenta a obra. Digamos que esse tipo de trabalho teria uma dimensão coletiva mais definida. Quando antes falamos da ética, receio que a ética apareça muito como uma “ética individual”, quando realmente é uma contradição falar de ética individual, pois devemos pensar que a ética funciona a partir do outro. Nesta perspectiva mais coletiva, a dimensão ética passaria pela construção desse campo do que seria habitável, e, logo, quando se fale disso ao público, você se projetaria para fora, e isso já se converte em ocupação, porque agora sempre é ocupação frente a algo, frente ao espaço exterior.

André Carreira – Tenho que pensar um pouco. Isso que você disse faz muito sentido quando se está pensando em uma ocupação de um espaço social que não está mediada pela ficção. Por exemplo, vamos a uma praça, tomamos momentaneamente a praça, convivemos e re-

presentamos esse processo de ocupação: nos atribuímos papéis, tudo isso. Mas, e quando a ficção é o elemento que produz mediações?

Óscar Cornago – Mas não deixa de haver muito de ficção nessas situações.

André Carreira – Sim, mas é diferente quando se pressupõe a ficção. Porque, neste caso, vamos a um lugar de ficção e compartilhamos isso dentro de um acor-do convencional. É claramente o caso do teatro.

Óscar Cornago – Tento pensar de outra maneira, consi-derando a ficção como um instrumento de uma ocupação real, pois, a ficção, você a põe ao serviço do projeto social que se está sustentando. Neste caso, a ficção é trabalhada de outra maneira, que requer autonomia como campo.

André Carreira – Sim, mas penso que os corpos fun-cionam de modo muito distinto quando se supõe que se está num espaço de ficção, e, portanto, convencional, por mais que a ficção depois se transforme. E isso pode te le-var a outro lugar, pois muda muito como se pode dispor do teu corpo em condições que são ficcionais. Mais que ficcionais: condições de jogo, sim? Neste caso, é possível assumir que vou fazer algo com você que tem sentido de jogo ficcional. É como ir a uma festa. Há algo muito real, mas há um componente de jogo muito grande, porque vou me divertir, vou beber, sei que todo mundo vai se liberar, e porque esta é a convenção da festa, que se baseia em des-locamentos dos comportamentos.

Óscar Cornago – Sim, como um tempo entre parênteses.

André Carreira – Esse tempo entre parênteses... Eu creio que, em alguns projetos, a ficção cumpre o mesmo papel, ainda que nem sempre isso se cumpra. Um exemplo disso pode ser a experiência do Performance Group, de Richard Schechner, em Nova York. Em um determinado momento, as pessoas além de irem para ver a montagem, iam também para jogar com o imprevisto que se produzia, e iam desfrutar da condição de participantes deste jogo. Isso também ocorre na maioria das montagens do Teatro Oficina em São Paulo.

Óscar Cornago – Sim, isso é o que eu identifico com um “se relacionar” que é também ocupar espaços, habitá-los. Então, haverá pessoas que vão ver o jogo e querem jogar, e aquelas que querem ver os outros jogando: “não quero que tirem minha roupa, mas quero ver os outros serem desnudados. Essa é uma outra maneira de entender o teatro, isto é, temos o jogo de assistir ao jogo.

André Carreira – Bem, aqui estamos falando sobre a teatralidade e a atuação.

Óscar Cornago – Estou preparando um material para um evento sobre performance e me ocorreu uma ideia. Se todo esse campo dos estudos performativos – num sentido mais amplo, com performance no terreno artístico, e também a dimensão performativa como ato de linguagem, a antropologia, o mais amplo que possamos pensar –, e tomo aquilo que diz o *Fausto* de Goethe, quando, no início da obra, está traduzindo a Bíblia e diz que “no princípio foi a ação”, em vez de “foi a palavra”. A partir desse momento até os últimos estudos da per-

formance, pensei em que medida todo esse campo de estudo, reflexão e criação não é uma maneira de chamar o que antigamente eram os estudos de uma reflexão filosófica, e também de criação, ao redor do teatro. No teatro, existe muita filosofia sobre o teatro, muita escritura tomando o modelo dos diálogos, o teatro filosófico, teatro imaginário do *teatro mundi*, o teatro da história, todos os gêneros teatrais que existiram ao longo da história. E pensava: todo este campo de trabalho, atualmente, está sob o rótulo do “performativo”, para se utilizar uma palavra, mas na verdade é uma continuação de toda essa massa de conhecimento atualizado a partir de agora. Quando você fala de atuação teatral, eu acredito que pensar a atuação no teatro como qualquer outro elemento teatral é uma maneira de pensar qual o lugar da atuação na sociedade de uma forma geral. Elaboram-se artisticamente com teorias, mas uma das utilidades que tem a atuação é ver se ela nos permite ver qual é o lugar do ator na sociedade. Quando se diz que ainda há atores, é evidente que ainda há atores, que sempre haverá atores, porque os atores pertencem de forma antropológica ao Homem. Não tenho medo de que desapareça a atuação, mas essa se irá reformulando em relação a como se constrói o texto, as personagens, como se constrói a ficção. Enquanto houver um homem diante de outro – e um homem sempre está diante de outro –, haverá atuação e níveis de atuação. É um fenômeno supercomplexo, por que vivemos em uma sociedade hiperteatral, por um lado, que, ao mesmo tempo, trata de esconder esta teatralidade. Porque a teatralidade parece

artificial, falsa; então, por um lado, há uma grande produção de teatralidade, e, por outro lado, um enorme esforço para que as coisas não pareçam teatral. Ante a teatralidade mais reconhecida, as cerimônias. Uma grande parte do que se faz no contexto teatral, trata-se de se fazer de maneira mais informal, mais próxima, mais cotidiana, mais imediata, para ser mais crível, porque o teatral cria suspeitas. Por isso, refletir sobre a atuação é uma atividade de primeira grandeza. A partir disso, penso três aproximações ou três maneiras de se entender o trabalho do ator ao longo da história: o ator como executante, o ator como intérprete e o ator mediador. Creio que é importante ver as significações de cada uma destas funções do ator, e como se constroem de maneiras distintas. O papel do executante é aquele ante o qual o público poderia atribuir uma nota em função do nível de destreza e realização física. A função e valoração do intérprete está relacionada, como diz a própria palavra, não somente com a parte física, mas também com aquilo que se está interpretando, o texto, a história, a personagem. É com relação a esta última função que surge a necessidade do diretor teatral moderno, que virá unida à figura algo posterior do dramaturgista. A vanguarda trata de recuperar a capacidade do ator como executante e, assim, modificar essa função, principalmente como corpo. A função de intérprete teria algo mais interiorizado, apareceria o Eu e a interpretação pessoal de cada ator. E logo está o que seria o mais novo, talvez o mais interessante de se estudar, que seria o ator como mediador. Encontraríamos essa função mais no ator de

cabaré, no mestre de cerimônias da obra, ou talvez na figura do bufão. Isso seria um ator que faça o mediar entre o público e a obra, entre as personagens da cena. É preciso ver como estas três funções estão operando ao mesmo tempo no ator, ainda que, por momentos, uma se visibiliza mais que outra. Teríamos que ver como estas funções convivem e se sobrepõem, e como impactam os discursos culturais que as rodeiam. Não são iguais as considerações sobre o “ator executante” em Meyerhold e na *Commedia D’ell Arte*.

Este livro foi impresso em dezembro de 2019.

Este livro apresenta reflexões que os integrantes do Grupo Teatral Experiência Subterrânea e o pesquisador Óscar Cornago vêm realizando sobre os processos de criação e de atuação teatral. Os textos aqui reunidos abordam a atuação como uma prática de risco na qual jogam as tensões entre a realidade e a ficção como elemento fundamental de uma cena contemporânea.

Projeto realizado com o apoio do Estado de Santa Catarina, Secretaria de Estado de Turismo, Cultura e Esporte, Fundação Catarinense de Cultura, FUNCULTURAL e Edital Elisabete Anderle/2017.



Fundação
Catarinense
de cultura
quatro décadas

