**Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes
Departamento de Artes Cênicas**

Variações do mesmo tema:

A improvisação na criação do ator performativo

MARIA HELENA HESPANHOL CHIRA

**São Paulo
2010**

**Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes
Departamento de Artes Cênicas**

Variações do mesmo tema:

A improvisação na criação do ator performativo

MARIA HELENA HESPANHOL CHIRA

Dissertação apresentada à
Escola de Comunicação e
Artes da Universidade de
São Paulo, como um dos
requisitos para a obtenção
do título de Mestre em
Artes Cênicas.
Orientadora: Elisabeth
Silva Lopes.

**São Paulo
2010**

FOLHA DE APROVAÇÃO

Maria Helena Hespanhol Chira

Variações do mesmo tema: A improvisação na criação do ator performativo

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como um dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.
Orientadora: Elisabeth Silva Lopes.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof(a). Dr(a). _____

Intituição: _____ Assinatura _____

Prof(a). Dr(a). _____

Intituição: _____ Assinatura _____

Prof(a). Dr(a). _____

Intituição: _____ Assinatura _____

Agradecimentos

A **Beth Lopes**, que orientou não só esse trabalho, mas minha formação artística e acadêmica, direcionando sabiamente várias de minhas primeiras escolhas estéticas e intelectuais;

A **Silvia Fernandes, Luiz Fernando Ramos, Maria Thais, Verônica Fabrini** e todos os mestres com quem tive a honra de ter aulas e trocas;

Aos meus colegas de Companhia de Teatro em Quadrinhos: **Aura Cunha, Leonardo Moreira e Eduardo Mossri**, que fomentaram junto comigo as discussões que levaram a elaboração deste trabalho;

A minha família, que me deu suporte para estar aqui hoje;

A **Marcelo Pellegrini**, que me incentivou e não me deixou desistir.

Esta pesquisa foi realizada com o financiamento da FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo;

“Mas decorar o texto, você logo vê, não é nada. Será preciso reaprendê-lo quando começam os ensaios e você tem de articular o nível verbal com vários outros níveis que nunca lhe ocorreu coordenar de modo consciente fora do palco. Existem os espaços relativos entre objetos, os outros atores e a platéia, existe sua atitude corporal (...), e existe o cerne diáfano da arte de atuar, que é o nexo problemático entre o que você sente, pensa e expressa em cena. Não há modo objetivo de avaliar a qualidade desse nexos, que todas as técnicas e escolas de interpretação tentam fomentar a sua maneira.”

Otávio Frias Filho

Resumo

A pesquisa aqui desenvolvida tem como foco de trabalho a improvisação no contexto do ator performativo, abrangendo sua trajetória desde a criação até a recepção. A fim de explorar esse universo, foi desenhado um percurso baseado na personalidade de quem escreve: uma atriz que vive a realidade de ser também uma criadora, e se confronta com questões de ordem prática nessa relação. Portanto, essa pesquisa percorre um caminho em espiral, onde a prática estimula a teorização, e vice-versa.

O pensamento desenvolvido discorre sobre o “ator performativo”, pois falamos de criação no contexto da performatividade, principalmente sob o ponto de vista de Josette Féral. As fontes utilizadas a fim de contextualizar a pesquisa são sempre voltadas à figura do ator, e pensadas através dele. Portanto, todo o material coletado foi horizontalizado nesse sentido, para que fosse possível fazer um recorte diante de tantos conceitos que tentam esmiuçar a realidade do teatro contemporâneo e seus procedimentos criativos.

O processo de criação do ator se dá, aqui, pelo viés da recepção. Ao pensar no ator performativo, vislumbra-se então a possibilidade de, de forma subjetiva, introjetar as duas figuras – criador e receptor - no mesmo ser, criando assim um ator que contém dentro de si a figura do receptor, que o impele a criar e a refletir sobre sua criação simultaneamente. Esse “estado” de criação questiona o ator segundo a certa “vivacidade” necessária ao teatro e uma conscientização diante do seu trabalho e dos seus percursos criativos.

Como base da improvisação enquanto ferramenta de criação nesse contexto, a teoria utilizada como parâmetro é a dos *viewpoints*, desenvolvida por Anne Bogart e Tina Landau, que tem conexão imediata com a pesquisa, já que parte de princípios concretos de variação de determinada estrutura cênica, visando à organicidade dos movimentos e a concentração do criador em algo palpável, físico e dinâmico.

Ao trabalho teórico, se mistura uma pesquisa minuciosa em cima dos cadernos de anotações de quatro anos de ensaios com um núcleo estável da Cia. de Teatro em Quadrinhos, dirigida por Beth Lopes, fonte primária das indagações aqui propostas. Essas anotações aparecem inseridas no trabalho como fontes ou fins de muitas questões, e conectam novamente a teoria a uma prática, já que se fala em criação do ator o tempo todo.

No sentido de exemplificar mais uma vez essa relação prático-teórica, conclui-se com uma reflexão acerca da montagem de um espetáculo desse período, *(a)tentados* (originalmente *Attempts on her life*, de Martin Crimp), destacando suas congruências com as teorias e questionamentos desenvolvidos ao longo de toda a pesquisa.

Palavras-chave: improvisação, viewpoints, criação e recepção, ator performativo.

Abstract

The research that is developed here is focused on improvisation in the context of the performative actor, covering its history from creation to reception. In order to explore this universe, it designed a course based on the personality of this writer: an actress who lives the reality of being also a creator, and is confronted with the practical issues in this relationship. Therefore, this research goes a spiral path, where the practice encourages theorizing, and also the reverse.

The thought developed discusses the "performative actor", because we speak of creation in the context of performativity, particularly from the perspective of Josette Feral. The sources, used in order to contextualize the study, are always focused on the figure of the actor, and they are thought through that figure. Therefore, all the collected material has been horizontalized accordingly to this, so we could make an indentation of so many concepts that attempt to scrutinize the reality of contemporary theater and its creative procedures.

The creative process of the actor is given, here, through the reception. When thinking about the performative actor, it is foreseeable then the possibility of, in a subjective way, to introject the two figures - the creator and receiver – in a the same being, thus creating an actor that contains within itself the figure of the receiver, which drives him to create and to reflect on their creation simultaneously. This "state" of creation asks to the actor about certain necessary "liveliness" to the theater and also about an awareness of its work and its creative paths.

Improvisation is a tool for creating this context, and the theory used is the viewpoints one, developed by Anne Bogart and Tina Landau, who have immediate connection with this research, as soon they part of concrete principles of variation of certain scenic structure, aiming at an organic movement and a concentration of the creator into something tangible, physical and dynamic.

In theoretical work, it is blended a detailed research over some notebooks describing four years of rehearsals with a stable core of artists, the Cia. de Teatro em Quadrinhos, directed by Beth Lopes, primary source of the questions proposed here. These notes are included in the work as sources or purposes of many issues, and they connect again the theory to practice, since they come up to creation of the actor all the time.

In order to illustrate once again that practical-theoretical relation, this research concludes with a discussion about the creation of a play in that period, (a)tentados (originally Attempts on her Life, by Martin Crimp), highlighting its consistencies with the theories and questions developed throughout the research.

Keywords: improvisation, viewpoints, creation and reception, performative actor.

Sumário

Introdução .10

1. Criação e Recepção no processo do ator performativo

1.1. O ator performativo .13

1.1.1 Josssete Féral e o teatro performativo .13

1.1.1.1. A performance art e a performatividade.17

1.1.1.2. Entre a pulsão e a máscara.20

1.1.2. Hans- Thies Lehman e o teatro pós-dramático .24

1.1.2.1. O teatro e a performance .27

1.2. Umberto Eco e A Obra Aberta: o campo dos possíveis .31

1.2.1. A aceitação da ambigüidade .34

1.2.2. As possibilidades de variação da estrutura.36

1.2.3. A abertura segundo Julio Plaza.39

1.3. Relação Criação/Recepção .41

1.3.1. Metodologias de criação .44

1.3.2. O preenchimento dos vazios .47

1.3.3. 360°: o criador e o receptor no ator .51

2. A Improvisação em cena

2.1. O campo da improvisação .55

2.1.1. O jogo .59

2.1.2. Os viewpoints .63

2.2. (a)tentados .73

2.2.1. O processo .87

2.2.2. O espetáculo.90

Considerações Finais .93

Referências .97

Introdução

Qualquer relato de experiências artísticas, sejam elas de natureza teórica ou prática, é, a princípio, pessoal e subjetivo. Entendemos por subjetividade tanto aquele algo que não se pode concretizar a não ser a partir de um ponto de vista próprio de quem relata, como sua relação com o sujeito.

Tratamos, portanto, da *subjetividade* que pode ser vista como uma das questões primordiais do teatro contemporâneo, no sentido de sua relação com a criação de certo sujeito ficcional, que já pôde ser chamado de personagem, mas que agora se encontra num período de difícil categorização normativa. Assim sendo, tomamos o termo “ser ficcional”¹ como o mais coerente.

Essa criação foi constituída de diversas maneiras na história do teatro, e se dá a partir da necessidade de quem cria esse sujeito— desde sempre, o ator — em relacioná-lo e inseri-lo em seu contexto histórico e artístico. Podemos dizer então que determinado tempo pede uma determinada construção dessa figura, movimentando o ator diante dessas realidades espaço-temporais de forma extremamente dinâmica.

Na performance², mais precisamente no teatro performativo³, contexto em que localizamos esse trabalho, essa dinâmica se estabelece de maneira alucinante. Já não se vê com clareza os *limites* entre autor e personagem, entre criação e obra. Se pensarmos pelo viés da subjetividade, percebemos que, no teatro contemporâneo, os meios processuais de construção do sujeito/personagem/ser ficcional são amplamente explorados a fim de assumir e trabalhar a criação em cima da aproximação entre esses pólos — criador e obra, ator e personagem. Ao desvelar a criação subjetiva, estabelecem-se os caminhos que o ser humano trilha no sentido de se tornar ou se transformar em seu próprio produto, sua própria criação. A partir da abertura consciente dos

---

¹ Usaremos o termo “ser ficcional”, mas destacamos a dificuldade em categorizar essa figura que surge da criação do ator performativo, que não é ele mesmo, mas também não se descola completamente. A discussão acerca dessa figura se amplia no decorrer do trabalho.

² O termo “performance” aqui se relaciona com a performance enquanto linguagem, instaurada nos anos 80, mas que traz a referência do tipo de teatro tratado nesse trabalho.

³ Termo utilizado pela pesquisadora Josette Féral, que será desenvolvido mais tarde conforme sumário.

procedimentos de criação, aproxima-se o sujeito criado dele mesmo, o criador, construindo assim uma figura que está ciente de seu processo de criação, e utiliza meios formais para desenvolver todo seu impulso criativo.

Partindo dessa idéia, pensamos a criação pelo viés da *improvisação* e da *experiência*. O sentido desse trabalho é o de refletir criticamente sobre o processo de construção do sujeito ficcional a partir do procedimento improvisacional, baseado em um pensamento que surge da prática e se dirige a ela, num movimento que se destina ao questionamento de um tipo específico de criação para certo tipo de teatro. E tais questões surgiram do trabalho como atriz na Companhia de Teatro em Quadrinhos, de 2005 a 2008, e tomaram forma mais consistente durante o processo de criação do espetáculo “(A) tentados” (Attempts on her life), de Martin Crimp em 2007.

A Companhia era formada por quatro alunos recém-formados no curso de Artes Cênicas da Eca/Usp. Sob a direção de Beth Lopes, então professora do Departamento, começamos a desenvolver uma pesquisa de linguagem e atuação para a criação de um espetáculo. A parceria acabou nos rendendo muitos frutos, e participamos então de quatro montagens num período de três anos, com um trabalho sempre em direção ao teatro performativo.

Não interessa para nós falarmos em termos de resultados e objetivos do grupo; a análise dos processos parte do olhar diante da criação e seus procedimentos, principalmente o da improvisação. A constituição do pensamento teórico a partir de uma experiência prática é o foco dessa dissertação.

Ao pesquisar cadernos de ensaio pessoais, desenvolvidos durante os processos de cada espetáculo, foi possível notar que os questionamentos acerca da relação criador/ator e dos processos de improvisação desenvolvidos durante esse tempo, trilharam um caminho que culmina na questão central do trabalho: *como e por que é possível e necessário improvisar diante de uma estrutura fixa? A vivacidade da cena é acessada através de que procedimentos? E qual é o limite do jogo improvisacional?*

É importante destacar que os atores foram orientados durante todos os processos pela diretora Beth Lopes, que conduziu não só as produções artísticas da Companhia, mas a formação de um pensamento performativo e crítico dos atores, instigando sempre nossas memórias e criações, colocando em xeque desde as nossas primeiras e cruas cenas às elaborações estéticas mais desenvolvidas.

Todas as anotações usadas como referência nesse trabalho aconteciam durante os processos de pesquisa da Cia., ou seja, eram discussões realizadas e compartilhadas pelo grupo todo, sempre conduzidas pela figura central da diretora, e acalorada pelos questionamentos dos meus colegas, Aura Cunha, Leonardo Moreira e Eduardo Mossri. Portanto, cada trecho está relacionado a um momento vivido em grupo, e aos “segredos” de anos de pesquisa e experiência que Beth, generosamente, sussurrou para esse inquieto grupo de jovens. Não fossem os ouvidos atentos e a mente instigada por esses ensinamentos, certamente essa pesquisa não existiria. E mais do que isso, eu não seria a atriz que sou hoje.

Cada processo teve sua característica própria, e ao longo desse trabalho, vamos estreitar ao máximo os laços entre a teoria desenvolvida e a prática anterior realizada em cada um deles. Ao final, teremos uma análise mais aprofundada do processo do espetáculo “(A)tentados”, pois esse é o que mais se conecta com as inquietações do trabalho desenvolvido aqui.

*Figura 1*⁴

---

⁴ Foto do espetáculo “(a)tentados”, de 2007.

Capítulo 1 - Criação e Recepção no processo do ator performativo

1.1. O ator performativo

1.1.1. Josette Féral e o Teatro Performativo

Josette Féral, pesquisadora francesa do teatro contemporâneo, acredita que o teatro é baseado no fundamento da *pulsão* e no fundamento da *máscara*. O conceito de pulsão que estamos tratando aqui parte da psicanálise e foi inventado por Freud para substituir a palavra “instinto”, e se situa entre o somático e o psíquico, entre o corporal e o anímico. Entendemos máscara como a representação formal de uma idéia, como a tradução concreta de uma sensação, conceito ou situação abstrata; é uma forma de intensificar e tornar presente nossa relação com o transcendente.

Segundo esse princípio, podemos então entender como *pulsão* os impulsos, os desejos, as paixões, o irracional criativo do ator; e como *máscara*, a maneira de traduzir toda essa pulsão em forma, em ação concreta, em cena. Esse trabalho se baseará nesse pilar, nesse conceito de teatro proposto por Féral.

O teatro contemporâneo dá ênfase à pulsão, mais do que à máscara, ou seja, ao movimento vivo mais do que ao estático. O desafio proposto aqui é o de entender por que meios improvisacionais pode-se atingir a expressão da pulsão através do símbolo explodido da máscara, porém passível de repetição e entendimento, servindo como elo de comunicação da criação do ator com a recepção do público. Usamos o termo “símbolo explodido da máscara”, por parecer equivocado esperar que um elemento tão subjetivo como a pulsão, possa caber dentro de uma caixinha fechada que se relaciona diretamente com seu significado. Ao explodir essa máscara, a sensação que prevalece é a de uma liberdade maior em relação ao que ela vai traduzir em forma, e aos meios de expressão cênica utilizados para tanto. A pulsão, portanto, transforma-se em expressão concreta de uma idéia ou sensação e torna-se, enfim, cena.

Desde 2005, quando os trabalhos como atriz da Companhia de Teatro em Quadrinhos começaram, questões referentes ao papel do ator no tipo de teatro que se pretendia pesquisar e experimentar já apareciam. Eram ainda sementes de um pensamento que se desenvolveria mais tarde, mas já demonstram certa preocupação com a figura de um ator que parte de um princípio mais ligado ao teatro performativo.

Figura 2⁵

A partir dessa idéia de limites borrados entre os “seres” que habitam um ser físico - o ator - no momento de sua criação, podemos pensar numa divisão entre pilares como *interpretação* e *vida*, *ator* e *personagem*⁶. Entendemos que essa divisão se dá apenas ilustrativamente, já que eles convivem dentro de um só criador e são indissociáveis.

Se pensarmos em *vida* e *interpretação*, por exemplo, constatamos que elas estão paralelas, mas contraditórias, já que a interpretação deve “espelhar” a vida, mas se diferenciar dela. Segundo Pavis, a interpretação é “abordagem crítica pelo leitor ou pelo espectador do texto e da cena, que se preocupa em determinar o sentido e a significação” (Pavis, 2001, p. 212), e especificamente sobre a interpretação do ator, ele acrescenta “a interpretação do ator varia de um jogo regado e previsto pelo autor ou encenador a uma transposição pessoal da obra” (Pavis, 2001, p. 212). Ou seja, a interpretação está diretamente conectada ao referencial, que sugere um ou mais sentidos para determinada obra, e está distante da vida, que quase nunca tem uma

⁵ “Ator: limite borrado entre interpretação e vida, ator e personagem”. Trechos de um caderno de ensaios pessoal de maio de 2005.

⁶ O termo “personagem” se relaciona a um ser ficcional qualquer, que não é o ator, mas é um desdobramento dele. Não estamos necessariamente falando de um personagem do drama clássico, que tem uma forma diferenciada de ser criado, na maioria das vezes a partir de um texto que define suas ações e comportamento. Usamos o termo como estava no trecho original a título de esclarecer as definições que se seguem.

preocupação racional com o sentido e significado de suas ações. Essa oposição também gira em torno de pólos como *real* e *ficcional*, já que a vida de que falamos aqui é a real, a que vivemos enquanto cidadãos, a vida cotidiana. Já a interpretação se dirige a uma criação, a um objeto ficcional criado por um ser real, de carne e osso.

Da mesma forma, os pólos *ator* e *personagem* são contraditórios e complementares, já que um tem que sumir para que outro apareça, ao mesmo tempo em que um não existe sem o outro; são, portanto, cria e criador. Esse entrelaçamento fica claro na própria definição de Pavis diante desses dois verbetes em seu Dicionário de Teatro, que diz que “o ator, desempenhando um papel ou encarnando uma personagem, situa-se no próprio cerne do acontecimento teatral. Ele é o vínculo vivo entre o texto do autor, as diretivas de atuação do encenador e o olhar e audição do espectador” (Pavis, 2001, p. 30). E com relação ao personagem, diz que “no teatro, a personagem está em condições de assumir os traços e a voz do ator” (Pavis, 2001, p. 285).

Ora, podemos notar que basta uma inversão de perspectiva para determinar qual das duas figuras é a dominante nessa relação de criação. Podemos pensar tanto que o personagem existe previamente enquanto ser ficcional a ser preenchido, digamos assim, com algo que o ator irá criar, como que o ator é o ser que criará tal ser ficcional, sem que ele exista antes de seu olhar criativo. O importante não é definir qual relação é a “correta”, já que cada criação é uma e tem suas características próprias.

O que nos faz pensar e questionar essas relações conflitantes é o tipo de criação e de ator do qual estamos falando. Essas questões surgem durante um trabalho voltado para certo teor de representação relacionado ao performativo, a referências menos explícitas; enfim, tratamos de uma criação diante da qual não se pode agir da mesma forma que sempre agimos, é necessário pensar sob outra perspectiva, nem pior, nem melhor que a anterior, apenas diferente.

Portanto, a escolha acerca do conceito de teatro performativo, pensado por Féral, como principal contexto teatral de desenvolvimento da pesquisa se

dá porque, é nesse tipo de teatro, e conseqüentemente, no tipo de ator que serve a esse teatro, onde essas questões se tornam relevantes. É na performatividade que se questiona a vivacidade do ator, da cena, é aqui onde a criação por si só torna-se centro do olhar ao invés do resultado final desvinculado do processo. Ao analisarmos o ator do teatro performativo, temos que compreender o processo como um todo, abrangendo criação e recepção dinamicamente.

Segundo os conceitos de Fèral, o que está pressuposto no termo teatro performativo é a “execução de uma ação”. A noção de ação está colocada antes mesmo da noção de representação. Se pensarmos no conceito de performatividade desenvolvido por Richard Schechner, podemos entender essa distinção, porque ele parte da premissa de que a performatividade está em todos os lugares, tanto na vida real, como nas artes. O termo abarca todas as realidades presentes no cotidiano - social, política, cultural, econômica, pessoal - mas trabalha no seu limite, no colapso entre pólos. A performatividade trata da linha tênue que separa (ou não) os eventos midiáticos dos reais, os originais dos clones, o palco da vida.

Numa escala menor, segundo Schechner, podemos chamar de “performativo” o que está dentro do conceito global de performatividade. Seguindo esse raciocínio, mesmo a chamada “performance art” está contida nesse terreno imenso da performatividade. Nele, se inserem fatos vistos por certo ponto de vista, um olhar específico, que faz com que tudo possa ser espetacular, influenciando e distorcendo totalmente o conceito de representação clássico que nós conhecemos, onde há algo produzido por alguém que “inventa” e mostra a um público crédulo que compartilha o objeto ficcional criado.

Seguindo o mesmo caminho de Féral, podemos pensar no termo “performativo” como um substantivo e/ou adjetivo. Uma escrita pode ser performativa, uma ação também. Segundo Andrew Parker, o performativo está na polaridade entre a “extroversão do ator e a introversão do significado”⁷; já a

---

⁷ SCHECHNER, Richard. “*Performativity*”. In “*Performance Studies: an introduction*.” London, Routledge, 2002, p. 112.

performatividade é caracterizada pela “precisa desconexão de causa e efeito entre o significado e o mundo” (Schechner, 2002, p. 112).

Ainda segundo Schechner, J. L. Austin, um filósofo da linguagem britânico que desenvolveu uma grande parte da atual teoria do discurso e que iniciou as idéias sobre o *performativo* na fala, conceitua o ato performativo como uma expressão da linguagem. Ele explica que, ao dizer determinadas coisas, as pessoas agem segundo a frase: “*To say something is to do something*” (Falar algo é fazer algo). O que se diz é uma ação, e, em inglês *to perform an action* é *realizar/efetuar uma ação*. Assim, tudo que se expressa por meio do verbo *to perform*, é um sinônimo de algo que realmente acontece, e mais, algo que alguém age para que aconteça. O performer é, nesse caso, o agente da ação, seja ela real ou ficcional.

É importante perceber que o conceito de performance no sentido antropológico desenvolvido por Schechner nos é cara pela ótica que instaura em relação à ação e à representação, colocando em primeiro plano a ação. A complexidade de sua teoria performativa, porém, não nos cabe nessa trajetória, já que o conceito de Féral nos aproxima do nosso objeto de pesquisa e será, portanto, utilizado como parâmetro para análise do ator performativo.

1.1.1.1. A performance art e a performatividade

É preciso esclarecer que tratamos aqui, enquanto referência de conceito para o teatro performativo, da *performance art*, que foi primeiramente desenvolvida na Europa nos anos 60, advinda de movimentos como o surrealismo e o dadaísmo, ocupando um lugar de discussão estética, artística e conceitual. Há outra vertente da performance, defendida especialmente por Richard Schechner, cuja visão antropológica discute culturalidade, rituais e comportamentos humanos. Segundo o pensamento de Schechner, a performance então passa a não estar mais confinada ao palco ou ao ritual. Ela está em todo lugar, conectada com uma realidade cotidiana.

Em todo caso, a alusão à performance nesse trabalho se dá num âmbito referencial, já que a pesquisadora Josette Féral usa o termo *performativo* para

designar um olhar, uma postura diante de certa configuração de teatro contemporâneo, o mesmo tratado aqui. As origens dessa escolha terminológica não influenciam esse trabalho, que trata especificamente da criação do ator diante de um ponto de vista específico. Então, deixaremos claro o recorte através do amplo conceito da performance, e sua importância para o entendimento do pensamento desenvolvido.

Um dos conceitos básicos da *performance art* é que ela acontece em lugares não convencionais e é o trabalho de artistas que usam a si próprios – corpos, mentes, notebooks e experiências – como material. Há também a convergência entre happenings, dança moderna e pop art. A arte acaba sendo desmistificada pela performance, ela agora quer se tornar *lifelike art* (arte como a vida, numa tradução literal), não no sentido mimético⁸ ou naturalista, mas tentando apreender em seus processos a vida cotidiana: movimentos de dança clássica são substituídos por uma coreografia que explora gestos do dia-a-dia, e assim por diante. Aproximando-se do teatro de que tratamos aqui, ela busca a fragmentação, a discussão acerca dos níveis de representação, a centralização da criação através e com o corpo do ator, extremamente conectada à porção subjetiva e auto-expressão do performer.

Outro dado da performance art que se destaca em relação ao trabalho do ator é a eventualidade do momento presente, o “aqui e agora”. O momento real em que a performance acontece é um só, ela não é, enquanto linguagem, passível de repetição. Essa condição conduz a cena para uma estética que prioriza o evento, o que acontece só uma vez. Na performance não há reversibilidade, é um ato único, um evento, portanto. O teatro necessita da repetição, mas “empresta” a sensação do evento único para cada dia de realização do trabalho. Essa é uma das grandes dificuldades do ator, a manutenção desse “frisson” do evento durante as inúmeras repetições. Tomando a visão da improvisação como veículo de manutenção desse *evento* em cena, temos uma discussão pertinente.

---

⁸ O termo “mimético” aqui se refere ao conceito de mimese no sentido aristotélico, que significa representação da natureza. Portanto, no sentido da arte teatral, usamos o termo para designar uma representação fiel à natureza, o mais próxima possível do real.

Figura 3º

Diante de uma representação que se afasta de uma idéia puramente “teatral”¹⁰, em contraposição com uma atuação mais viva e mais próxima do real, é enfatizado o conceito de *acontecimento* como uma característica primordial dessa criação mais voltada ao performativo. Esse caráter emergencial de um acontecimento único se dá no ator quando ele se coloca inteiro diante de sua criação, ou seja, no momento da apresentação preserva-se o dado de incerteza e de vulnerabilidade daquele ser ficcional e humano ao mesmo tempo, que está ali apto a realizar uma ação previamente ensaiada, mas que se arrisca numa perspectiva libertária de viver um momento singular, que vai se repetir enquanto célula de representação, mas que será diferente e novamente singular a cada repetição. Aí sim podemos dizer que aquilo aconteceu só naquele momento, e nos sentimos então plenos, responsáveis por ter criado e vivido aquela fração de segundo que mistura ficção e fruição, vida real e construção artística.

Para que isso aconteça, porém, acreditamos não ser suficiente uma disposição espiritual e sensorial para o momento presente, é preciso que um elemento concreto nos dê ferramentas para ativar esse dispositivo relacionado ao “evento” dentro da criação formal da cena. É nesse ponto em que a *improvisação* aparece, dando um caráter mais eventual para a cena, priorizando a pulsão à máscara.

---

⁹ “A representação não é “teatral”, é performática, verdadeira, real: acontecimento.” Trecho extraído de cadernos de ensaio pessoais de julho de 2007.

¹⁰ O termo “teatral” diz respeito, nesse momento, a uma idéia de representação marcada por certa artificialidade exacerbada e antiquada, que se opõe totalmente a idéia de uma representação mais viva, em que o ator se coloca mais ativo e criativo diante da obra. Obviamente o termo foi mal empregado, porque sabemos que a teatralidade nem sempre está relacionada com esse tipo de representação, muito pelo contrário, e seu conceito é certamente muito complexo. Mas, a título de manter a fonte original de anotações, fica esclarecido o que queremos dizer com o uso do termo nessa diferenciação diante da cena.

O performer está menos amparado pelos códigos e convenções do teatro, e acaba vivendo o risco de não ter apoio. Esses riscos podem ser tanto físicos quanto formais, pois o carácter eventual da performance permite ações mais drásticas que não se pode repetir. Quando um performer corta os cabelos em cena, por exemplo, ele vive o risco de não ter mais aquele aparato em sua vida cotidiana, e realiza a cena uma só vez. O que importa é quem está ali naquele momento específico. O ator pode viver os mesmos riscos, só que brincando com seus apoios, variando seus códigos, criando um espaço de risco, uma fresta de maleabilidade, de improvisação, de real.

Esse teatro, que se apropria das leis da performance, parece então ter raízes naqueles que prezavam o trabalho do ator como eixo da criação teatral, o seu desempenho, na exploração de seu corpo, de seus gestos, de suas experiências. Segundo Féral, o performer frustra o sentido único, a singularidade de uma visão e pretende a pluralidade, a ambigüidade, a mudança dos signos na cena.

Este teatro persegue a fragmentação, o paradoxo, a superposição de significados, a colagem, a intertextualidade. Os signos presentes numa representação não são decifráveis por uma relação com um referente preexistente, e sim nas relações entre os elementos da cena.

1.1.1.2. Entre a pulsão e a máscara

Perseguindo a idéia de trabalhar com pólos como a pulsão e a máscara, encontramos também a dualidade entre conceitos como *real* e *ficcional*, *espontâneo* e *estruturado* e *concreto* e *abstrato*. Não há uma divisão intransponível entre corpo e mente, instinto e intelecto, emoção e razão. Da mesma forma, podemos partir do jogo estabelecido entre conceitos básicos como o *verdadeiro* e o *falso*.

Segundo Virginie Magnat, o valor da teatralidade pode ser *positivo* ou *negativo*. É *positivo* quando o teatro se confunde com a vida: não se pretende ser a coisa representada, mas sim descrever o movimento dramático através da representação de tal coisa. O lado *negativo* se dá quando tudo vira apenas

uma celebração de códigos internos, fechado nos significados da própria convenção, assim a teatralidade se torna nada mais do que signo da natureza falsa da representação. Não é nem cópia da realidade, nem afastamento total do mundo real, cria-se uma realidade paralela, outro lugar em que a cena acontece.

A pesquisa que se desenvolve aqui se localiza entre esses dois pontos: nem na representação fiel do real, nem na celebração do código, mas sim na criação desse universo diferenciado. Um universo que começa a aparecer enquanto busca de um lugar específico para a interpretação, mais como uma necessidade de pesquisar modos de execução e menos como uma exploração metodológica. O trecho - extraído de um caderno de anotações de ensaios, datado de 2005 – abaixo, deixa claro essa preocupação em definir certo tipo de interpretação, embora tais definições fossem ainda prematuras e contraditórias. A pesquisa então, parte dessa tentativa de definição e instrumentalização, sempre trabalhando em pólos muitas vezes conflitantes e sem limites definidos.

Figura 4¹¹

Quando se fala acima em *representação não-interpretativa* queremos dizer que a busca, em termos de encenação, é menos ligada ao objeto real, ao referencial. De qualquer forma, o termo está mal colocado, já que foi anotado em um momento anterior de fluxo de pensamento em um determinado processo criativo. A relevância, portanto, dessa inserção, é na direção de um termo mais apropriado, que seria *interpretação não-representativa*, aí sim em termos de atuação e não encenação, e mais coerente, no sentido de revelar uma tendência a um discurso atoral que permeia a idéia de uma interpretação

¹¹ "Busca: representação não-interpretativa, próximo do cotidiano, mas com um diferencial, não é naturalismo, é uma medida exata." Trecho extraído de cadernos de ensaio pessoais de maio de 2005.

desconectada de uma representação clássica voltada ao teatro tradicional, desenvolvido principalmente a partir da idéia pré-concebida de um personagem que foi escrito por um autor e está incluído em um contexto dramático claro.

Ao mesmo tempo, se busca a proximidade do cotidiano, mas sem ser naturalista. Ora, podemos intuir que existe uma construção corporal que visa a criação inserida no ser que cria, sem dissociar uma figura da outra, tornando o personagem, que antes existia como uma figura que está no papel e precisa que alguém lhe dê vida, um desdobramento do próprio ator/criador, mas ainda assim uma figura que se diferencie dele. Daí surge a necessidade de achar esse limite delicado e complexo dentro de um ser que é humano e ao mesmo tempo tenta ser também ficcional, sem perder sua característica principal e diferenciada: estar vivo.

A partir desse ponto, podemos compreender que há sim algo de real, de vivo, porque se lida com o momento presente, atual, mas há também códigos pré-estabelecidos. E o estado improvisacional interno cria uma tensão, não deixando o ator confortável nem em um lugar, nem em outro. Há sempre um choque, uma possibilidade de surpresa, uma variação consciente da cena que está sendo criada ou executada em frente a uma audiência.

Mediante esses pontos dialéticos, podemos perceber que dois pólos opostos e complementares estão sempre presentes no ato criativo – *organicidade* e *artificialidade*. A título de ilustrar essas duas polaridades, que por definição já são intrínsecas uma a outra, podemos considerar o limite de seu significado, seus pontos de clareza e diferenciação, para em seguida, percebermos seus pontos de convergência.

Organicidade refere-se à existência de um processo puro e vivo que é caracterizada por uma expressão não elaborada, uma *pulsão*, seguindo o pensamento de Férral, um *impulso*, segundo Grotowski, o *élan*, segundo Barba, enfim, a energia criativa na sua forma mais pura. A *artificialidade* é caracterizada pelo esforço do homem para dar forma, estrutura, uma composição de materiais que têm o objetivo de representar algo que é destinado a alguma coisa, é a *máscara*, a *forma*, a *partitura*, a *cena*. Obviamente, no trabalho criativo uma não vive sem a outra, e é exatamente

nesse ponto que nossa discussão se instaura. Assim, emerge-se a questão central desse trabalho, bem traduzida por Magnat:¹²

“como o aspecto vivo do teatro performativo pode ser preservado se todos os detalhes do trabalho foram marcados pelo diretor, minuciosamente ensaiado pelos atores e fielmente repetido para um público noite após noite?”.¹³

O ator pretende sustentar o processo que originou seu trabalho no período de ensaios, de criação, e preservar a autenticidade desse processo durante a apresentação em si. O ator busca ser capaz de ser verdadeiro consigo mesmo, sem fingir, verdadeiro com a platéia e ao mesmo tempo, estar ciente de estar em cena, ou seja, de estar “mentindo”.

Quando falamos desse lugar de ruptura, de tensão entre pólos, estamos sempre pensando pelo viés do processo do ator. Portanto, seria pertinente esclarecer que não tratamos de um patamar de encenação, nem de construção de personagem, mas sim num lugar mais interior, que muitas vezes antecede todo esse processo.

Ao se basear em conceitos como *pulsão* e *máscara*, o que nos interessa é como o ator constrói uma cena equilibrando esses dois pontos em sua construção, trazendo os códigos necessários sem perder o impulso vivo da cena. E mais: como o ator consegue criar novos espaços e significados a partir de um olhar que transforma e questiona o tempo todo, que não cristaliza a forma em prol do conteúdo, mas mantém os códigos que foram criados. A percepção do público diante desses novos patamares, as quebras de representação, os limites entre cena e realidade, não estão sendo discutido.

O público aqui tem um papel de observador para que o ator desenvolva seu potencial de criação ainda durante uma temporada, ou durante seguidas apresentações. Sua dinâmica não é relevante, já que se trata de um processo contínuo para o ator, e da sua duplicidade criador/receptor. Ainda não chegamos ao público enquanto receptor, mas na capacidade do ator de

---

¹² MAGNAT, Virginie. “Theatricality from the performative perspective.” Substance 98/99, vol. 31, n.2 e 3. USA, University of Wisconsin Press, 2002, p. 147-164., p.157.

¹³ No original: “How can the “live” aspect of performance possibly be preserve if every detail of the work is set by the director, minutely rehearsed by the actors, and faithfully “re-presented” for an audience, night after night?” (Magnat, 2002, p. 152)

encontrar esse olhar externo dentro de si próprio, e de fazer com que esse olhar esteja atento e modifique sua percepção ao longo das exposições do seu trabalho.

1.1.2. Hans-Thies Lehman e o teatro pós-dramático

Hans-Thies Lehman classifica o emprego do termo *pós-dramático* que, para ele caracteriza o “novo” teatro, compreendido entre os anos setenta e noventa, da seguinte maneira:

“o adjetivo pós-dramático designa um teatro que se vê impelido a operar para além do drama, em um tempo após a configuração do drama no teatro. (...) Após o drama significa que este continua a existir como estrutura - mesmo que enfraquecida, falida – do teatro (...).”¹⁴

Como fica claro em suas próprias palavras, o termo *pós-dramático* tenta categorizar uma nova perspectiva do teatro, mas relaciona-o diretamente com a conexão intrínseca entre *teatro* e *texto dramático*. Essa ligação acaba polemizando bastante o conceito desenvolvido por Lehman, já que esse mesmo teatro dá também uma importância maior as manifestações do corpo do ator do que ao texto dramático aonde ele se apóia. Para o desenvolvimento de uma pesquisa que prima a criação do ator, que não necessariamente parte de um texto dramático, a relevância do texto já não é tão forte; a inclusão do termo performativo, por exemplo, não prioriza a explosão do drama como elemento de seu teatro, considera mais a encenação e a atuação.

“(...) a ruptura das vanguardas históricas em torno de 1900, sem dúvida profunda, conservou o essencial do “teatro dramático” apesar de todas as inovações revolucionárias.” (Lehman, 2007, pp. 26-27). Segundo Lehman, portanto, mesmo as vanguardas mantiveram seu foco no texto dramático. A explosão dos recursos midiáticos, os recursos de encenação que priorizam o gesto desconectado da palavra, a busca de uma arte não-representativa; todos esses elementos são desenvolvidos e amplamente disseminados, mas o

---

¹⁴ LEHMAN, Hans-Thies. “O teatro pós-dramático.” Tradução Pedro Sussekind. São Paulo, Cosac Naify, 2007, p. 33.

discurso dramático se adapta e se mantém, de forma que, no seu ponto de vista, seria impossível desconsiderar a evolução do drama nesse contexto.

Para o teatro pós-dramático, entretanto, a corporeidade também é um dado essencial. O uso do corpo enquanto catalisador de imagens e associações possíveis, com a finalidade inerente de comunicar a obra através da sua expressão pura e simples é, sem dúvida, um recurso utilizado pelos encenadores e atores do chamado teatro pós-dramático, embora essa presença corporal seja ainda vinculada à montagem de determinado texto dramático. Ela não é vista isoladamente, apenas enquanto criação que parte de um ator; o pós-dramático parece necessitar de um contexto textual para falar de procedimentos relevantes para esse movimento performativo do teatro.

Dessa forma, mesmo que para nós faça mais sentido se ater ao contexto performativo, já que tratamos da criação do ator em si mesma, há aspectos do pós-dramático que nos são pertinentes, além de tratarmos, no último capítulo, de uma análise de um dos espetáculos da Cia. de Teatro em Quadrinhos que parte de um processo de construção de uma montagem de um texto extremamente pós-dramático, onde se misturam as fronteiras textuais já conhecidas. Portanto, o estudo do drama a partir da perspectiva pós-dramática, será muito útil na intenção de compreender os porquês do surgimento de tais dramaturgias.

Outrossim, é claro para Lehman a importância da priorização de outros elementos do teatro mais contemporâneo, tais como o processo em relação ao produto, o uso do corpo em maior potência expressiva, e as encenações que primam pela não-linearidade e pelo choque de possíveis interpretações, abrangendo diferentes significados. A percepção do público é amplamente influenciada pelas novas tecnologias impregnadas na vida moderna; o modelo clássico do drama já está em crise desde a segunda metade do século XIX. É preciso lidar com essa mudança de forma a compreender para onde estamos caminhando com o teatro. Citando Lehman,

“O modo de percepção se desloca: a percepção simultânea e multifocal substitui a linear-sucessiva; uma percepção ao mesmo tempo mais superficial e mais abrangente tomou lugar da percepção centrada, mais profunda, cujo paradigma era a leitura do texto literário.” (Lehman, 2007, p. 17)

Aparece aqui também a ambigüidade com relação ao que poderia ser chamado de novo paradoxo do ator, no seguinte trecho:

“O teatro não é apenas o lugar dos corpos submetidos à lei da gravidade, mas também o contexto real em que ocorre um entrecruzamento único de vida real cotidiana e de vida esteticamente organizada.” (Lehman, 2007, p. 18).

Esse lugar de cruzamento presentifica o momento real da cena, onde atores e público compartilham certo tempo de vida real, mas admitem vivê-lo enquanto tempo ficcional, embora este só possa ocorrer mediante à supressão do real, contemplando certo encadeamento cíclico de relações temporais que são refletidas no tipo de criação realizada pelo ator que lida com essa questão dialética. Como ser real e ficcional ao mesmo tempo? Em que medida a experiência (realidade) é privilegiada em relação à fruição estética (ficção)?

Figura 5¹⁵

Como ilustra o trecho acima, esse lugar de não-representação é de difícil definição, porque ele é sempre dinâmico e depende de todo um conjunto de intenções e acontecimentos referentes à cena que está sendo construída. Se há uma cena, há atuação, há concepção estética e, portanto, tratamos necessariamente de uma *representação*? Como já dissemos, a anotação destacada acima se aproxima novamente da idéia de um ator mais ligado à sua criação enquanto parte outra de si mesmo, com o uso do seu corpo e criatividade por inteiro, sem limites.

¹⁵ “a não-representação é no sentido da atuação e não da construção da cena. É um grau no querer mostrar que tem que diminuir, mas não é pra não representar [coisa alguma].” Trecho extraído de cadernos de ensaio pessoais, maio de 2005.

O fato de diminuir o tom da representação na intenção de aproximar a cena de si, às vezes, arma para esse ator uma cilada, e, pelo contrário, o afasta do objetivo, enfraquecendo sua atuação. Portanto, lança-se mão de recursos provenientes de outras artes, como a dança - no sentido de modificar a construção corporal – e o vídeo, que pode trazer uma atuação mais cinematográfica, além do caráter de eventualidade proposto pela performance art, já comentada anteriormente. O ator se depara então com um momento de ruptura e de difícil classificação: onde estão os limites entre as artes? O que é teatro, o que é dança e o que é performance? Que teatro eu faço e como me relaciono com a minha criação? O próprio Lehman se coloca diante desse dilema nos seguintes termos:

“O novo teatro, de acordo com o que ouvimos e lemos, não é isso, não é aquilo e nem é outra coisa: predomina a ausência de categorias e palavras para a determinação positiva e a descrição daquilo que ele é.”
(Lehman, 2007, p. 22)

Talvez o teatro que está surgindo nas últimas décadas não caiba em nenhuma caixinha etiquetada; ou talvez a etiqueta só poderá ser colocada quando o tempo der aos próximos teóricos distanciamento suficiente para análise de tal fenômeno. A realidade que se apresenta diante de nós é baseada nessa dificuldade, então acabamos agindo sobre ela, não tentando resolvê-la, mas incorporando-a ao nosso processo de criação e recepção da obra de arte.

1.1.2.1. Teatro e Performance

Como já dissemos no item anterior, as fronteiras que separam as artes estão fluidas, e muitas vezes o teatro busca uma experiência que persegue uma sensação de realidade através de influências de uma arte menos representativa. Ao mesmo tempo, nos anos oitenta, houve uma inversão do ponto de vista da encenação, a *performance* - amplamente conectada com essa busca da realidade na obra ficcional - foi sendo *teatralizada*, ou seja, transformada em teatro, em trabalhos de artistas como Yan Fabre e Bob Wilson. O teatro com características estéticas próximas da performance parece explorar seus processos ao longo do duplo espaço/tempo, bebendo na fonte da

performance art, talvez como uma tentativa de manter a característica de evento único, de resultado imediato de uma idéia transposta em acontecimento. Já que precisamos repetir, o façamos colocando em xeque as relações espaço-temporais pré-concebidas!

Logo, podemos pensar que tal caráter teatral, de tão difícil categorização, é um teatro de *estado* ou de *situação*, menos do que um teatro da *ação dramática*. Podemos pensar que o teatro de *estado* está mais relacionado ao ator, já que diz respeito à sua disposição para a cena e para viver aquele momento de forma intensa e verdadeira. Segundo o próprio Lehman, “(...) o teatro relega ao segundo plano a possibilidade de desdobramento do enredo (...)” (Lehman, 2007, p. 113), se aproximando muito do estado conquistado pelo performer enquanto age em cena, e menos no ator dramático inserido nas formas de interpretação de um teatro mais tradicional e clássico.

Ao falarmos da minimização da ação dramática em prol do estado, é bom esclarecermos que a supressão total da ação seria impossível. O que queremos dizer é que essa ação não é uma ação mimética¹⁶, de representação fiel da realidade, onde se explica exatamente o que se está fazendo. A ação é o que move a cena, e ela pode ser simplesmente um conflito implícito – em Tchékov, por exemplo -, uma idéia conceitual em relação ao todo daquele espetáculo, uma ação que nega as anteriores; há um sem número de ações possíveis no teatro chamado pós-dramático. Vale a pena aqui citar Lessing através de Lehman, quando ele diz que “todo conflito interno de paixões, toda sequência de pensamentos diversos em que um suprime o outro também é uma ação.”¹⁷

Falando a respeito da criação do ator, que é nosso foco desde o início, podemos notar que também há de se encontrar diferentes ações movendo a criação o tempo todo. Tais ações são disparadas pelo desejo inconsciente – ou pela *pulsão*, como já dissemos anteriormente – e se traduzem enquanto *impulso*. Esse impulso move o ator à realização das ações, que ao longo do

---

¹⁶ A mimese entendida aqui em relação ao conceito aristotélico de imitação ou representação de uma coisa. Na Poética de Aristóteles a produção artística é definida como imitação da ação, ou seja, mimese da práxis.

¹⁷ LESSING apud Op. Cit.,p. 115.

seu processo de construção vai se transformando em cena, em forma, em máscara.

Figura 6¹⁸

Portanto, o ator é inteiramente responsável pela sua criação, podendo se relacionar com ela da maneira que lhe for mais criativa e estimulante. Ao dizer que “a matéria das ações é o impulso”, trazemos um pensamento que mostra que o que importa para o ator no momento de sua criação é sua postura em relação ao que cria, é como ele se coloca diante de um estímulo ou uma proposta cênica. O ator tem o poder de se manifestar ativamente diante de seus impulsos e modificar as ações da maneira mais fiel as suas próprias convicções artísticas, se tornando assim, dono de sua criação plenamente.

Isto posto, podemos compreender então que mesmo uma manifestação performática, que priva o estado de representação e o caráter eventual e único daquele momento, contém em si mesma uma ação cênica, que move o performer a realizar aquelas ações físicas, e essa conjunção entre elas criam uma nova perspectiva para a atuação no teatro, bem como uma visão também mais teatral da própria performance.

Bem, no teatro que bebe nas fontes do performativo, não mais se dá tanta atenção aos desdobramentos psicológicos das personagens e ações, o ator se torna quase um performer, pois prioriza a apresentação de sua imagem e presença à representação de um papel. O que importa é a vivacidade do

¹⁸ “A matéria das ações é o impulso. O que se molda ao redor dele é sempre variável, a partir desse impulso. A forma com que você se relaciona com seu objeto de trabalho é que modifica o trabalho.” Trecho extraído de cadernos de ensaio pessoais de julho de 2007.

momento real que está sendo compartilhado entre atores e público. As funções desses dois pólos também se misturam, contribuindo para a sensação de acontecimento real, onde tudo pode acontecer mediante a vontade das duas partes.

A fim de pensar a criação do ator que serve a esse teatro, não iremos determinar o tipo de encenação a que ele está inserido; isso alteraria a fonte principal de inquietações, pois é sabido que cada processo criativo demanda determinada condição para que o ator desempenhe sua presença, de forma que nos seria impossível elencar todas elas se essa não fosse nossa pesquisa primordial. Portanto, nos ateremos ao objeto proposto aqui: a criação por ela mesma, sem considerar a forma de encenação pretendida no espetáculo.

Outro ponto relevante no que diz respeito as influências performáticas no teatro pós-dramático, é a forma de utilização do corpo do performer.

“Na medida em que seu corpo não é usado somente como sujeito do manuseio, mas também como objeto, como material signifiante, anula-se o distanciamento estético tanto para o próprio artista quanto para o público.” (Lehman, 2007, p. 228)

Alguns dos momentos propostos por artistas performáticos não podem ser repetidos justamente pelo fato de ter tido seu corpo transformado por uma experiência performática. O ator, por mais que almeje essa autotransformação e conseqüente transformação do público, precisa poder repetir, dado o caráter teatral de re-apresentar.

Nesse sentido, segundo a pesquisa que se desenvolve aqui pelo viés da técnica dos viewpoints, desenvolvida por Anne Bogart, e que será retomada e desenvolvida mais à frente, a improvisação toma um papel de veículo transformador do objeto, e torna-o passível de repetição. Além disso, a repetição cria diferentes “autotransformações”, já que cria uma relação de progressão geométrica em relação ao primeiro objeto de análise. Quanto mais se repete, mais se recria e mais significados e experiências são acumulados, de forma que cada nova repetição traga o conteúdo criativo anterior que foi emanado dela, mesmo a título de negação de uma direção em prol de outra. As mutilações do corpo do performer são proporcionais as alterações conseguidas com a improvisação consciente do ator. Atingimos então o caráter

eventual do teatro priorizando a inovação de sensações e ações através da improvisação controlada, através do equilíbrio entre organicidade e artificialidade?

1.2. Umberto Eco e Obra Aberta: o campo dos possíveis

A utilização dos conceitos de Umberto Eco relativos à Obra Aberta é possível aqui mediante algumas considerações que ele mesmo faz na Introdução à edição brasileira. Não se pode usar o conceito de obra aberta para qualquer discurso artístico e para qualquer manifestação que se julgue análoga à mesma. A análise que ele se propõe tem como ponto de vista e via de acesso as poéticas da obra aberta. Entende-se como poética o estudo das estruturas lingüísticas de uma obra literária, e no que diz respeito as demais áreas da arte, fala-se de um estudo do “fazer artístico”, ou seja, “ as modalidades do ato de *produção* que visa a constituir um objeto em vista do ato de *consumação*. ”¹⁹

Também podemos ampliar esse conceito de poética e tratá-lo como “programa operacional que o artista se propõe de cada vez, o projeto de obra a realizar tal como é entendido, explícita ou implicitamente, pelo artista.” (Eco, 2007, p. 24). Em ambos os aspectos, ao utilizarmos os conceitos discutidos em Eco, estamos de acordo com essa linha de pensamento abordada em sua obra, pois tratamos tão somente da análise do fazer artístico do ator, problematizado na contemporaneidade, e da sua operacionalização mediante pluralidade de possibilidades e meios para isso.

É importante também ressaltar que não se trata de juízo de valor quando se diz respeito à obra aberta. Toda obra é considerada fundamentalmente ambígua, logo, aberta. Para tanto, basta que o olhar da análise parta desse princípio e procure não ignorar essa característica e sim jogar com essa possibilidade. Então, firma-se como obra aberta

“um modelo hipotético, embora elaborado com ajuda de numerosas análises concretas,

---

¹⁹ ECO, Umberto. *Obra Aberta*, 9ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.24.

utilíssimo para indicar, numa fórmula de manuseio prático, uma direção da arte contemporânea.”²⁰

A intenção não é criar uma obra que seja aberta, e sim analisar a obra – nesse caso, a criação do ator - diante dessa perspectiva, contribuindo para a erradicação de tendências contemporâneas que, seja em quaisquer gêneros artísticos, encaminham-se para uma direção comum.

A título de exemplificar e justificar o uso desse conceito na pesquisa relativa à criação do ator, seria interessante transcrever o trecho em que Roland Barthes faz uma análise da relação análoga desse conceito com um drama de Brecht²¹:

“No momento mesmo em que ligava este teatro da significação a um pensamento político, Brecht, se o podemos dizer, afirmava o sentido, mas não o completava. Certamente, seu teatro é mais francamente ideológico do que muitos outros: toma posição quanto à natureza, ao trabalho, ao racismo, ao fascismo, à história, à guerra, à alienação; entretanto, é um teatro da consciência e não da ação, do problema, não da resposta; como toda linguagem literária, serve para formular, não para fazer; todas as peças de Brecht terminam implicitamente por um *procure a solução* endereçado ao espectador em nome dessa decifração a que a materialidade do espetáculo deve conduzir, o papel do sistema, aqui, não é transmitir uma mensagem positiva (não é um teatro dos significados), mas fazer compreender que o mundo é um objeto que deve ser decifrado (é um teatro de significantes).” (Eco, 2007, p. 27)

Ora, se podemos aplicar analogamente conceitos da obra aberta no complexo teatro brechtiano, certamente é possível que o façamos diante da criação do ator contemporâneo, pois sua dialética entre a estrutura do objeto, no caso, da cena, e a resposta do consumidor é a relação primitiva do teatro: algo é feito *por* alguém *para* alguém.

---

²⁰ ECO, Umberto. Op. Cit., p. 26.

²¹ BARTHES apud Op. Cit., p.27

Figura 7²²

Ao realizar esse movimento de fazer aparecer o invisível, ou sugerir interpretações que não estão nas primeiras linhas de leitura de uma cena ou obra, ou, como se diz literalmente acima, “dar sentimentos que não apareceram na história”, mantém-se raízes na busca de um movimento indireto do público na comunicação estética, na relação entre criador e receptor. Além da afirmação de Barthes, percebemos também que o pensamento diante dessa característica de um teatro que se relaciona mais com o significante do que com o significado, cria uma perspectiva nova para o ator que insere sua criação cênica em processos que caminham para essa direção.

Abrimos, portanto, um *campo de possibilidades* diante da cena teatral contemporânea, e tratamos esse termo como Posseur²³ o faz se referindo ao universo de James Joyce, citado por Eco em sua Obra Aberta:

“(...) a noção de *campo* lhe provém da física e subentende uma visão renovada das relações clássicas de causa e efeito unívoca e unidirecionalmente entendidas, implicando, pelo contrário, um complexo interagir de forças, uma constelação de eventos, um dinamismo de estrutura; a noção de *possibilidade* é uma noção filosófica que reflete toda uma tendência da ciência contemporânea, o abandono de uma visão estática e silogística da ordem, a abertura para uma plasticidade de decisões pessoais e para uma situacionalidade e historicidade dos valores.”²⁴

O campo performativo do qual estamos tratando é, analogamente, esse complexo interagir de forças, não mais estabelecendo o movimento clássico do teatro e do drama, e seu dinamismo pede outra postura referente ao tipo de criação desse ator que serve a esse campo. Ao mesmo tempo, as possibilidades de abandono da estaticidade trazem a improvisação ativa da

²² “dar sentimentos [com ação] que não apareceram na história.” Trecho extraído de cadernos de ensaio pessoais de abril de 2007.

²³ POSSEUR apud Op. Cit., p.56

²⁴ ECO, Umberto. Op. Cit., p.56

cena, que modifica o olhar do ator em relação aos lugares fixos da cena, relativos à noção de resultado - de cena pronta, de ator pronto, de trabalho acabado - e não de processo, que é nosso campo de pesquisa.

1.2.1. A aceitação da ambigüidade

Explorando o campo de possibilidades ofertado por Eco, partiremos então do seguinte ponto de vista: “*a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante*” (Eco, 2007, p. 22). Esse conceito de obra de arte pode ser relacionado diretamente com a criação do ator contemporâneo, e toda sua rede de significados e significantes é construída pelo repertório do próprio ator, pela clareza de suas imagens e pela expressão do seu próprio corpo.

O objetivo desse tipo de obra é explorar essa ambigüidade, ao invés de procurar resolvê-la, dissolvê-la, explicá-la normativamente. A criação, portanto, acontece na fissura, entre os possíveis significados advindos de um significante, no caso, a cena em si, a obra já criada do ator. Tendo em vista o trabalho de criação a partir dessa imprecisão, torna-se caminho natural para o artista partir para pilares como *informalidade, desordem, casualidade, indeterminação dos resultados, fragmentação, narrativa não-linear*, ou seja, o ator busca uma expressão cujos limites são mais borrados, cuja compreensão se dá por mais de uma via, não só a racional. O ator tenta mudar a perspectiva de entendimento da cena teatral criada por ele, e assim transforma principalmente sua visão procedimental de como criar.

Ao estabelecer a improvisação como base para manter essa ambigüidade e o dinamismo da cena, constata-se a importância da modificação do olhar do ator em vários sentidos, principalmente no que diz respeito à abertura também para o jogo cênico, à disponibilidade que se coloca na obra em relação as várias integrações possíveis, as diferentes formulações de significados e sentidos, de resultados múltiplos e plurais em diversas camadas de interpretação.

É preciso atentar ao fato de que assim não se quer dizer que a obra não tenha um sentido, muito pelo contrário. As chaves de leitura do sentido da obra, ou seja, os dados artísticos que aparecem na obra com o objetivo de se fazer “entender”, são dadas, mas numa perspectiva diferenciada, “o autor quer, ambiciosamente, que ele [o sentido] implique a totalidade do espaço e do tempo – dos espaços e dos tempos possíveis.” (Eco, 2007, p. 48).

Portanto, é necessário estabelecer um limite diante dessa mudança de perspectiva, para que a criação não perca sua essência, seu ponto de vista, e que comunique, mesmo que de forma não convencional, o seu sentido intrínseco. Especialmente no caso do ator que está inserido em um processo de criação de um espetáculo que será finalizado e mostrado a um público, e que provavelmente tem outros atores e um diretor, pelo qual passa toda a criação, essa problemática é mais delicada ainda. É preciso adequar sua obra a um ideal maior, que rege todo o conceito do espetáculo, e ao jogo com os outros atores. A cena torna-se então “um infinito que se fez inteiro abrigando-se em uma forma.” (Eco, 2007, p. 64).

Por isso, quanto mais clareza o ator tiver do caos da sua criação, mais ele consegue potencializar sua obra ao inseri-la num contexto de peça teatral. Diante dessa realidade, a perspectiva da improvisação através dos viewpoints como elemento de criação e de manutenção da cena, abre uma possibilidade vasta no que diz respeito à experimentação de meios para manter alguma lógica e concretude da cena, mesmo diante da mais abstrata criação. Segundo Eco, é preciso

“definir os limites dentro dos quais uma obra pode lograr o máximo de ambigüidade (...) sem, contudo deixar de ser obra, entendendo-se por obra um objeto dotado de propriedades estruturais definidas, que permitam, mas coordenem, o revezamento das interpretações, o deslocar-se das perspectivas.”²⁵

Ora, o ator então precisa manter seu foco na comunicação da idéia desenvolvida na criação e, ao mesmo tempo, torná-la presente através do jogo com ela mesma. É possível haver também clareza e limpeza de significados no caos?

---

²⁵ ECO, Umberto. Op. Cit., p. 23.

1.2.2. Possibilidades de variação da estrutura

A fim de esclarecer as analogias da obra aberta com a cena criada pelo ator no teatro performativo e a improvisação, iremos usar como exemplo a relação apontada pelo autor da música instrumental com os possíveis tipos de variação. A utilização de conceitos da música serve simplesmente como forma de ilustrar os tipos de variações possíveis, e pensar nelas com relação ao trabalho do ator. Sabemos que há diferenças pontuais entre os dois tipos de criação, já que a música depende de uma técnica precisa e da relação com o instrumento. Já o ator, tem como instrumento seu próprio corpo e acaba desenvolvendo um domínio maior sobre ele.

Assim como na cena em processo, existe a possibilidade de começar e acabar com qualquer uma das ações propostas, criando uma variedade de resultados, que posteriormente serão selecionados pelo ator e se tornarão uma seqüência única, cuja variação será dada através de outros recursos advindos, nesse caso específico, da técnica de viewpoints.

Pensamos sempre em dois momentos de possíveis variações: na *criação*, partindo da combinação das diferentes ações e suas possíveis movimentações diferenciadas de, por exemplo, ritmo e repetição (que serão detalhados mais tarde ao tratarmos diretamente da técnica de improvisação) e na *recepção*, tratando uma estrutura fixa como base e explorando seu limite de variações sem transformá-la em uma estrutura diferente.

Na música, portanto, há vários exemplos dessa autonomia dada ao intérprete para que ele crie sua própria improvisação fundamentada na estrutura-base. Em alguns casos, a liberdade do artista se dá via estrutura combinatória, ou seja, ele pode montar autonomamente a sucessão das frases musicais. Isso pode ocorrer também numa criação teatral baseada em partitura de ação²⁶, onde a seqüência das ações nem sempre é linear e serve a esse tipo de combinação perfeitamente.

---

²⁶ A “partitura de ação” é uma técnica de criação teatral desenvolvida por muitos encenadores e teóricos do assunto, principalmente por Constantin Stanislavsky. Ela consiste na criação de

Em outros casos, a duração de cada nota depende da vontade do intérprete, sempre relacionada com as quantidades de espaço dadas pelo metrônomo. Também nesse exemplo podemos pensar em uma cena teatral, em que o tempo de determinada fala pode variar segundo a sensação do artista no momento real do acontecimento, mas em algum momento ela precisa ser concluída para que haja outra ação ou texto em consequência da primeira, dando fluxo ao todo que está se desenrolando. A duração da fala ou ação pode variar, mas sem perder de vista a pulsação/metrônomo do todo.

Em um último caso, as seções da peça musical podem ser concatenadas de forma totalmente independente das outras, sem que isso prejudique o efeito sonoro. A cada peça escolhida, outras duas podem ser seqüenciais à primeira, e assim segue-se a peça toda. Esse exemplo pode facilmente ser encontrado em dramaturgias contemporâneas, onde num determinado ponto, a partir de qualquer elemento como, por exemplo, a escolha do público, o ator tem a possibilidade de seguir por um ou outro desfecho, ou por uma seqüência diferenciada, que culminará num ponto comum. As trajetórias podem ser diversas, e as combinações de cena fazem sentido para o espectador, podendo ter seus significados multiplicados.

Logo, podemos perceber através dessa analogia com a estrutura musical, que o intérprete passa a ser agente criador da obra, levando-nos à premissa de que

“a obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recompreender a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor.”

27

Nessa relação, o autor da obra pretende sempre que ela seja compreendida em sua forma final, mas ao mesmo tempo não invalida as diversas formas que ela tomará diante dos olhos do espectador, que compreende aquela manifestação artística segundo seu ponto de vista, sua

---

uma seqüência de ações físicas que vão se organizando diante de uma partitura parecida com a musical. Assim, o ator desenvolve nos ensaios uma partitura, e sabe exatamente que ação deve realizar durante toda a peça.

²⁷ ECO, Umberto. Op. Cit., p. 40.

cultura, seu gosto e seu repertório. Portanto, a vontade real do artista é de que essa obra comunique todos esses sentidos que estão implícitos nela, através da contribuição de quem frui da mesma, mas sem deixar de ser reconhecida originalmente.

. Desde o momento anterior da criação, já se pensa em como a cena rebate no espectador, e essa relação influencia também a maneira de construir tal cena, pincelando aqui a idéia de movimento dinâmico entre os pólos criador e receptor, que desenvolveremos nos próximos tópicos do trabalho.

A intenção é que haja um compartilhamento de idéias, como se a obra fosse uma construção conjunta, coletiva, e que todos colaborassem. Com isso, se quer atingir a inclusão total do público na ficção, sem que haja, contudo, interatividade. É uma alusão a não passividade do público, um estímulo para que ele tenha idéias que, sozinhos, os atores criadores não têm, criando assim uma grande rede de comunicação artística, tornando cada espetáculo único, embora estruturalmente o mesmo.

Para finalizar o conceito de obra aberta no qual estamos trabalhando, nada como uma definição do próprio autor, Umberto Eco, para tal, que nos serve como uma luva para abordar o que queremos das idéias complexas estabelecidas nesse ensaio. Fizemos um recorte bem específico nessa teoria a fim de emprestar conceitos e ideais de arte contemporânea que nos serão muito úteis na abordagem pretendida relativa à criação do ator. Citando Eco,

“Nesse sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade.”²⁸

Criamos então mais uma camada de discussão acerca dos pontos ao mesmo tempo opostos e complementares instaurados como base desse trabalho: a pulsão e a máscara, o real e o ficcional, o espontâneo e o estruturado, o concreto e o abstrato, a organicidade e a artificialidade, a criação e a recepção... Assumir os limites e trabalhar em cima deles talvez seja a primeira postura a ser tomada diante da perspectiva de criação e improvisação

---

²⁸ ECO, Umberto. Op. Cit., p.40.

de um teatro performativo que só existe porque contém dentro dele mesmo essa tal ambigüidade.

1.2.3. A abertura segundo Julio Plaza

Para falar de abertura poética, é imprescindível a inserção operacional do receptor no processo de fruição da obra. No objeto de estudo dessa pesquisa, tentaremos pensar nessa inserção subjetivamente, ou seja, o receptor enquanto outro sujeito do próprio ator criador, construindo um olhar presente de recepção desde o primeiro impulso criativo.

Julio Plaza pensa em “arte de participação”, ou seja, considera a abertura da obra a partir do grau de influência do receptor sobre o resultado da obra. O esclarecimento em torno desse tipo de abertura auxilia no recorte pretendido para esse trabalho, além de tornar presente a figura do receptor desde a concepção da obra.

Para Plaza, a Obra Aberta se define a partir de três graus de abertura. A de primeiro grau remete a polissemia, ambigüidade, multiplicidade de sentidos. A de segundo grau já inclui uma participação do receptor que altere estrutural ou tematicamente a obra, e que exija manipulação e interação física com o objeto. Por sua vez, a de terceiro grau inclui interações tecnológicas, colocando a máquina como agente decisivo no processo de fruição da obra.

Seguindo essa linha, há portanto diversos tipos de participação do público nas obras. Temos então a *participação passiva* (contemplação, imaginação, percepção; relativa ao primeiro grau de abertura), a *participação ativa* (manipulação de objeto, intervenção; relativa ao segundo grau de abertura) e a *participação perceptiva* (sinestésica). Além disso, temos a *interatividade*, que está totalmente relacionada ao terceiro grau.

Trataremos aqui da abertura de primeiro grau. Sabemos que o teatro contemporâneo cada vez mais se utiliza de outras interfaces para criar uma multiplicidade de sentidos, para quebrar a linha narrativa do drama e das construções cênicas do século XIX. A interatividade e a tecnologia estão muito

presentes nas criações do teatro performativo, e ampliam suas possibilidades de comunicação. Mas como tratamos do momento anterior a encenação, ou seja, da criação do ator, ainda trabalhamos com o recorte do primeiro grau de abertura, onde a participação do receptor é imaginativa e cria novos significados apenas para ele mesmo.

Ao tentar admitir as figuras de *criador* e *receptor* como um só corpo, no caso o corpo do ator, não seria possível considerar a participação desse receptor enquanto manipulador de uma obra, interagindo fisicamente. Esse seria um passo posterior, e não cabe a esse trabalho essa análise. Portanto, vamos entender melhor a abertura de primeiro grau proposta por Plaza.

A definição de Eco já citada, “*a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante.*” (Eco, 2007, p. 22), inaugura, para Julio Plaza, a chamada abertura de primeiro grau.

Nesse tipo de abertura encontram-se elementos análogos ao teatro performativo, no que diz respeito à criação e ao tipo de obra que se tem como resultado. O primeiro desses elementos é a intertextualidade. Segundo Mikhail Bakhtin, estudioso do campo da linguagem, a primeira condição do conceito de intertextualidade é que as obras sejam inacabadas, ou seja, que hajam espaços a serem preenchidos.

Figura 8²⁹

Com o comentário do trecho inserido acima³⁰, podemos concluir que esse espaço a que se refere Bakhtin, se relaciona diretamente com a criação do ator, é amplamente preenchido pelo criador, que sugere para a platéia tal

²⁹ “[a cena] vira literatura quando não há imagem na mente do ator.” Trecho extraído de cadernos de ensaio pessoais de abril de 2005.

³⁰ Essa literatura a que se refere o trecho mencionado, diz respeito ao texto no sentido de ser mal falado em cena. Quando se houve um ator no palco dizendo algo que não toca e nem diz nada significativo para o público, costuma-se dizer essa expressão relacionada à literatura, pejorativamente.

caminho a ser percorrido na sua expressão cênica, seja esse caminho linear ou não.

Essa “imagem na mente do ator”, portanto, é a própria capacidade criativa, que é transmitida ao espectador imediatamente, quase sem intermediários, a não ser o próprio corpo comunicativo do ator. Pode-se assim, introduzir nesses espaços deixados pelo criador da obra, novos modos de leitura, novas imagens, novos meios de transmitir a idéia ao público. Por sua vez, ao se deparar com múltiplas leituras, quebra-se a linearidade da cena. Cria-se então muitas narrativas, onde se cruzam e se sobrepõe diferentes trajetos de compreensão, contribuindo para um movimento mais condizente com o tipo de obra que tratamos, a criação do ator inserido num contexto de teatro menos linear, mais fragmentado.

Portanto, nossa busca em torno dos níveis de abertura da obra no sentido da criação do ator performativo, segue a direção do primeiro grau de abertura de Plaza; o que nos encaminha ainda mais para a discussão dos conceitos de *criação* e *recepção* desenvolvidos nesse grau de relação com o público.

1.3. Relação Criação/Recepção

A criação teatral e sua relação dinâmica com o ator criador de uma estrutura cênica é um tema bastante pertinente ao universo do teatro contemporâneo. Pelo fato de não se tratar de um conceito novo, tornou-se necessário justificar essa pesquisa em torno desse movimento. Nosso ponto de vista da relação entre criador e receptor parte das poéticas interativas das artes, já que é nessa área onde o conceito é bem desenvolvido. É importante destacar, entretanto, que não se trata de uma análise desse tipo de obra ou criação, mas sim de uma das mais primordiais formas de comunicação artísticas conhecidas: o teatro.

Para tanto, podemos notar um ponto em que se cruzam o contexto das novas poéticas interativas e a criação do ator teatral. Só há sentido em repensar tal conceito a partir de uma nova demanda, tanto de criação como de

recepção. Estamos inseridos na era da interatividade, da velocidade de informações. Mesmo não se utilizando necessariamente das técnicas desse tipo de obra, a leitura da obra de arte contemporânea se dá por essa ótica.

Essa noção traz à tona uma intenção de criar, também no teatro, uma forma ampliada de interpretação diante de uma cena, ou seja, uma cena que contenha muitas possibilidades de significados e sensações. Ela não é só aquilo que aparenta ser, ela contém uma infinidade de signos que podem ser percebidos pelo espectador. O ator deixou de ser estático, ele é dono da sua própria criação e interfere nela ativamente, se misturando com sua obra. Reconhece-se na ação cênica a obra *“não como o fechamento de uma realidade estática e imóvel, mas como a abertura de um infinito que se faz inteiro recolhendo-se em uma forma”*.³¹

Figura 9³²

Assim, ao ter a intenção de incluir ativamente o público/receptor na fruição da obra, é previsto também que se pense nessa figura enquanto colaborador nas possíveis interpretações, ou seja, como co-criador. Ao estimular esse receptor no sentido de “deixar para [o público] ter a idéia”, outra postura diante da criação se faz necessária; e é nessa postura que estamos interessados.

Percebemos então, que a criação perpassa a recepção, e vice-e-versa, num movimento indissociável; uma ação que é realizada pelo ator só tem

³¹ PAREYSON, Luigi. Estética: teoria da formatividade. São Paulo, Vozes, 1993, p.217.

³² “Deixar para o público ter a idéia.” Trecho retirado de cadernos de ensaio pessoais de junho de 2005.

sentido se for reverberada, de alguma maneira, no espectador. E se, a idéia for captada por esse público de maneira original, surpreendente, fazendo com que ele – público- literalmente se mexa nas cadeiras, temos ainda mais completa a vontade de comunicar advinda de uma perspectiva mais performativa e contemporânea: criamos um movimento vivo e um fluxo de vivência que só faz sentido e só acontece dentro do espaço/tempo ficcional/real do teatro. E para que esse movimento aconteça, é necessária, entre outras coisas, o que podemos chamar de “energia de cena”.

Figura 10³³

Muitas vezes, porém, há uma confusão quando se trata de conceitos como *representação* e *energia de cena*. Como já dissemos, a *representação* aqui diz respeito à uma extrema relação com o referencial da cena; ao dizer que ela é representativa, temos uma idéia clara e límpida diante daquela cena. Quando, no trecho acima, diferenciamos esse tipo de representação exacerbada de certa *energia de cena*, queremos dizer que há que se preservar algum *estado de atuação* diante de uma cena, ou seja, que certo grau de representação é, não só bem-vindo, mas necessário para estabelecer uma fruição cênica. Ao mesmo tempo, notamos também que o grau diminuto de representação atrai o público no sentido de construir sua própria interpretação da cena, já que essa não foi dada por completo pelos atores, mas sim direcionada a possíveis caminhos de significação.

³³ “Representação ≠ energia de cena. Não misturar momentos de [diferentes naturezas]. A ação lá no público e não aqui dentro da gente. Fazer acontecer lá.” Trecho extraído de cadernos de ensaio pessoais de junho de 2005.

De qualquer maneira, nem sempre essa intenção de multiplicação de sentidos e preenchimento de vazios é realizada com êxito. Entretanto, como tratamos de pensamentos relacionados em momentos de processo de ensaios, eles se tornam pertinentes enquanto preocupações oriundas da criação de um ator, tentando se achar no meio de tantas indagações e direções que o contemporâneo nos traz, e que refletem diretamente na construção de qualquer obra de arte.

Ao estabelecermos claramente a relação entre criador, obra e receptor, compreendemos o contexto e o universo do qual tratamos ao discorrer pela criação do ator contemporâneo e performativo, considerando como criação tanto o momento que prepara e antecede a apresentação formal daquele resultado, como o momento em si em que isso ocorre, sendo passível de transformações durante cada vez que se concretizar. Logo, podemos dizer que, nesse caso, a criação e a recepção – esta tida como a fruição da obra por um público – estão intrinsecamente conectadas, e num fluxo dinâmico que impede a separação entre ambas.

1.3.1. Metodologias de criação

A esse ponto, temos claro que a função criadora do ator se enquadra num momento completamente influenciado pela perda do referencial da arte representativa. O leitor da obra de arte não é mais passivo, passa a inserir-se como colaborador; a arte se torna autônoma; as relações entre arte, ciência e tecnologia se intensificam fortemente.

Assim, reflexões sobre o próprio fazer teatral surgem nesse contexto, alimentadas principalmente pelo “fim” da representação e pela mistura de gêneros. O teatro passa a beber de fontes como as artes visuais e a performance. Uma arte que é essencialmente representativa, a teatral, precisa agora se reinventar. A boa “imitação” de figuras reais em contexto teatrais não é mais satisfatória, é necessária outra camada de criação da arte teatral.

Para falar da *criação*, tomaremos o conceito de *criatividade* proposto por Mônica Tavares no artigo denominado “Ciberespaço e metodologias de

criação”, de 2002. Vale ressaltar que a influência das mídias interativas sobre esses escritos é forte, mas saberemos refletir sobre e focar nossa atenção a conceitos que sejam comuns as manifestações da arte contemporânea e que independam da interface utilizada como meio de expressão da obra. As poéticas interativas e as novas tecnologias estão inseridas quase como pano de fundo, onde serão analisadas analogias entre os conceitos oriundos dessas poéticas e a criação do ator teatral contemporâneo. Obviamente, ao analisarmos tais conceitos compreendemos que não tratamos de interfaces tecnológicas, mas elas nos servem plenamente para entender o mundo em que vivemos hoje. A tecnologia faz parte do cotidiano desse ator performativo, bem como do seu público. Logo, sua criação e recepção se contaminam intensamente com essa realidade.

Consideremos então a *criatividade* como “a capacidade de relacionar mentalmente idéias, imagens e coisas, com o propósito de dar existência a algo novo, único e original.” (Tavares, 2002, p. 104). No caso do ator criador, poderíamos ainda adicionar que esse “dar existência” há de ser a rede de idéias e imagens transformadas em uma forma expressiva e comunicativa, um conjunto de códigos que dão sentido concreto à pulsão advinda da criatividade.

Logo, podemos concluir que a criação passa necessariamente pela figura de um criador, por um ser artista que toma decisões formais mediante ao fluxo imaginativo, na intenção de captar e transmitir, pela maior quantidade de vias possíveis, o sentido pretendido com aquela criação, mesmo que ele seja múltiplo, conflitante e disperso. Aliado a isso, há as influências de estilo e de repertórios pessoal e cultural de quem realiza a obra, bem como premissas de postura artística diante daquele contexto em que se inclui a cena. Citando Tavares,

“(...) existem modos específicos de criar, fundamentalmente determinados pelas idiossincrasias de quem cria e, circunstancialmente, influenciados pelos materiais e campos fenomenais sobre os quais se opera.” (Tavares, 2002, p. 105).

Portanto, para que a criação ocorra, é necessária a conjunção de duas faculdades essenciais ao criador: a *imaginativa* e a *operativa*. É primordial que a força do pensamento criativo imaginativo se manifeste através da

formalização, da operacionalização de todo esse processo. Assim, com a posterior recepção, se completa o ciclo da criação artística.

No caso específico desse trabalho, a improvisação surge inerente à criação, na medida em que ela delimita os pontos dinâmicos da estrutura criada na cena, além de auxiliar na própria construção das imagens, ou seja, na formalização do impulso criativo. Portanto, no que diz respeito à criatividade, podemos ressaltar que ela surge através da *pulsão* e se transforma em cena com fixação de uma experimentação baseada na *improvisação*, proposta, por exemplo, através de exercícios explorados em técnicas como a dos *viewpoints*.

Figura 11³⁴

Chamamos *estrutura* o que há de concreto formalmente, o que se pode transcrever de modo claro e compreensível, o que se pode seguir enquanto linha de raciocínio cênico, seja ela linear ou não. Segundo Pavis, “*estrutura indica que as partes constituintes do sistema são organizadas segundo um arranjo que produz o sentido do todo.*” (Pavis, 2001, p. 149).

Ao mesmo tempo, no tocante à formalização cênica performativa, essa estrutura precisa ser, por definição, maleável, criticável, ou seja, “*a busca de estrutura encontra a problemática aliança de uma forma adequada para um conteúdo específico*” (Pavis, 2001, p. 149); ela é colocada em xeque a cada momento, passando pelo auto julgamento do ator que constrói e desconstrói

³⁴ “Trabalhar a estrutura dentro da improvisação, sempre. ESTRUTURA+ IMPROVISACÃO. E assim a estrutura vai se moldando melhor, vai selecionando os movimentos.” Trecho extraído de cadernos de ensaio pessoais de julho de 2005.

suas bases mediante as suas sensações enquanto criador e seu olhar enquanto receptor. Em sua definição de estrutura, Pavis ainda acrescenta que “*em particular no teatro, ela [a estrutura] sempre será sobredeterminada pelo aspecto eventual da apresentação cênica e pela incessante prática significativa à qual o espectador é obrigado.*” (Pavis, 2001, p. 150)

A fim de auxiliar essa movimentação em torno de um objeto fixo e móvel ao mesmo tempo, a obra teatral, temos a improvisação. Ora, se podemos utilizar uma ferramenta poderosa e concreta para estabelecer certa coerência nas modificações que a cena venha a sofrer, nada mais natural que o façamos da melhor forma possível, trabalhando em direção a um conhecimento e uma experimentação a cerca desse objeto de estudos, que nos será de grande valia na conclusão do pensamento desenvolvido nessa pesquisa.

Por conseguinte, podemos perceber que o mote dessa criação de que falamos aqui, perpassa pólos como a *estrutura* e a *improvisação* o tempo todo. Seus impulsos criativos são em direção à fixação da forma e à sua quebra, dinamicamente. Nesse processo, cria-se quase que por acaso, um campo desconhecido de criatividade, onde não há necessidade de preenchimento o tempo todo, onde até as lacunas são parte da criação. Essa postura dá ao ator não só autonomia, mas também responsabilidade diante de um lugar com muitos meios de exploração, onde tudo pode ser aproveitado e ter um significado.

1.3.2. O preenchimento dos vazios

No campo da literatura do final dos anos setenta, alguns teóricos da escola alemã de Konstanz como *Hans Robert Jauss* e *Wolfgang Iser*, criam a *Estética da Recepção*. O conceito tomado como base da estética da recepção é a conclusão de que “*atos de leitura e recepção pressupõem interpretações diferenciadas e atos criativos que convertem a figura do receptor em co-criador.*” (Tavares, 2002, p. 12). Como acabamos de notar, a aplicação dessa teoria se dá aqui, em relação ao *ator criador* que se torna um *co-receptor* do

seu próprio trabalho, e na mão contrária, em relação ao *espectador receptor* que se torna um *co-autor* da obra. Citando Plaza,

“na teoria da[estética da] recepção (...) o sujeito da produção e o sujeito da recepção não são pensáveis como sujeitos isolados, mas apenas como social e culturalmente mediados, como sujeitos ‘transubjetivos’” (Tavares, 2002, p. 12).

Ainda tratando da literatura enquanto base do conceito da estética da recepção, análoga ao processo das artes visuais e cênicas, o autor passa a não ser dono do texto – esse também enquanto obra -, ou seja, o texto foi desvinculado do funcionalismo do início do século XX, ele não necessariamente está lá para servir a um objetivo único e pré-determinado; ele está lá para absorver diferentes interpretações de diferentes leitores.

Obviamente, o texto contém chaves de interpretação, mas elas são lidas mediante ao repertório de cada receptor, considerando não só o indivíduo, mas o momento histórico atual em que se desenvolve a fruição. A partir desse momento, o que não está dito começa a ser lido, e os vazios que o texto propõe passam a ter uma importância equivalente a uma ação, no que diz respeito à leitura da obra. As lacunas também são ações, são significados a serem descobertos.

Figura 12³⁵

O fazer teatral, de certa maneira, encontra meios de se conectar com essa participação do receptor, e o ator passa a pensar sua criação a partir dessa relação. Os vazios então, se tornam lugares que necessitam de um cuidado, eles não aparecem porque não há o que colocar em seu lugar, pelo contrário, eles são pensados de maneira que faça sentido, que, ao ser completado pelo receptor, a obra atinja seu objetivo principal: a fruição estética.

³⁵ “buscar o VAZIO preenchido, com significado, não a loucura, os louquinhos.” Trecho extraído de cadernos de ensaio pessoais de maio de 2005.

Vale ressaltar que, muitas vezes, a idéia de trabalhar com vazios em uma obra acaba sendo mal compreendida e mal elaborada, resultando no oposto do que se pretende com esse conceito. Como fica claro na anotação acima, o vazio só existe quando ele é pensado no sentido de ser preenchido, e não de ser um buraco sem significado. Mesmo que ele seja preenchido pelo nada, ainda assim há uma intenção e um sentido nesse nada, que não há de ser o nada relacionado ao neutro, ao sem vida. Não é qualquer coisa, não se pode negligenciar e estabelecer que certa energia ou experimentação vá preencher as lacunas. Em sua idealização, elas devem ser criadas juntamente com os momentos de explosão cênica, e elas só existem porque há uma necessidade na criação de deixar espaços para que o público os complete da maneira que for guiada pelos criadores. Esse vazio, portanto, pode ter tudo menos o próprio esvaziamento; ele oferece, pelo contrário, mais opções de leitura. A obra surge então dentro de um campo de possibilidades a ser testado por esse receptor, embora com códigos pré-determinados e percursos apontados.

Wolfgang Iser, teórico da estética da recepção, esclarece o conceito dos chamados “vazios de Iser”. Ele considera que a obra contém *pontos de indeterminação*, ou seja, o texto estabelece pontos de apelo e de condução de leitura para obtenção dos resultados.

Um desses pontos, o que mais nos interessa, é o tal preenchimento, por parte do receptor, dos vazios sugeridos pelo texto, seja ele literário, visual ou cênico. A conexão é feita sempre pelo leitor mediante a lacunas direcionadas, ou seja, a interação só tem sentido se o leitor acessa o universo proposto pela obra. Se ele impõe uma leitura pessoal sem referência nenhuma a qualquer um dos significados propostos por qualquer aspecto da obra, ela fracassa enquanto comunicabilidade.

As “pistas” são dadas para o leitor em forma de estratégias como a pluridiscursividade, fragmentação, multiplicidade de narradores, focalização múltipla, cortes temporais, intertextualidade, diálogos interrompidos, etc. Essas estratégias são extremamente comuns nas encenações contemporâneas ligadas ao teatro performativo, mas muitas vezes elas não atingem seu objetivo

comunicacional, se limitando apenas a uma quebra na estrutura narrativa e cênica tradicional. Quando bem executadas, através dessas configurações, o receptor conecta uma coisa a outra e preenche, senão todos, alguns vazios, ampliando o processo de significação da obra.

O vazio na estética oriental não é algo a ser preenchido, mas um lugar de potencial fonte de energia criativa e transformadora. Nas artes visuais, o vazio pode ser lido como intervalo, que também não pretende ser preenchido, mas sim tornar-se um espaço que, dependendo da obra, pode se tornar ambíguo, pode ser mais interessante do que a própria obra ou pode possibilitar a leitura de outra coisa, não só da obra enquanto ela mesma.

Figura 13³⁶

Muitas vezes, obras sem acabamento se dizem “performáticas” a fim de justificar a abertura. Mas, como está claro no trecho acima, isso não é verdade. O adjetivo performático está sim ligado ao conceito de obra aberta, mas como já dissemos, a obra aberta não é uma obra sem estrutura, muito pelo contrário. Nela, encontra-se a necessidade de deixar espaços, mas espaços criativos e que certamente têm um sentido em estar ali. Assim os vazios, para Iser, mostram a necessidade de combinação entre os elementos para criar novos parâmetros de leitura, não pedem um preenchimento leviano pelo simples fato de estar “incompleto”. Citando Tavares,

“O acabamento da obra que assinala o início do trabalho do leitor, assim como é o caráter definitivo da forma que força e estimula a interpretação. A abertura da obra a uma multiplicidade de interpretações (...) não se confunde com a problemática do inacabamento da obra em função da poética proposta” (Tavares, 2002, p. 41).

³⁶ “o que é menos planejado não é necessariamente mais performático. Precisa ser bem estruturado.” Trecho extraído de cadernos de ensaio pessoais de julho de 2007.

A tendência do teatro relacionado à representação é a do preenchimento. Tudo tem que ser dito, o público não pode perder o interesse naquilo que está sendo mostrado, a vulnerabilidade da obra se coloca nas mãos de um público muitas vezes contemplativo. Como então, diante dessa cruel realidade do dia-a-dia de uma temporada teatral, onde no teatro mais performativo e experimental esse mesmo público vem esperando ver uma obra totalmente preenchida de significados claros, o ator pode deixar os vazios se manifestarem e incitar o público a recebê-los e exercerem uma função criativa diante disso?

Na tentativa de construir a capacidade de não fugir desse vazio e, mais que isso, de comunicar ao seu público a importância e relevância dele enquanto criador, tendo sempre em mente a possibilidade de que o resultado não se complete com a ajuda desse público e talvez propondo uma solução criativa diante do fracasso dessa sutil interação, a proposta de criar um estado “improvisacional” no ator pode trazer uma nova perspectiva que movimente essa relação dinamicamente, e que, talvez, nos aproxime da vivacidade de uma obra interativa, mas sem ter a necessidade de uma colaboração ativa do público.

Portanto, podemos concluir que a improvisação pode criar a dinâmica em relação à estrutura e ajudar na proposição dos vazios, sem, contudo, perder o caráter cênico que lhe cabe, dando ao ator criador mais uma instrumentalização para a expressão que se busca.

1.3.3. 360°: o criador e o receptor no ator

Diante desse panorama, podemos ver surgir novas variáveis no campo da representação teatral, possibilitando novas leituras, uma recombinação dos códigos ou ações propostas pelo artista, que ao serem recriados produzem diferentes efeitos de sentido. A representação, de que tanto falamos anteriormente, assume aqui uma nova convenção; a arte passa a ser, citando Langer³⁷: “a criação de formas simbólicas do sentimento humano (...); o que a

---

³⁷ LANGER apud Op. Cit., p.30.

arte expressa não é um sentimento real, mas idéias de sentimentos.” (Tavares, 2002, p. 30)

Como já mencionado anteriormente, a recepção e a criação estão sempre conectadas, sendo praticamente impossível falar de uma sem a outra. Pensaremos então sempre na relação entre os pólos criação e recepção partindo da premissa que a recepção segue o caráter ativo do processo que gerou a obra.

“Uma forma é uma obra realizada, ponto de chegada de uma produção e ponto de partida de uma consumação que – articulando-se – volta a dar vida, sempre de novo, à forma inicial, sob perspectivas diversas.”³⁸ (Tavares, 2002, p. 31)

A identificação estética por parte do espectador de uma obra se dá através do conhecimento dos códigos utilizados na própria obra. A arte mais contemporânea tende à baixa codificação, pois o princípio que domina as regras está revestido de uma grande fluidez. A pulsão parece estar mais presente do que a máscara, do que a forma. O código, ou no caso específico da cena, a forma, acaba se dissolvendo em meio ao fluxo da pulsão. Portanto, *“o sentido não pode ser rigorosamente codificado, é a própria obra que fala e se abre ao receptor não como conhecimento, mas como ambivalência e ambigüidade.”* (Tavares, 2002, p. 32).

A expressão está perpassada pelos códigos, ou seja, o artista usa dos códigos, formas, símbolos e técnicas por ele conhecidas para poder expressar uma sensação subjetiva. Ele convive com esse conflito. *“Não há nada físico que não seja significado espiritual nem nada de espiritual que não seja presença física(...)”*³⁹ (Tavares, 2002, p. 34). Não há como dissociar, portanto, a pulsão da máscara e vice-versa. No caso da obra de arte, eles estão sempre em relação. E, segundo Tavares, *“é na dialética entre o aspecto sensível e o significado imanente à obra que se configura o efeito poético determinante da captura da atenção do receptor (...)”* (Tavares, 2002, p. 35).

Se levarmos em conta especificamente a cena teatral como a obra de arte analisada, essa tensão dialética pode ser alimentada pela improvisação,

---

³⁸ ECO apud Op. Cit., p.31.

³⁹ PAREYSON apud Op.Cit.,p.34.

pelo jogo constante entre o pólo do sensível e o pólo do significado, do código, da forma.

Partindo dessa ânsia do artista em se comunicar de uma forma que rompe com o contexto unidirecional, aparece a tendência de incluir cada vez mais a participação do receptor estruturalmente na obra. Dessa forma, dissolve-se o status do autor, já que a colaboração do público se atém, nesse momento, ao processo criativo.

Temos então, a dissolução dos pilares de construção convencional da arte, a tríplice autor-obra-receptor se dinamiza. Citando Plaza,

“Na metáfora geométrica ou no triângulo delimitado pela obra, o autor e o espectador vêm a sua geometria questionada, pois esse triângulo pode se tornar um círculo onde os três elementos não ocupam posições definidas e estanques, mas trocam constantemente estas posições, cruzam-se, opõem-se e se contaminam.” (Plaza, 2003, p. 26).

Partindo desse círculo dinâmico que contém os três pontos de que tratamos, um quarto elemento pode ser colocado nesse caldeirão, a fim de dinamizar ainda mais essa relação. É a idéia de um *leitor implícito*, que se torna extremamente útil no sentido da investigação acerca da inclusão subjetiva de ambas as polaridades – criação e recepção – num mesmo ser criativo – ator.

O leitor implícito não é um leitor real, que vislumbra a obra. É uma projeção do artista, pode ser considerado sua faceta receptor, que é conduzido pelas estratégias e códigos propostos na obra. O criador passa a pensar também como leitor, e perpassa os percursos propostos, testando sua viabilidade conforme suas experiências pessoais. Esse movimento cria uma resignificação das ações, que são reavaliadas pelo criador, através do papel de leitor implícito. Embora esse leitor seja considerado um *leitor modelo*, já que usa do próprio repertório do artista, ele mesmo, para ler a obra, o que é importante aqui é estabelecer essa dinâmica entre esses dois olhares de criador, e não relacionar as estratégias aos repertórios dos inúmeros leitores explícitos – esses sim reais, individualizados, público.

A recriação do receptor aparece como colaboração mental, segundo o conceito já comentado de Abertura de Primeiro Grau de Julio Plaza, pois não

há manipulação da obra ou intervenção corporal. A transformação e resignificação propostas pelo receptor são mais subjetivas, através da percepção e imaginação colocadas em cena junto com o criador. Por isso, parece tão pertinente a tentativa de inserir o olhar dinâmico de criador/receptor no ator. Através dessa condição, o criador passa a ter mais mecanismos para propor os códigos e os caminhos a serem percorridos por esse receptor, já que a obra foi pensada também por esse viés, num fluxo em cadeia.

Seguindo essa linha, podemos pensar na dimensão dialética da criação e recepção. Poderiam estar esses dois pontos inseridos dentro do criador/ator? Ou seja, no momento da criação, poderia o ator desenvolver simultaneamente os dois olhares (criador e receptor)? Ao mesmo tempo em que escolhas, modificações e combinações das ações são feitas no papel de criador, se instaura outro papel, o de receptor que irá ler a obra. Como diria Ferrara⁴⁰,

“a participação do receptor – aviltada, desejada, repelida, solicitada, estimulada, exigida – é tônica que perpassa os manifestos da arte moderna em todos os seus momentos e caracteriza a necessidade de justificar a sua especificidade.” (Tavares, 2002)

Assim, podemos nos perguntar: é possível que o ator exerça ao mesmo tempo tanto a função de criador, experimentando as ações e suas possíveis combinações e significados, como a função de receptor, desenvolvendo um olhar “de fora pra dentro”, que codifique a leitura dessas ações e que, ao realizá-las, insira possibilidades de percursos de leitura, orientações para o receptor, diferentes significados ou possíveis resignificações do gesto, tornando a cena um campo de possibilidades de leitura orientadas pelo criador?

Não temos a intenção de obter respostas, mas sim de questionar em profundidade pilares que nos eram estáticos até então, sempre com o objetivo de repensar a figura do ator diante de um contexto performativo de criação. Assim sendo, iremos discutir em seguida pistas que nos levam a possíveis caminhos comportamentais e procedimentais, lembrando sempre que eles são, por princípio, experimentais.

---

⁴⁰ FERRARA apud TAVARES, 2002.

Portanto, ao tratar de conceitos como a *improvisação*, à luz de uma técnica específica, os *viewpoints*, estamos abrindo uma fresta no meio de tantas possibilidades, visando o preenchimento de, pelo menos, alguns dos vazios e inquietações diante da criação do ator.

Capítulo 2 - A Improvisação em cena

2.1. O campo da improvisação

*“A natureza vital do homem é de tal ordem que gira em torno de dois pólos inevitáveis: o imprevisível e o programado.”*⁴¹. Diante dessa natureza vital, um dos elementos que pode promover o dinamismo entre esses dois pontos, fabricando assim um processo de criação teatral, é a *improvisação*, ou o *estado improvisacional* do ator, um estado aberto ao jogo, à desestabilização do pré-formalizado, visando o domínio da vivacidade do acontecimento teatral.

Utilizamos novamente a definição de Patrice Pavis pela sua clareza e simplicidade diante de verbetes teatrais; iremos, porém, ampliar suas definições diante do nosso recorte do tema. Por conseguinte, segundo Pavis, *improvisação* é a “técnica do ator que interpreta algo imprevisto, não preparado antecipadamente e “inventado” no calor da ação.” (Pavis, 2001, p. 205). Ora, podemos entender que se trata então daquilo que não se programa, da habilidade do ator em lidar com o acaso. No nosso caso, iremos um pouco além dessa habilidade, tomando a improvisação como ferramenta de criação e manutenção do corpo do ator performativo em cena.

Mais à frente em sua definição, Pavis pincela algo que pode ser entendido como uma espécie de conexão da ferramenta improvisacional com o tipo de teatro que tratamos nesse trabalho, dizendo que

“todas as filosofias da criatividade enxertam-se de maneira contraditória nesse tema da improvisação. A voga dessa prática explica-se pela recusa do texto e pela imitação passiva, assim como pela crença num

---

⁴¹ CHACRA, Sandra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2005, Preliminar.

Essa ferramenta prática criativa, no nosso caso, se situa no momento que perpassa a criação e, de certa forma, pretende equilibrar a espontaneidade manifestada através da imaginação do ator e artificialidade da forma artística. Além disso, consideramos a improvisação contida também no momento posterior ao processo, quando da cena pronta. Aqui, ela já aparece mais como um “estado” em que o ator se coloca, numa prontidão para não só reagir ao momento vivo, mas para propor novos caminhos, diante do desenvolvimento de um olhar criativo e ativo para com a cena e sua criação.

É importante ressaltar que tratamos aqui, portanto, de outro grau em relação à improvisação no decorrer de um espetáculo. Um ator minimamente preparado saberá reagir diante de um imprevisto ocorrido em cena, como por exemplo, uma luz ou música que não entra no momento ensaiado. O espetáculo não pára nunca, e a cada noite ele é diferente, pelo simples fato de ser feito para pessoas diferentes em momentos diferentes. O estudo aqui parte dessa efemeridade, mas constitui-se em cima de uma proposta de mudança de perspectiva em relação à postura em que o ator se coloca em cena, desde o momento da sua criação.

Seu “duplo de receptor” apreende o processo desde o começo, e entra em cena para jogar, através, nesse caso específico, de uma técnica que permite uma variação concreta e clara de qualquer tipo de cena – os *viewpoints*, e propõe outro estado de improvisação, que, embora seja sutil, muda sensivelmente o espetáculo e o processo de troca entre ator e público.

Também não estamos falando de improvisação enquanto gênero teatral, ou seja, o teatro que utiliza a improvisação enquanto estrutura de encenação. A pesquisa se restringe à improvisação enquanto processo pessoal de criação de certo tipo de ator, o que está inserido no teatro performativo, e que se utiliza dela também para dinamizar seu corpo e suas emoções em cena, a fim de tornar todo o processo de *criação- obra- recepção* vivo e transformador.

---

⁴² (Pavis, 2001). Op. Citada, p. 205.

Figura 14⁴³

Outrossim, é a partir dessa pergunta que se coloca o principal ponto no tocante à improvisação relacionada com a criação do ator. A estrutura existe, como já foi colocado, para transformar em concreto o desejo criativo e subjetivo do ator. Ao mesmo tempo, na medida em que se improvisa essa estrutura, é inevitável que haja uma modificação em via de mão dupla, ou seja, a estrutura se modifica e a fonte de criação também. Assim sendo, podemos nos perguntar até que ponto a estrutura fechada se resignifica a partir da troca com o público/receptor, mesmo que sua colaboração não seja ativa, e sim imaginativa? Como o próprio ator efetiva as diferentes organizações propostas por essa possível ação subjetiva do receptor?

Porém, a modificação da cena através da presença de uma platéia e de sua reapresentação, necessita de cuidados para que ela (a cena) não se modifique tanto a ponto de perder a conexão com sua idéia primária, seu motivo de existência. Esse limite se torna, então, muito sutil, e é justamente ele que define até onde pode-se chegar com a manutenção da cena, para que ela não se transforme em outra coisa, para que ela mantenha seu impulso criativo inicial.

---

⁴³ "como improvisar em uma estrutura fixa?" Trecho extraído de cadernos de ensaio pessoais de agosto de 2007.

Vc molda a estrutura, torna + comunicativa,
mais vivo, mantém o impulso inicial da
primeira forma, isso é importante

Figura 15⁴⁴

Através da tentativa de resgatar sempre o impulso inicial pode-se manter o que afinal, originou toda a criação posterior? Cada ator cria um caminho próprio e subjetivo para suas construções, e também cada um tem seu repertório para mantê-las conectadas com o desejo, a pulsão que deu origem a ela. O que estamos discutindo nesse ponto, é a possível existência de uma técnica, baseada na improvisação, que talvez ajude o ator com tendências ao teatro performativo a chegar em determinadas conclusões que enriqueçam seu trabalho, e que lhes dê ferramentas para realizá-lo da maneira que lhe convier.

- Trabalho de composição, o que é mais
interessante e diferente de cada momento,
e como coisas se anulam em favor de
outras, e ações se transformam p/ favorecer
ou a composição e torná-la fluida.

Figura 16⁴⁵

⁴⁴ "Você molda a estrutura, torna mais comunicativa, mais vivo. Mantém o impulso inicial da primeira forma, isso é importante." Trecho extraído de cadernos de ensaio pessoais de agosto de 2007.

⁴⁵ "trabalho de composição, [escolher] o que é mais interessante e diferente de cada momento, e como coisas se anulam em favor de outras, e ações se transformam para favorecer a composição e torná-la fluida." Trecho extraído de cadernos de ensaio pessoais de agosto de 2007.

Se pensarmos em composição como “*questões que inspiram-se na composição pictórica ou arquitetônica: disposição de massas, superfícies e cores, sua massa, posição, ordenação, tudo isso corresponde, no teatro, à divisão dos fatos representados ou ao arranjo seqüencial das ações.*”⁴⁶, podemos entender que o ator que cria diante da realidade performativa que falamos o tempo todo, pode pensar em realizar um trabalho de *composição* utilizando a ferramenta, ou melhor dizendo, o estado advindo da inserção da improvisação enquanto metodologia de criação.

É, portanto, uma faculdade sensitiva e técnica do ator saber escolher que impulso deve ser seguido e transformado em cena, qual deve ser suprimido e descartado, como esse processo de formalização vai acontecer interna e externamente e ainda, como esse turbilhão criativo vai achar meios de se comunicar com uma audiência que, mesmo sem saber, provavelmente tem o desejo de vislumbrar tal pulsão quando for ao espaço cênico ter aquela experiência teatral.

2.1.1. O jogo

Para entendermos melhor, a subjetividade da improvisação enquanto ferramenta do ator criador, vamos espiar alguns conceitos que nos ajudarão a entender mais concretamente como o jogo improvisacional cria camadas de sustentação para a criação performativa.

Segundo Luigi Pareyson, a criação de uma obra de arte é um processo movido pelo *jogo lúdico*, e é exatamente por isso que tal processo é tão rico. O jogo promove um movimento caótico e indireto em torno do objeto a ser criado, e ao mesmo tempo, estabelece certa ordem que não pode ser descumprida sem descaracterizar o viés lúdico da proposta. Ou seja, para todo jogo, por mais confuso que for, há regras que devem ser cumpridas; se não forem, o jogo está descaracterizado e torna-se nada.

Se dermos seqüência ao nosso pensamento acerca da improvisação como uma possibilidade de manter o impulso inicial da cena, sem, contudo,

---

⁴⁶ (Pavis, 2001), Op. Cit., p. 63.

perder o prazer de explorá-la em toda sua profundidade, através de modificações criativas e advindas de um jogo cênico, percebemos que, analogamente, trata-se também de uma espécie de jogo lúdico, onde as regras são criadas e obedecidas por um agente só: o ator criador.

Figura 17⁴⁷

Portanto, o jogo só pode ser dimensionado pelo ator que executa a cena e as ações; daí sua especificidade, como diz o trecho acima. O jogo é direcionado, é pensado, é preciso e tem suas regras claras e objetivas. Ao mesmo tempo, esse estado lúdico do ator pede foco no que está acontecendo – que são muitas coisas ao mesmo tempo – e concentração para executá-las da maneira mais criativa possível.

De tal modo, se pensarmos no conceito de *jogo estético* de Schiller, teremos a junção de duas idéias concatenadas anteriormente. Bem, o jogo estético admite a existência de um impulso relacionado à *matéria* e outro relacionado à esfera do *espiritual*. Analogamente e a título de esclarecimento, podemos pensar na relação *matéria/máscara* e *espiritual/pulsão*. Além disso, ele admite a existência de um terceiro impulso, o *lúdico*, que relaciona os outros dois, conciliando-os. Esse impulso, que é considerado como equilíbrio entre forma e realidade, sensível e inteligível, material e espiritual. Ora, fica claro que no caso da criação do ator proposta para análise, temos a *tríplice pulsão- máscara-improvisação* equivalente à *espiritual-matéria-lúdico*.

⁴⁷ “estabelecimento do jogo específico, não um jogo qualquer, nosso [dos atores]. O jogo da cena e dos “personagens”. Esse foco e essa concentração. Trecho extraído de cadernos de ensaio pessoais de maio de 2005.

O jogo, como podemos perceber, caracteriza com primor o ponto de inflexão da discussão aqui desenvolvida, estabelecendo mais uma maneira de ver a criação enquanto equilíbrio entre o que há de mais livre na imaginação e o que há de mais preciso no corpo do ator, quando se dá a formalização da cena.

"Ao se fundirem o sensível e o espiritual, introduz-se um estado intermediário que implica o desaparecimento das especificidades unilaterais, fazendo surgir um novo estado, o estético, que dá liberdade às forças da mente e desdobra em liberdade as forças da sensibilidade" ⁴⁸ (Tavares, 2003, p. 36).

Como, então, na criação específica da obra do ator, se cria esse ambiente libertário, porém comunicativo?

* A questão é jogar com a cena, com os elementos. 16

Figura 18 ⁴⁹

Há sempre a necessidade de se conectar com a cena, com os próprios elementos que ela fornece para o jogo, sem se perder em elucubrações subjetivas e sem propósitos cênicos. Não se pode confundir o jogo mencionado aqui com a brincadeira puramente lúdica. O jogo cênico tem o propósito de concretizar o modo de improvisação realizado, além de flexibilizar a liberdade criativa e imaginativa do ator.

Segundo Monclar Valverde, em seu artigo intitulado "Estética e recepção",

"(...) concebendo a arte como jogo, percebemos a criatividade artística como uma força que resulta da tensão entre diferença e repetição. Todo processo simbólico (...) só é possível com

⁴⁸ TAVARES, Mônica. *Fundamentos estéticos da arte aberta à recepção*; em ARS, ano 1, n. 2, 2003, p.36.

⁴⁹ "a questão é jogar com a cena, com os elementos." Trecho extraído de cadernos de ensaio pessoais de junho de 2005.

permanente confronto e combinação de padrões sistemáticos, regrados e estruturais, com um regime espontâneo de uma performance que assimila o acaso, a circunstância e o próprio erro, restaurando continuamente a tensão entre o padrão e o desvio.”⁵⁰

Em relação ao jogo que é tomado como instrumento de criação, ponto que destacamos aqui, é importante esclarecer que as regras a serem obedecidas não são dadas como num jardim de infância. Elas são interiorizadas e assimiladas através da própria experiência e repertório do artista, que as segue porque lhe parece o meio mais efetivo de comunicar sua idéia. É como a expressão da linguagem, não pensamos em regras gramaticais para falar, mas elas estão lá e, ao serem respeitadas, mais claramente nos fazemos entender. Logo, quanto mais experiências o artista tiver, melhor ele lida com as regras, dominando mais a sua criação.

Ao tratarmos de obra de arte, porém, sabemos que a alteração das próprias regras é, não só admitida, mas bem-vinda. A transgressão e a criação de novas regras, quando surgem de uma necessidade de expressão que não se encaixou em nenhuma premissa pré-estabelecida, se manifestam como essenciais na história da evolução de todas as artes.

Ao mesmo tempo, o autor da obra que propõe o jogo não sabe de antemão nem quais as regras que irá utilizar, muito menos se elas se transformarão em outras. Daí a importância do jogo, nesse caso, da improvisação, não só no processo de criação, mas também depois da conclusão dessa etapa, em cena, no confronto com o público. As regras do processo podem ter que mudar diante de um público diferente, portanto é extremamente importante que o olhar do ator esteja atento, pois só ele pode efetuar essas mudanças.

Ora, como acabamos de concluir, quanto mais domínio e conhecimento ele tiver para que, se necessário, promova essa mudança de regras, mais coerente a cena se torna. O estudo aprofundado dos viewpoints abre, nesse sentido, uma perspectiva para que as adaptações não só aconteçam mais naturalmente, mas para que elas façam parte integrante do processo e do

---

⁵⁰VALVERDE, Monclar. *Estética e Recepção*, 2006, p.05.

espetáculo. O ator propõe o que quiser, ele tem a liberdade de experimentar variações, mas sem sair do mesmo tema.

2.1.2. Os viewpoints

*“O livro dos viewpoints não é definitivo, não é evangelho, não é verdade absoluta. É escrito a partir de experiências pessoais e crenças.”*⁵¹ Essa definição da técnica dos viewpoints, dada pelas autoras Anne Bogart e Tina Landau no início do livro, traduz também a postura tomada nesse trabalho de análise: a experiência como premissa. Portanto, como num jogo cênico, estético e lúdico, lançamos mão de um estudo relacionado com tentativas e erros, sempre no viés da prática do ator.

Percebemos que o teatro que vivemos hoje é de difícil classificação, que estamos em um momento de muitas transformações e reflexões acerca da arte teatral, do papel da representação, da crise da dramaturgia tradicional, das inovações tecnológicas na encenação, enfim, nesse turbilhão de informações contraditórias que buscam o teatro do nosso tempo.

Figura 19⁵²

Também no processo do ator há essa dificuldade em concretizar as experiências, já que elas são novas e se inserem de outra maneira na criação. Queremos sempre expandir, explorar, criar níveis de profundidade, enfim, trazer para perto do ator para, em seguida, transmitir o que há de ser transmitido para o público. Os dados relacionados acima - tempo, silêncio,

⁵¹ BOGART, Anne e LANDAU, Tina. *The Viewpoints Book*. New York: Consortium, 2006, p. X. No original: "The viewpoints book is not definitive, not gospel, not absolute truth. It is written out of personal experience and belief." Traduzido por mim.

⁵² "dar tempo, silêncio, densidade, força, interioridade." Trecho extraído de cadernos de ensaio pessoais de junho de 2005.

densidade, força, interioridade – são concretos, mas ao mesmo tempo subjetivos no sentido metodológico. *Como* fazer para atingir esses pilares e comunicar a cena?

Os *viewpoints* trazem uma sensação contrária a essa falta de concretude, como a própria Anne Bogart cita no prefácio de seu livro, o que se abre aos olhos é a “(...) sensação que o mundo foi nomeado, que agora temos palavras para o que intuímos ou fazemos (...)” (Bogart, 2005, p. Xi). Podemos agora olhar para o concreto e pensar ativamente sobre ele; não obtemos necessariamente uma resposta, nem é esse o objetivo, mas podemos vislumbrar caminhos para o alcance de uma formalização que é também dinâmica.

O treinamento que gera a teoria e prática dos *viewpoints* tem início num contexto artístico que parte das mesmas premissas de toda essa investigação. A partir do desfocamento da arte representativa e da necessidade dos artistas de criar outras formas de trabalho, não só a estética teatral é completamente abalada, mas também seu processo de construção.

Especificamente no caso dos *viewpoints*, essa explosão se deu nos Estados Unidos, partindo da dança contemporânea. Os questionamentos acerca dos limites entre o que é ou não dança e os desejos dos coreógrafos de tornar a dança menos psicologizada e convencional são expressões claras dessa transformação de parâmetros que estava acontecendo na arte em geral.

Assim, muitas performances começaram a surgir em todos os cantos dos centros urbanos norte-americanos, especialmente em Nova Iorque e São Francisco. Essas experimentações tinham como princípio, além de questionar o papel das coreografias e dos temas abordados na dança convencional, a busca de espaços alternativos e a criação de um contato diferenciado com o público.

A dança então acabou encontrando um patamar que transita da virtuosidade técnica e das mensagens sociais, freqüentemente abordados na dança moderna, para ícones de criação tais como as decisões internas, estruturas, regras ou problemas. “O que fazia a dança final era o contexto da dança.

Qualquer movimento que acontecia enquanto se trabalhava nesses problemas *virava a arte.*” (Bogart, 2005, p. 04) Os *viewpoints* têm como base exatamente esse princípio.

No começo dos anos setenta, Aileen Passloff, dançarino e coreógrafo se tornou professor de Anne Bogart, e sob sua influência ela começou a desenvolver um novo método de criação. Quando ela conhece a coreógrafa Mary Overlie, a real inventora dos “Seis Viewpoints”, na Universidade de Nova Iorque, suas experiências tomam a forma desse conceito que estava se desenvolvendo. Mary criou sua própria estrutura de improvisação em relação ao espaço e ao tempo e nomeou os seguintes pontos: *Espaço, Forma, Tempo, Emoção, Movimento e História*. E a partir deles, ela aplicou seus princípios não só no seu próprio trabalho como dançarina, mas também como professora.

Para Anne Bogart, o trabalho com os seis *viewpoints* trouxe uma vontade de aplicá-los também no teatro, a fim de trazer visceralidade para os movimentos dinâmicos dos atores. Ela então, em uma parceria com Tina Landau, gradualmente desenvolveu outros pontos a serem trabalhados, e nomeou nove *viewpoints físicos* e cinco *viewpoints vocais*. Os físicos são: *Relação Espacial, Resposta Sinestésica, Forma, Gesto, Repetição, Arquitetura, Tempo, Duração e Topografia*; os vocais são: *Pitch*⁵³, *Dinâmica, Aceleração/Desaceleração, Silêncio e Timbre*.

A seguir, vamos identificar cada um deles e analisar como sua aplicação pode auxiliar o ator performativo a criar a dinâmica necessária para lidar com toda a gama de informações do teatro contemporâneo, especificamente em relação ao ator performativo e sua criação através da improvisação.

Para entendermos melhor o que afinal são os *viewpoints*, Anne Bogart e Tina Landau definem claramente o que eles podem ser⁵⁴:

---

⁵³ O termo “pitch” tem vários significados em português. Para tanto, decidimos não traduzi-lo, podendo restringir sua ideia. Alguns dos termos possíveis são: *pulso, passo ou tom*. Como estamos falando de um viewpoint vocal, essas são as traduções mais adequadas.

⁵⁴ A principal fonte bibliográfica em relação aos *viewpoints* é o próprio livro citado anteriormente, e ainda não há tradução para o português desse material. Portanto, a tradução e interpretação do material analisado ficam a cargo da pesquisadora responsável por essa dissertação.

- Uma filosofia traduzida em técnica para (1) treinar performers; (2) construir coletivos; (3) criar movimentações no palco.
- Um conjunto de nomes dados a certos princípios de movimento através do tempo e do espaço; esses nomes constituem uma linguagem para falar do que acontece no palco.
- Pontos de qualidade que o performer ou criador faz uso durante seu trabalho.

Os *viewpoints* são divididos, como já foi dito, em categorias diferentes. Vamos então entender quais são elas mais detalhadamente.

Figura 20⁵⁵

Para tanto, usamos essa anotação acima para exemplificar uma utilização dos *viewpoints* enquanto ferramenta de atuação. No caso de um ator que cristalizou, ou seja, fixou demasiadamente um trecho do seu texto em certa velocidade, por exemplo, e sente que tal trecho não está sendo compreendido como ele gostaria. Ele precisa, então, reduzir a velocidade. Para isso, ele pensará a cena pelo ponto de vista – viewpoint- do tempo. Em outro caso, o ator pode escolher um viewpoint para dar dinâmica à apresentação, e fazer toda a cena pensando em modificar o tempo. Tudo isso cria uma tensão útil para o ator, pois além de retomar o momento da criação, ele dinamiza seu próprio trabalho e descobre, muitas vezes, intenções e idéias que estavam escondidas nas algemas da formalização estática.

Assim, podemos variar o tempo segundo a grande categoria dos chamados *viewpoints de tempo*, que incluem as subcategorias de *tempo*, que se refere à velocidade em que um movimento ocorre, ou seja, o quão rápido ou devagar alguma coisa acontece no palco; *duração*, que é a quantidade de

⁵⁵ “dar respiros na velocidade [das ações].” Trecho extraído de cadernos de ensaio pessoais de abril de 2005.

tempo que um movimento ou seqüência acontece sem haver mudança; *resposta sinestésica*, que é uma reação espontânea algo que acontece fora de você, e que analisa o tempo que você demora em ter essa resposta e que movimentos ocorrem quando os sentidos são estimulados e *repetição*, quanto algo se repete em palco; esta pode ser *interna* (repetição de movimentos do corpo ou falas, tudo que parte de um indivíduo) ou *externa* (repetição de algo externo ao corpo, como ações dramáticas, marcações coletivas, etc.).

Pensando no segundo grupo de viewpoints físicos, os de espaço, observamos a seguinte anotação referente a uma cena realizada durante processos de ensaio:

Figura 21⁵⁶

A tela, no caso, era uma analogia ao palco. Muitas vezes nos deparamos com essa sensação de tela plana no teatro, de estar diante de uma idéia chapada, sem contornos, sem profundidade; nem imaginativas nem corporais. O conhecimento mais detalhado da noção de espaço, portanto, muda o padrão de comportamento do corpo diante de uma possibilidade de exploração. A idéia é de ampliação do movimento e, conseqüentemente, do conceito que se pretende atingir. Do mesmo modo, os viewpoints de espaço podem ser uma escolha de um ator, numa determinada sessão de uma peça, a fim de dinamizar e criar outras camadas de significado da mesma cena.⁵⁷

Os *viewpoints de espaço* abrangem em primeiro lugar a *forma*, ou seja, o contorno que o corpo desenha no espaço, e trata de *linhas*, *curvas* e/ou uma *combinação* de linhas e curvas. A forma também pode ser *estática* ou *dinâmica*, se movimentando pelo espaço. Pra construir essa forma, podemos

⁵⁶ “a tela é plana, mas nós somos 3D!” Trecho extraído de cadernos de ensaio pessoais de abril de 2005.

⁵⁷ Essa idéia de escolher um viewpoint para explorar em determinado momento será desenvolvida com detalhes no capítulo seguinte, ao falarmos da experiência de montagem de um espetáculo onde se utilizou parte das técnicas explicadas aqui.

também pensar em três *perspectivas*: o corpo no espaço, o corpo relacionado à arquitetura do espaço e o corpo em relação aos outros corpos que se colocam naquele espaço.

O segundo viewpoint de espaço é o *gesto*. Gesto aqui é qualquer movimento que envolve uma ou mais partes do corpo, e tem um começo, um meio e um fim. Ele pode ser construído com partes isoladas - como mãos, pés, pernas, cabeça, olhos, estômago – ou combinadas do corpo. Os gestos se dividem em *cotidianos* ou de comportamento (behavioral gesture) e *expressivos* (expressive gesture).

Ao primeiro grupo pertencem gestos concretos, que podemos reconhecer como humanos e que observamos no nosso dia-a-dia. Eles dão informações sobre caráter do personagem, períodos de tempo, circunstâncias, e podem ou não ter intenções implícitas. Já os gestos expressivos dizem respeito a uma emoção, um estado interior, um desejo, uma idéia, um valor... É mais abstrato e simbólico do que representativo; e também é universal e não respeita o tempo real das coisas, além do fato de não ser reconhecido no nosso dia-a-dia. Vale à pena lembrar que o teatro performativo trabalha mais com esse tipo de gesto, que foge do representacional em prol do simbólico.

Em seguida, ainda dentro da categoria espaço, temos a *arquitetura*, que compreende o ambiente físico no qual o trabalho acontece. Estabelece-se um diálogo com o espaço, trazendo para a cena a relação do corpo com a sala em que se trabalha a mesma. Podemos pensar a arquitetura diante de alguns pontos de vista, tais como a *massa sólida* (paredes, chão, móveis, janelas); *textura* (se a massa sólida é feita de metal, madeira, etc.); *iluminação* (por onde entra a luz da sala, onde estão as sombras); *cor* (como as cores da sala e dos objetos sugerem ou não determinadas reações) e *som* (os ruídos do espaço, as batidas de porta, um corpo no chão, pisadas na madeira, etc.).

As distâncias entre as coisas no espaço, especialmente em relação aos corpos que dividem esse espaço - um corpo do outro, um corpo do grupo, um corpo da arquitetura – são abordadas pela *relação espacial*, que sugere muitas combinações que por si só criam significados diferentes, porque exploram

desde a extrema proximidade à extrema separação, bem como todo seu ínterim.

O último dentre os *viewpoints* de espaço é a *topografia*. Podemos traduzir a topografia como o desenho que é criado com a movimentação pelo espaço, o mapa dos movimentos. Esse conceito expande a arquitetura, e lhe é complementar na medida em que define o tipo de desenho a ser delineado na cena e pode utilizar o mapeamento no sentido de definir áreas do palco onde determinadas coisas aconteçam ou não.

Temos então as definições de *viewpoints* físicos, e, como podemos perceber, nem todos se designam especificamente à criação do ator; falamos também de encenação e de conduta mais relacionadas à figura do encenador, ou coordenador do grupo. Mesmo assim, é importante entender todos eles para que possamos discutir quais e como são aplicados na criação do ator performativo. A fim de esclarecer as diferenças sutis entre eles, segue a tabela abaixo:

CATEGORIAS	SUBCATEGORIAS			
TEMPO	TEMPO	DURAÇÃO	RESPOSTA SINESTÉSICA	REPETIÇÃO
	Velocidade: Rápido ou Devagar	Quantidade de tempo	Tempo de reação espontânea	Quanto algo se repete: interna (individual) ou externa (coletiva)

ESPAÇO	FORMA	GESTO	ARQUITETURA	RELAÇÃO ESPACIAL	TOPOGRAFIA
	Contorno desenhado: linhas e/ou curvas; estática ou dinâmica; em relação ao espaço, à arquitetura e a outros corpos	Movimento do corpo: partes isoladas ou combinadas; cotidianos (concretos) ou expressivos (abstratos)	Ambiente físico: massa sólida, textura, iluminação, cor e som	Distância entre as coisas: um corpo do outro, um corpo do grupo e um corpo da arquitetura	Mapa subjetivo dos movimentos no chão

Tabela 1

Outro dado importante na teoria dos *viewpoints* é o uso do conceito de *composição*. Na cena performativa, tratamos muito de compor uma cena com os diferentes movimentos ou ações propostas pelo ator durante o processo, ou com colagens de cenas trazidas pelos atores durante os ensaios. Para o ator que cria, é muito importante adquirir a noção de composição em conjunto com os *viewpoints*, pois os dois processos são complementares.

Segundo Bogart, a composição pode ser vista de diferentes pontos de vista. Ela pode ser:

- Um método de criação de um novo trabalho.
- A prática de selecionar e arranjar componentes separados de uma linguagem teatral em uma obra de arte coesa.
- Um método de gerar, definir e desenvolver um vocabulário teatral que pode ser usado para qualquer peça.
- Um jeito de rever pensamentos esquecidos e sensações sobre o material que está sendo criado, porque ela trabalha com impulsos e intuições.
- Uma forma de criar tipos específicos de encenações, desde que usada não só como processo de ensaio, mas também como estrutura da peça.
- Uma maneira de manter a obra aberta ao diálogo com outras formas de arte, porque ela pode tanto emprestar como refletir aspectos de outras áreas, já que a composição incita o criador a buscar outras formas de realizar cada combinação.

Para finalizar essa idéia, a própria Anne Bogart define muito claramente o que é a composição em relação aos viewpoints:

“Composição é para o criador (seja ele diretor, escritor, performer, desenhista, etc.) o que os Viewpoints são para o ator: um método para a prática da arte.”⁵⁸

De qualquer forma, o estudo do conceito de composição é extremamente útil para esse trabalho, já que tratamos de um tipo de ator que, ao pretender desenvolver um olhar de receptor dentro do seu movimento dinâmico de criação, acaba multiplicando suas funções. Aliando viewpoints e composição, temos um arsenal de teorias em torno da criação, especialmente da criação que nos interessa nessa pesquisa, a do ator performativo. Citando Bogart,

---

⁵⁸ No original: “Composition is to the creator (whether director, writer, performer, designer, etc.) what viewpoints is to the actor: a method for practicing the art.” (Bogart, 2005, p. 13)

“Viewpoints e Composição oferecem uma alternativa a modos convencionais de atuação, direção, dramaturgia e desenho. Eles representam um procedimento claro e uma atitude não hierárquica, prática e colaborativa por natureza.”⁵⁹

Desse modo, podemos começar a entender as conexões entre a teoria dos *viewpoints* e a discussão proposta nesse trabalho em relação à criação do ator. A princípio, partimos das experiências de Bogart e Landau para, em seguida, chegar à reflexão acerca do próprio processo de criação desse ator performativo, que pretende ser também um receptor do seu próprio trabalho. Alguns pontos são destacados pelas autoras como “*some gifts we receive from viewpoints*”⁶⁰, e têm muita conexão com a busca de um ator mais dinâmico e vivo.

A improvisação é um meio eficiente de tornar esse ator menos estático, e os *viewpoints* contêm a *surpresa*, que é um dado essencial nesse tipo de experiência. Ao ter aonde se apoiar, o ator não precisa depender de uma inspiração subjetiva ou sobrenatural para criar, ele pode partir de qualquer ponto a fim de trazer à tona um movimento criativo. Segundo Bogart, “os *viewpoints* nos ajudam a *deixar* algo acontecer no palco, ao invés de *fazer* com que algo aconteça.” (Bogart, 2005, p. 19)

A photograph of a handwritten note on a piece of paper. The text is written in black ink and is partially highlighted with yellow markers. The text reads: "→ primeiro trabalhar experimentando. Depois fixar ações e anotar. 9". The paper is slightly tilted and has some creases.

Figura 22⁶¹

⁵⁹ No original: “Viewpoints and Composition offer an alternative to conventional approaches to acting, directing, playwriting and design. They represent an a clear-cut procedure and attitude that is nonhierarchical, practical and collaborative in nature.” (Bogart, 2005, p. 15)

⁶⁰ “Alguns presentes que recebemos dos *viewpoints*” (Bogart, 2005, p. 19)

⁶¹ “primeiro trabalhar experimentando. Depois, fixar ações e anotar.” Trecho extraído de cadernos de ensaio pessoais de agosto de 2008.

Além da concretude diante da criação, os viewpoints também trazem a noção de possibilidade e escolha. Não há certo e errado, há a experimentação e a opção, o ator está apto a pesquisar seus caminhos e fazer escolhas estéticas diante disso. O que estamos tentando entender, é que quanto mais ele experimenta, mais ele tem opções para se fixar. Além disso, percebemos também que a experimentação não está restrita à primeira fase de criação, como diz o detalhe acima. Seria necessário acrescentar outra fase, logo após a de fixar ações e anotar: a experimentação via viewpoints, que torna a cena sempre passível de mudanças criativas.

O ator se torna, portanto, mais dono de seu material criativo, podendo ter domínio quase total da sua criação. Essa abertura para a autonomia do ator surge de mãos dadas com a liberdade, o que reforça a autoria do ator, que pode ou não fazer o que acha melhor diante de seu próprio processo. Mesmo as escolhas não são necessárias, elas estão lá para ser ou não ser feitas.

Essa noção de autonomia concretiza uma idéia apontada no início do trabalho, e que permeia toda a análise realizada:

Figura 23⁶²

Para que o “acontecimento” aconteça, a primeira figura a vivê-lo é, sem dúvida, o ator. Se seu comprometimento com o trabalho for burocrático, no sentido de simplesmente cumprir o que foi combinado, certamente seu público reagirá da mesma forma, e aplausos mornos virão ao final. Mas se, ao contrário, o ator estiver o tempo todo vivo, presente em relação à sua criação, ela com certeza será uma fatia de vida ficcional que movimentou, por poucas

⁶² “ACONTECIMENTO: a cena é um acontecimento sempre.” Trecho extraído de cadernos de ensaio pessoais de junho de 2007.

horas, a vida real. E assim, os aplausos esfuziantes não serão importantes, dado que a vida real que foi tocada, movimentada, dinamizada, foi ao menos a própria realidade do ator, que diante desse fluxo, viveu a ficção através de todos os seus poros. E isso, muitas vezes, traz no mínimo aplausos honestos.

2.2. (a)tentados

O trabalho realizado como atriz na Companhia de Teatro em Quadrinhos foi o que disparou em mim a vontade de ampliar um pensamento relacionado ao trabalho de criação do ator. Bem, se pensarmos na arte do ator como um trabalho essencialmente prático, não havia sentido não conectar o desenvolvimento de uma teoria com a experiência.

Portanto, para que fique claro que tipo de processo estamos tratando, segue uma descrição rápida de cada um.

- **2005 - MOLLY BLOOM**

Processo de pesquisa de linguagem, com duração de três meses. O objetivo era a experimentação de formas diferenciadas de construção de personagem/ser ficcional, diante de trechos de um texto literário de James Joyce. O texto é fragmentado e não há linearidade, é um fluxo de consciência. A interpretação visava a performatividade e a não representação. A intenção era atingir o público com o texto como se ele pertencesse aos atores, como se fosse advindo de suas memórias pessoais, borrando os limites de atuação. Os atores ficavam dentro de uma grande caixa de papelão que continha pequenas frestas, por onde o público espiava os atores ora dizendo o texto, ora realizando ações, ora interagindo. A apresentação foi feita uma só vez, preservando a característica performática, e teve duração de quatro horas. As anotações abaixo se referem ao texto que era dito com as ações determinadas para cada trecho.

faça-me o favor, roubo escarrado é o
 que era. Mas eu estava segura de que
 com aquela ele tinha alguma coisa.
 Eu sei como sentir uma coisa dessas. E
 ele me disse: você não tem provas! Mas a
 prova era ela! Ah, sim, a tia dela gostava
 muito destras... Mas eu disse pra ela
 tudo o que eu pensava dela, que me propôs
 a ficar a sós com ela. Eu é que não ia
 me rebaixar pra ficar espiando por eles
 as ligas que eu achei no quarto dela
 na sexta-feira de folga dela. Era o bastante
 de pra mim, um pouquinho mais que
 o bastante. E vi também a cara dela.

Figura 27⁶³

⁶³ Trecho extraído de um dos cadernos de ensaio desse processo. Refere-se ao texto que era dito por mim e suas devidas marcações. "Faça-me o favor, roubo escarrado é o que era. Mas eu estava segura de que com aquela ele tinha alguma coisa. Eu sei como sentir uma coisa dessas. E ele me disse: você não tem provas! Mas a prova era ela! Ah, sim, a tia dela gostava muito destras... Mas eu disse pra ela tudo que eu pensava dela, que me propôs ficar a sós com ela. Eu é que não ia me rebaixar pra ficar espiando por eles as ligas que eu achei no quarto dela na sexta-feira de folga dela. Era o bastante pra mim, um pouquinho mais que o bastante." As anotações a lápis correspondem a ações e quebras no texto.

- **2005 - CUIDADO, FRÁGIL**

Processo também experimental, perseguindo a mesma idéia de não representação do anterior, mas com uma temática mais concreta: crimes contra a humanidade. Não trabalhamos com um texto como base, foi um processo de composição de cenas trazidas pelos atores e criadas durante os ensaios, com referências de textos de muitos autores. Aconteceram poucas apresentações espaçadas, em eventos específicos. O encadeamento mostrado abaixo é um pré-resultado de roteiro final das cenas.

Figura 28⁶⁴

⁶⁴ Trecho extraído de um dos cadernos de ensaio desse processo. Refere-se ao roteiro construído de cenas encadeadas criadas pelos atores: "Aura cesto – sai para partitura e lamento – Léo cena das marcas – partitura com uma frase e lamento – MH com a cadeira e cena do gordinho – MH cena do dedo com a frase – MH cadeira lá atrás com o texto em off –

- **2006 - NA PELE DE JOSEF K.**

Seqüência da pesquisa temática anterior, mas agora com um texto e uma história a ser contada. Nesse processo, a improvisação foi muito trabalhada como procedimento, porque a criação se deu, principalmente, pelo uso da partitura física.

A diretora dava aos atores apenas ações de um conto que ela conhecia, mas os atores não. A partir das ações, foi criada uma partitura de cada um. Com essa estrutura pronta, os atores entraram em contato com o texto, modificando algumas ações para que se encaixassem, criando novas se necessário e editando o texto conforme seu próprio critério. Ao final dessa primeira parte do processo, cada ator tinha trechos do texto e de suas ações estruturado. Em seguida, a diretora editou cada momento e realizou uma colagem com trechos de atores diferentes, formando uma grande partitura.

A partir daí as estruturas eram modificadas diariamente. Na encenação, foram acopladas cenas das outras duas “pesquisas”, criando então um segundo processo de improvisação e colagem. O espetáculo ficou em cartaz na cidade de São Paulo em maio de 2006, e depois fez turnê pelo interior da cidade. Abaixo, o roteiro que foi desenvolvido após as colagens.

Léo com o toda vez que eu e palavra – MH e Léo com cena do tapa (termina no beijo) – Aura cena das flores mortinhos – Aura pega o Léo e faz a varrida – Aura pega o Dú e eu sou varrida – Aura e Du cena do beijo – Sumô – Léo e MH terror no chão – Aura entra – Du.”

Figura 29⁶⁵

- **2007 – ANÔNIMOS**

Processo de criação do espetáculo baseado no texto de um dos atores, Leonardo Moreira. Se apropriando da temática detetivesca de filmes noir dos anos 50, a pesquisa de linguagem girava em torno desse universo. Nesse caso, a interpretação voltava um pouco à concepção de personagem, mas sempre com a característica performática e não representativa. A improvisação foi amplamente explorada no processo, já que o texto estava sendo construído junto com a construção das cenas. O espetáculo ficou em cartaz na cidade de São Paulo em maio e junho de 2007, realizando também turnê pelo interior da cidade.

⁶⁵ Trecho extraído dos cadernos de ensaio desse processo. Refere-se à estrutura final do espetáculo, concluída a partir de cenas previamente trabalhadas. “Josef – Reflexão – depoimentos- mulher – carimbador – gerente – Leni – julgamento – crime.”

Figura 30⁶⁶

- **2007 – (A)TENTADOS**

Processo de criação do texto dramático de Martin Crimp, dramaturgo contemporâneo inglês. A peculiaridade de sua escrita e estrutura totalmente fragmentada do texto proporcionou para a Companhia seu processo de criação mais rico. A abertura do texto deu vazão a interpretações mais livres e performáticas, bem como uma encenação sem amarras de linearidade. O público construía junto, não ativamente, mas era preciso estabelecer e captar as ligações e sentidos das diferentes cenas. A improvisação aqui teve seu *turning point* no trabalho do grupo, já que passou a fazer parte do espetáculo pronto.

---

⁶⁶ Foto do espetáculo baseado na figura da “Femme Fatale” dos filmes do gênero “noir”.

Com a inclusão do método dos viewpoints no processo, foi possível experimentar suas variações e testar os limites da improvisação. Falaremos com detalhes sobre em seguida.

Figura 31 ⁶⁷

- **2008 - A TEMPESTADE**

Espectáculo baseado no texto de William Shakespeare. O contexto do texto foi totalmente alterado para os dias de hoje, invadido pela tecnologia. Os quatro atores faziam todos os 14 personagens da peça, portanto, cada um era bem marcado fisicamente. O processo se destinou à construção de figuras delineadas e corpos desenhados no espaço. A improvisação aqui, como em todos os processos do grupo, teve seu papel procedimental, auxiliando a criação e variação das partituras físicas e jogos cênicos. Abaixo, uma maneira bem pessoal de registrar a partitura criada.

---

⁶⁷ Foto do espetáculo.

Figura 32⁶⁸

⁶⁸ Imagem referente à anotação de uma partitura desenvolvida no processo de criação do espetáculo: “1- dedinhos; 2 – aparecida; 3 – mãos paisana; 4 – perseguindo seios no ar; 5 – corpos e costelas; 6 - entregando frutas; 7- Maria; 8 – grávida; 9 – chão; 10- costas; 11 – mãos dadas; 12 – deus, perna levantada.”

Portanto, partindo desses processos desenvolvidos no período de 2005 a 2008, destacamos a montagem de (a)tentados, em 2007, cujo processo e resultado mais se encaixam com os propósitos dessa pesquisa. Além disso, foi o trabalho em que mais se desenvolveu a performatividade e a criação dos atores passou por uma transformação devido ao surgimento da técnica dos viewpoints em alguns ensaios. A fim de contextualizar a escolha do texto - que originalmente se chama "*Attempts on her life*" - e seu conteúdo, segue uma breve descrição do autor.

*Figura 33*⁶⁹

---

⁶⁹ Foto do espetáculo "(a)tentados", em 2007.

Martin Crimp, um expoente dramaturgo britânico surgido na década de 80, tem seu trabalho caracterizado por uma escrita fragmentada que aborda com crueldade e humor devastadores a violência de nossa sociedade, sua decadência social, compromisso moral e violência reprimida.

Um escritor cujo trabalho é notável pela corrosão direta e chocante de suas palavras, fruto de uma total falta de piedade com suas personagens, nunca envolvidas em amores ou alegrias. A busca de uma responsabilidade do indivíduo frente à violência está a serviço de uma reflexão em torno da palavra como motor de ação. Mais do que narrativas de nosso tempo, suas peças são um exercício da linguagem teatral e toda sua potência.

No ano de 1980, Martin Crimp começa a trabalhar no Orange Tree Theatre, onde foi encenada sua primeira peça, *“Living Remains”*. Com *“No One Sees the Video”*, de 1990, ele se torna uma figura central na nova dramaturgia britânica e uma importante influência para dramaturgos contemporâneos, como Sarah Kane.

As peças seguintes se encaixam na tradição anti-naturalista européia, todas encenadas pelo Orange Tree Theatre. Peças como *“Four Attempted Acts”* e *“Definetly the Bahamas”* são prenúncios de uma dramaturgia explosiva.

Freqüentemente encenado na Europa, ele também se dedica à tradução de autores como Ionesco, Koltès, Genet, Marivaux e Molière. Muitas de suas peças são apresentadas no Royal Court Theatre, em Londres, no qual foi escritor residente em 1997. Neste mesmo ano, escreve a sua mais premiada, e talvez mais inovadora peça: *“Attempts on Her Life”*, primeiramente encenada em Londres e logo traduzida para mais de vinte idiomas.

Devido à expoente dramaturgia de Crimp, que conheceríamos com mais profundidade mais tarde, *“Attempts on her life”* foi escolhido para fazer parte do repertório da Cia. O texto em si trazia características próprias e de muita originalidade, e instigava a Cia. na busca de um teatro mais performativo.

Além disso, o momento de criação da Companhia pedia uma nova dramaturgia, um frescor em relação a forma dos textos. Também com relação à temática abordada pelo texto, nossos interesses eram conflitantes. Orientados

pela diretora, partimos antes de temas que nos eram apresentados e desenvolvidos ainda sem um texto escrito, ou seja, na pesquisa de imagens cênicas. Tais temas como crimes contra a humanidade, violência, perda da identidade, nos incitaram na busca de figuras ficcionais e imagéticas. O texto, portanto, nos caiu como uma luva nessa busca.

A primeira página do texto indica uma inclinação do autor as novas tecnologias, já que ele intitula as cenas de “Dezessete roteiros para ensaio”. Certamente, o uso da palavra “roteiro” não foi acidental, já que o dramaturgo parte de uma escrita cinematográfica, onde se compõe imagens em movimento e não estáticas com num quadro.

A imagem abaixo mostra claramente os títulos dados pelo autor a cada cena:

Dezessete roteiros para ensaios

1. Todas as mensagens apagadas
2. Tragédia de amor e ideologia
→ Partitura da Bolsa na mesa
3. Fé em nós mesmos TODOS
→ Documentos de Envelopes
4. O ocupante TODOS
5. A câmera te ama TODOS / MA' e AURA
→ Noiva da Aura
6. Mamãe e papai TODOS (Radiografia, Fotos, Fitas)
→ Comercial, os atores saem, qdo o Du sai do carro a gente entra.
7. A nova Anny TODOS
→ Partitura da Cadeira (Antigas)
8. Partículas físicas MA' / AURA
INTERVALO: TOMA CHÁ e mijo e mulher cantando
9. A ameaça do terrorismo internacional DU / MA'
→ durante: cena dos sapatos
10. Engraçada LEO → chuva, tomando remédios
→ Du estética
11. Sem título (cem palavras) TODOS
→ fala dele, depois dos vídeos, partitura da Pina
12. Estranhamente AURA, DU, LEO → Ma: partitura do viewpoint
teatro / cena do tomate.
13. Comunicando com alienígenas MA, AURA → Partitura da Cadeira com liquidificador
14. A garota da porta ao lado.
15. A declaração LEO, MA'
16. Pornô
17. Congelado antecipadamente.

Figura 34⁷⁰

⁷⁰ Texto traduzido por Luiza Jatobá, especialmente para a montagem da Cia. Notações a caneta se referem a ações e cenas relacionadas: "1 – Todas as mensagens apagadas; 2 – Tragédia de amor e ideologia – partitura da bolsa na mesa TODOS; 3 – Fé em nós mesmos – documentos de envelopes TODOS; 4- O ocupante – TODOS; 5 – A Câmera te ama – TODOS/MA e AURA – Noiva da Aura; 6- Mamãe e Papai – TODOS (radiografia, fotos, Fitas); 7 – A nova Any – TODOS – comercial, os atores saem, quando o Du sai do carro a gente entra; 8 – Partículas físicas – MA/AURA – Partitura da cadeira (antigas); Intervalo – toma chá e mijo e mulher cantando; 9 – A ameaça do terrorismo internacional – Du e Ma durante a cena dos sapatos; 10 – Engraçada – Leo – chuva, tomando remédios/Du estética; 11 – Sem título (cem palavras) – TODOS – fala dele, depois dos vídeos, partitura da Pina; 12 – Estranhamente – Aura, Du, Leo – teatro, cena do tomate – Ma partitura do viewpoints; 13 – Comunicando com alienígenas – Ma, Aura – partitura da cadeira com liquidificador; 14 – A garota da porta ao lado; 15 – A declaração – Ma e Leo; 16 – Pornô; 17 –Congelado antecipadamente."

Outra característica marcante da escrita de Crimp é a primeira notação escrita no texto:

“Um travessão (-) no começo da linha indica uma mudança de personagem. Se não tem travessão depois de indicações de Pausa, isto significa que o mesmo personagem ainda está falando. Uma barra (/) marca o ponto de interrupção num diálogo sobreposto.”⁷¹

Ou seja, podemos notar que nas cenas escritas não há nem quantidade de personagens determinada. Há o diálogo e a indicação de que o interlocutor mudou. Além disso, as barras (/) espalhadas nas frases indicam sobreposição de falas, deixando para o autor a escolha do ritmo do texto, trazendo assim certa participação mais ativa do dramaturgo. Ao mesmo tempo, o ator tem a liberdade de decidir quantos personagens falam naquela cena, e em que encadeamento isso se dá.

Portanto, ao olhar para um diálogo da cena “6 – Papai e Mamãe”⁷², por exemplo, nos deparávamos com esse tipo de escrita:

- *Não foi sua primeira tentativa.*
- *Não seria sua primeira tentativa. Ela tentou de várias maneiras. Mesmo antes de ir embora de casa / ela tenta, não é?*
- *Ela tenta em vários momentos durante a vida.*
- *A gente vê das outras vezes.*
- *A gente acompanha das outras vezes. A gente acompanha momentos angustiantes.*

Silêncio.

---

⁷¹ Trecho do texto original traduzido por mim.

⁷² Trecho traduzido por Luiza Jatobá, especialmente para a montagem.

- *Vemos fotos, não é?*
- *Vemos um monte de fotos.*
- *A gente vê bem de perto, tão perto que elas viram só pontinhos. É engraçado não é? Como num determinado ponto tudo se torna somente pontinhos – mesmo seu sorriso.*
- *É um sorriso feliz. É um sorriso bem franco.*
- *É um sorriso genuinamente feliz. / sorriso bom.*
- *Porque ninguém está forçando ela, ninguém está forçando ela a sorrir, estão?*
- *Ninguém está forçando ela a fazer nada. A idéia de Ana, nossa Aninha sendo forçada a fazer seja lá o que for é francamente ridícula.*
- *De jeito nenhum.*

Outrossim, a personagem Ana, Ann, Anne, Aninha, Any, é citada em todas as cenas, mas ela nunca está presente. Fala-se sobre ela, em todos os sentidos e de todas as formas, até transformando-a num carro em certo momento, mas ela não aparece.

Como então, se comporta um ator que deve criar diante de uma realidade dramatúrgica e cênica que ele não está acostumado? Nesse ponto, se percebe que não há como manter antigos padrões de criação, é como se o contexto pedisse por uma mudança, uma transformação, uma investigação mais profunda acerca desse ator performativo e contemporâneo.

Pela sua riqueza, o texto ampliou, tanto estética como tematicamente os desejos, as pulsões, a imaginação de uma atriz, a que vos fala, diante de uma montagem teatral. A partir daí, surgiram indagações e reflexões que estão dissecadas nesse trabalho.

2.2.1. O processo

Partimos então de um contexto apontado no texto para a construção das cenas. Mesmo sem saber, algo já havia mudado a maneira de criar diante daquela outra realidade dramatúrgica, e isso refletia amplamente nos primeiros momentos de leitura e discussão do texto. Como era de praxe nos processos do grupo, fomos logo para a cena. Num primeiro momento, os diálogos foram divididos de acordo com diversos princípios, dependendo da cena em que estavam inseridos. Ora a divisão se dava por uma imagem que já havia aparecido na leitura; ora porque imaginávamos que aquela cena aconteceria segundo tal ritmo ou tempo; ora porque um ator tinha uma idéia diante daquele diálogo. O importante era dar forma àquela dramaturgia caleidoscópica.

Ao que se segue do processo de ensaios, muitas coisas poderiam ser citadas e analisadas. Mas, nos deteremos ao que nele se conecta com esse trabalho, e com suas possíveis ligações, ainda que feitas *a posteriori*. Portanto, o que prossegue em nossa análise diz respeito ao comportamento do ator diante dessa dramaturgia e as possíveis analogias práticas entre o pensamento desenvolvido a partir da prática e a própria prática.

Um dos pontos de destaque no processo foi a autonomia dos atores para criar. A Companhia estava num momento de bastante conexão entre os componentes e isso culminava num fértil campo criativo. Assim, a primeira proposta foi no sentido de criar cenas que viessem na cabeça, ou seja, qualquer um dos dezessete roteiros poderia servir de estímulo para a criação, bem como qualquer idéia advinda do texto, ou da personagem Ana, ou de discussões em cima dos temas que poderiam estar contidos na dramaturgia; enfim, “o que viesse”.

Nesse ponto, podemos perceber claramente como pode funcionar um processo teatral nos moldes do teatro performativo. O ator tem um estímulo, vai executar sua criação da maneira que lhe for mais conveniente, apresentando idéias temáticas e estéticas e realizando essas idéias de uma forma “performática”. Ao utilizar o termo “performática”, queremos dizer que a cena tem um caráter eventual, já que é apresentada em processo para os colegas de cena, e pode ou não ser incluída no espetáculo. Aliás, a cena pode acabar

sendo um estímulo para a encenação ou mesmo para outros atores que queiram realizar algo no mesmo sentido.

Passado esse momento de fertilização de idéias, inicia-se o momento de escolhas. Não só escolhas de cenas que estarão ou não no espetáculo, mas escolhas que se baseiam em conceitos que a montagem abordará, bem como a leitura que se quer atingir – mesmo sendo múltiplas as leituras, é necessário pensar na abordagem de cada uma delas.

Quando se tem então, depois de um tempo de experimentação, um primeiro roteiro do espetáculo, com algumas cenas encadeadas, o processo que poderíamos chamar de *manutenção da criação* começa a acontecer – e é aqui que fazemos o vínculo com esse trabalho de pesquisa.

Figura 35⁷³

Ao se deparar com a constatação de que o construído, ou seja, a cena “pronta” não pode dar segurança para o ator, porque através dessa segurança ele perde a vivacidade, foi preciso ir a fundo à prática de um estado de improvisação que trouxesse ao mesmo tempo algo de seguro – já que se tem uma relação com uma temática, uma estética e um texto para ser dito que quer dizer uma porção de coisas – e algo de imprevisível, que surpreenda e nos lembre que estamos vivos em cena, e que tudo pode acontecer a qualquer momento.

---

⁷³ “O construído não pode ser uma segurança”. Trecho extraído de cadernos de ensaio pessoais do processo de ensaios da peça.

Como já dissemos, a criação é um processo imaginativo, pessoal, e de difícil teorização, já que parte de uma pulsão que não sabemos muito de onde vem e como controlar. A “cria” se estabelece a partir do momento que essa pulsão é transformada em forma, imagem, máscara. Lidamos aqui, então, com essa passagem, e mais ainda, com a ação criativa comandada pelo ator nesse momento da sua concepção cênica.

Bem, unindo o texto de “(a)tentados” com o momento criativo vivido pela Companhia, estabelecemos que o espetáculo teria um pouco mais de “liberdade” diante das marcações de cena e intenções do texto. Essa liberdade tinha o objetivo de criar um estado de tensão para os atores que deixasse a cena mais viva, mais real, mais instantânea. Como o texto permite e até impele os atores a fazer isso, especialmente pelo tom casual e de vocabulário muitas vezes prosaico, esse se tornou o grande exercício de atuação da peça: falar bem o texto, ser verdadeiro e brincar com seu ritmo.

Figura 36⁷⁴

Durante os ensaios, que duraram menos do que gostaríamos, essa improvisação latente trouxe grandes momentos e enfraqueceu outros tantos. Daí, os primeiros questionamentos acerca dessa brincadeira, do jogo lúdico, surgiram de maneira inesperada. Como brincar sem arriscar a integridade das cenas, sem ultrapassar o limite sutil entre lúdico e cênico? E como manter um padrão mínimo de qualidade e de entendimento no meio de certo caos trazido pela improvisação? Analogamente, como tocar um jazz sem fugir da base e deixar virar qualquer coisa, menos música?

---

⁷⁴ “É como um jazz, cada hora um improvisa.” Trecho extraído de cadernos de ensaio pessoais do processo de ensaios da peça.

2.2.2. O espetáculo

Com todas essas questões na cabeça, aliadas à paixão pelo texto que baseou a montagem, fomos para a cena, para o enfrentamento do público. A primeira temporada teve duração de dois meses, com sessões de quinta a domingo. Passados três meses, a peça rodou o interior de São Paulo por mais três meses, sempre aos finais de semana.

Foi realmente durante a temporada que exercitamos a improvisação ao extremo com todos os seus prós e contras. Além da pura experimentação, o ator passa por um trabalho exaustivo de analisar a cada apresentação o que se mantém como na marcação original e o que se rende a uma descoberta feita em determinado momento de improvisação.

Por isso é extremamente importante o desenvolvimento daquele olhar 360 graus, da faceta receptor que falamos anteriormente. Para ter autonomia é preciso trabalhar em dobro, já que faço e imediatamente penso no que estou fazendo segundo outra parte de mim mesmo: isso “cabe” nessa cena esteticamente? Confronta as idéias temáticas do grupo? Segue o raciocínio de leitura que queremos abordar? Caminha junto com o todo do espetáculo? Tem entendimento para o público? Cria jogo só entre os atores? Traz à tona o tal “aqui e agora” do teatro, que mantém o público ali, mesmo diante de tantas outras formas de ficção mais bem desenvolvidas - cinema, por exemplo? Mantém verdadeira a grande mentira do estar em cena?

Pode-se perceber, no entanto, que diante de tantas questões estamos exatamente exercitando esse olhar que chamamos de *360 graus* ou de *receptor*, nos impelindo ao risco e ao acontecimento. Assim, com o passar do tempo e sempre conectada a esse outro olhar, vamos descobrindo meios de realizar essa complexa criação com mais precisão e clareza. Dentre eles, há a sutileza.

Figura 37⁷⁵

Como garante a observação acima, ao improvisar em cima da interioridade, surgem relações mais profundas e conscientes com o trabalho e com a postura de um ator diante desse trabalho. É quase impossível dizer, na prática, para “improvisar na interioridade”, mas o que avaliza a afirmação é exatamente a percepção de mudança interna e não externa. O olhar muda de dentro pra fora, o posicionamento do ator se transforma como consequência de outro patamar de percepção.

Não estamos tratando de juízo de valor quando dizemos que há outra visão de criação desenvolvida pelo ator diante de uma realidade diferenciada. É apenas uma constatação real de uma experiência que influenciou totalmente toda criação posterior e toda relação com a arte do ator.

Ao mesmo tempo, o conhecimento da teoria dos viewpoints destacou um enorme campo de trabalho para o grupo, e especialmente no meu caso, virou uma espécie de jogo lúdico, porém concreto e embasado. A cada apresentação, eu escolhia um “ponto de vista” para improvisar, e fazia isso individualmente, pesquisando todo o tempo como era mais interessante para mim, para o jogo com os outros atores e para a platéia que estava presenciando o espetáculo. As consequências eram boas e ruins, mas o limite estava bem mais claro. Muitas vezes, nem os colegas percebiam o que estava acontecendo, notavam apenas mudanças sutis, que eram julgadas subjetivamente.

---

⁷⁵ “improvisar em cima dos gestos e na interioridade, transformar e improvisar em cima do mesmo gesto.” Trecho extraído de cadernos de ensaio pessoais do processo de ensaios da peça.

- tensão retida e muita [ ] 25

Figura 38⁷⁶

Através dessa tensão e concentração, era possível ao menos atingir o momento presente, estar ali fazendo aquela peça por inteiro, durante a uma hora e meia em que ela acontecia. E pensar nela enquanto objeto móvel de expressão, e não uma obra acabada que se repete até se esgotar. A repetição se tornou um prazer, e cada nova descoberta trazia a sensação de estar vivo, de ser uma atriz que além de cumprir seu papel, tenta ser dona de sua criação.

---

⁷⁶ “tensão retida e muita [ ] concentração.” Trecho extraído de cadernos de ensaio pessoais do processo de ensaios da peça.

Considerações Finais

Foto: Marcelo Kahr

Figura 39⁷⁷

---

⁷⁷ Foto do espetáculo “Anônimos”, em 2007.

O teatro é um universo paradoxal por natureza. Ao assistir em São Paulo um espetáculo intitulado “Terceiro Sinal”, protagonizado pela atriz Bete Coelho, baseado no conto homônimo do jornalista Otavio Frias Filho, onde ele relatava sua breve experiência como ator, foi possível perceber o quanto esse paradoxo é perturbador:

“Elas [as atrizes que ensaiavam com ele] pediam que eu fosse o personagem e não fosse, que atuasse sem atuar, que fingisse, sendo. (...) Precisava ser expressivo sem “cantar”, autêntico sem ser desleixado, natural sem ser eu mesmo, movimentar-me sem exageros, ser fluente sem ser apressado, ter gestos precisos sem ser estereotipados, ser audível sem gritar – e assim por diante, numa série interminável de isso sem aquilo que ecoava as instruções de Hamlet despejadas sobre a trupe de atores prestes a fazer a cena da “peça dentro da peça”. ”⁷⁸

Portanto, ao mesmo tempo em que uma lâmpada se acende, uma idéia se torna nítida, uma questão é resolvida, outras mil aparecem para garantir que a dinâmica da dúvida seja mantida. Não há campo seguro. Quanto mais se cava, mais terra há pela frente a ser retirada. E diante de uma descrição tão precisa do tal paradoxo, podemos dizer que essa é a grande dificuldade, mas também o grande prazer de, não só pensar o papel do ator no teatro contemporâneo/ performativo, mas de viver essa realidade todos os dias.

Diante dessa constatação, cada vez mais percebo que a proposta de pensar minha própria prática, de questionar teoricamente fatos e momentos extremamente práticos e únicos, só fez ampliar meu próprio material humano, que em breve se transformará em cena novamente, percorrendo quase que por acaso o ângulo de 360 graus entre ator e receptor, só que nesse caso, entre atriz e teórica.

Não há nessa pesquisa pretensões em relação a definições quanto ao trabalho do ator, muito menos a que tipo de teatro esse ator de hoje deve servir. Há apenas – e já é muito! - uma percepção ampliada desse universo em que nós, atores “de hoje” estamos inseridos, e algumas possibilidades de como lidar com isso sem perder a personalidade do seu trabalho.

---

⁷⁸ FRIAS FILHO, Otavio. *Queda livre : ensaios de risco*. São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2003, p. 102-103.

Percebemos que estamos sim numa “montanha russa de obsessões do século XX” (como diria Martin Crimp no subtítulo de “Attempts on her life”, que seria traduzida como “(a)tentados” na montagem realizada pela Cia. de Teatro em Quadrinhos, comentada no capítulo anterior), e o que nos resta é soltar as mãos e viver seus altos e baixos, estando sempre atentos ao que acontece ao redor dessa dinâmica. A que ponto, no meio desse vai e vem obsessivo, olhamos para o lado e percebemos as mudanças?

“A questão agora é a seguinte: o que acontece com uma coisa que perde sua função? Continua sendo a mesma coisa ou transforma-se em outra? Quando se tira o pano do guarda-chuva, esse objeto continua sendo um guarda-chuva? O senhor pode abrir a armação, colocar-se debaixo dela e sair à chuva, mas ficará molhado. É possível continuar chamando esse objeto de guarda-chuva? Em geral, é o que as pessoas fazem. No máximo poderão dizer que o guarda-chuva está quebrado. Para mim, isso é um grave erro, a origem de todos os nossos problemas. Porque não mais exerce sua função, o guarda-chuva deixa de ser um guarda-chuva, mas se transformou numa outra coisa. A palavra, no entanto, continuou a mesma. Por isso, não pode mais expressar o objeto. É imprecisa, falsa, esconde um objeto que devia revelar. E se não podemos nomear um objeto comum do cotidiano que pegamos com a mão, como podemos esperar falar das coisas que realmente nos concernem? A não ser que comecemos a ter noção de mudança, no que se refere a palavra que usamos, continuaremos perdidos.”⁷⁹

Talvez a nossa saída seja olhar para a prática e perceber que algo de diferente está acontecendo, que coisas que eram reais antes estão se tornando ficcionais, que certezas estão se transformando em questões, que palavras como *ator*, *criador*, *receptor*, *obra*, *improvisação*, *viewpoints*, *organicidade*, estão mudando constantemente suas funções.

Para isso, precisamos abrir o guarda-chuva, correr o risco de ele estar rasgado e se molhar. Só que, no caso do ator, isso nem sempre quer dizer que não continuaremos perdidos em nós mesmos, procurando algo mais profundo e mais vivo dentro de nós, para em seguida, expor a nova descoberta ao mundo. Precisamos então perceber que desse movimento em torno de nosso

---

⁷⁹ AUSTER, Paul. “Trilogia de Nova York”, trad. Marcelo Dias Almada. Editora Best Seller, São Paulo, 1986.

próprio material, surge o que há de mais autêntico no trabalho do ator: a pesquisa dentro de si mesmo que se transforma em material cênico e comunicativo, a pulsão transformada em máscara. E dentro dessa dinâmica não cabem certezas ou definições pré-concebidas, o espaço criado é preenchido pelo vazio. Será então que aquele velho guarda-chuva ainda nos serve? Teremos que abri-lo mais uma vez para descobrir.

*Figura 40*⁸⁰

---

⁸⁰ Foto do espetáculo “(a)tentados”.

Bibliografia

ARRUDA, Solange. *Arte do Movimento – as descobertas de Rudolf Laban na dança e ação humana*. São Paulo: PW Gráficos e Editores Associados, 1988.

AUSLANDER, Phillip. “*Just be yourself: logocentrism and difference in performance theory*”. In “*From acting to performance*”. London, Routledge, 1997, p.28-38.

BARBA, Eugenio. *A arte secreta do ator. Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. *A canoa de papel. Tratado de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec, 1994.

BOGART, Anne e LANDAU, Tina. *The Viewpoints Book*. New York: Consortium, 2006.

BOGART, Anne *A director prepares*. New York: Routledge USA, 2006.

_____. *And then, you act*. New York: Routledge USA, 2007.

BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor, as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CHACRA, Sandra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CHECOV, Michael. *Para o ator*. 3ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CRIMP, Martin. *Face to the Wall & Fewer Emergencies*. Londres: Faber and Faber, 2002.

_____. *Martin Crimp: Plays 2*. Londres: Faber and Faber, 2005.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*, 9ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FÉRAL, Josette. “*Performance and theatricality: the subject demystified*.” In MURRAY, Timothy. “*Mimesis, masochism & mime. The politics of theatricality*”

in contemporary French thought". Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1997, p. 289-300.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. São Paulo: Unicamp, 2004.

FLASZEN, Ludwik e POLASTRELLI, Carla. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969/ textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba*. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, Itália: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

GAYOTTO, Lucia Helena. *Voz Partitura da Ação*. 2ª Edição. São Paulo: Plexus, 2002.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.

HOGHE, Raimund e WEISS, Ulli. *Bandoneon: Em que o tango pode ser bom para tudo?* São Paulo: Attar, 1989.

JANUZELLI, Antonio. *A aprendizagem do Ator*. 2ª Edição. São Paulo: Ática, 1992.

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Sumus, 1978.

LEHMAN, Hans-Thies. "O teatro pós-dramático." Tradução Pedro Sussekind. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

MAGNAT, Virginie. "Theatricality from the performative perspective." Substance 98/99, vol. 31, n.2 e 3. USA, University of Wisconsin Press, 2002, p. 147-164.

PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Petrópolis, Vozes, 1993.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PLAZA, Julio. *Arte e interatividade: autor-obra-recepção*; em ARS, ano 1, n.2, 2003.

RICHARDS, Thomas. *At work with the Grotowski on physical actions*. USA, Routledge, 1995.

ROMANO, Lucia. *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SCHECHNER, Richard. "Performativity". In " *Performance Studies: an introduction*." London, Routledge, 2002, p. 110-142.

SEVERINO, Antonio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. 22ª Edição. São Paulo: Cortez, 2002.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção da Personagem*. 16ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. *A Criação de um papel*. 9ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*; tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. *Teoria do drama burguês [século XVIII]*; tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

_____. *Teoria do Drama Moderno* São Paulo: Cosac & Naify. 1999.

TAVARES, Mônica. *As raízes poéticas da arte aberta à recepção*; em *Arte em pesquisa: especificidades*, vol. 1. Brasília: ANPAP, 2004.

TAVARES, Mônica. *Fundamentos estéticos da arte aberta à recepção*; em ARS, ano 1, n. 2, 2003.