



Para Repensar o Trabalho do Ator: algumas considerações improvisadas e provisórias sobre a atuação hoje

Patrice Pavis

University of Kent, Canterbury – Reino Unido

RESUMO – Para Repensar o Trabalho do Ator: algumas considerações improvisadas e provisórias sobre a atuação hoje – Este artigo retoma algumas ideias apresentadas durante a conferência *Acting Reconsidered*. O estudo do ator em performances contemporâneas deveria ser reavaliado à luz de experiências dos últimos cinquenta anos, particularmente a arte da performance, o teatro pós-dramático, o teatro interativo e muitos teatros políticos. Apresentam-se novas tarefas e concepções de ator. Questiona-se a noção de realismo psicológico de Stanislavski. A sugestão de *desdramatizar*, *deslocalizar*, *destrair* o ator pode ajudá-lo a orientar-se no mundo.

Palavras-chave: **Atuação. Encenação. Treinamento do Ator. Pós-dramático. Teatro.**

ABSTRACT – Reconsidering Acting: a few improvised and provisory thoughts on acting today – This paper summarizes my thoughts during the presentation of the conference *Acting reconsidered*. The study of the actor in contemporary performances should be reevaluated in the light of the experiments of the last fifty years, particularly performance art, post-dramatic theatre, participative theatre and many political theatre. The new tasks and conceptions of the actor are introduced. Stanislavki's notion of psychological realism is questioned. The suggestion of *de-dramatizing*, *delocalizing*, *de-training* the actor might help the actor to orient oneself in the world.

Keywords: **Acting. Staging. Actor's Training. Post-dramatic. Theatre.**

RÉSUMÉ – Revoir le Jeu de l'Acteur: quelques remarques improvisées et provisoires sur le jeu de l'acteur aujourd'hui – Cet article résume mes idées présentées pendant la conférence intitulée *Acting Reconsidered*. L'étude de l'acteur dans les spectacles contemporains devrait être réévaluée à la lumière des expériences de ces cinquante dernières années, notamment le performance art, le théâtre postdramatique et les expériences du théâtre de participation et des nouvelles formes de théâtre politique. Il s'agit de présenter les tâches et les conceptions nouvelles de l'acteur. En particulier, d'aller au-delà de la conception du réalisme psychologique d'inspiration stanislavskienne. On propose donc de *dédramatiser* l'acteur, de le *délocaliser*, de le *vider* plus que de l'*emplir*, de le *dés-entraîner*, bref d'aider le spectateur à mieux s'orienter dans le monde.

Mots-clés: **Interprétation. Mise en Scène. Entraînement de l'Acteur. Postdramatique. Théâtre.**

Não se pode falar sobre atuar ou sobre o ator em geral¹. Meu único objetivo aqui é revisar em termos gerais preocupações atuais, sugerindo apenas alguns aspectos em novos campos de pesquisa. Foram modificadas recentemente a identidade e a função do ator, mas de que maneira? Quais são os principais fatores da mudança? O que deveríamos estudar? Que tipos de performance, por exemplo?

Para dramaturgos: a atuação oferece ao seu texto seu sentido final. Não é um instrumento neutro; controla e determina tudo. Assim que for performado, ou até mesmo lido por outra pessoa, o texto escapa de seu autor.

O Ator: novas tarefas, novas concepções

1) O teatro mudou em sua estética e suas metas. O ator já não tem mais que fazer o “trabalho do ator sobre si mesmo” (Stanislavski). O teatro (muitas vezes) distancia-se da ideia de um papel concebido psicológica e mimeticamente. Nem sempre o ator tem que imitar ou mesmo representar uma personagem. Não estamos mais na estética da pura imitação. O ator define suas próprias convenções: por exemplo, mostrar mecanismos sociais (Brecht), focar apenas um aspecto ou um objeto, permitir outro tipo de identificação.

2) De ator a *performer*: ser um *performer* significa: a) ser si mesmo, ao invés de representar um papel; b) apresentar ao invés de representar; conseguir executar diferentes tarefas técnicas: cantar, dançar, praticar esgrima etc.

3) O ator sempre deve ser considerado na performance/*mise en scène* e também sintonizado com uma sociedade em mudança, isto é, com uma plateia em mudança.

4) O ator contemporâneo está cada vez mais envolvido no processo de dirigir, encenar e até mesmo conceber a performance toda (na assim-chamada *criação coletiva*). Assim, os limites entre ator, diretor, dramaturgo e cenógrafo estão borrados.

Para dramaturgos: se não souber o que seu ator deveria estar fazendo, pergunte-se como isso poderia ajudar a compreender a situação e a direção geral. Use uma escala móvel de abstrato/concreto. Pense geometricamente. Use o ator como uma maneira de relativizar seu texto, *refiná-lo*, testá-lo. Retorne à escrita após essa sondagem.

5) O status do ator na dramaturgia também muda: o ator já não narra o texto como um papel, a partir de seu ponto de vista, mas,

às vezes, atua como narrador. As categorias tradicionais de imitação (*mimeses*) e de narração (*diegesis*) são desafiadas. Atuar e narrar fundem-se em uma instância que pode tanto ser ator como narrador (às vezes chamado de *narrator*). Dessa maneira, o *performer* oscila entre um ator dramático e um contador de histórias épico.

6) Mesmo quando não é denominada *criação coletiva*, dramaturgo e diretor, às vezes, tendem a se tornar a mesma pessoa (por exemplo, o diretor francês Joël Pommerat). Os atores já não seguem as instruções de um *diretor* como em *Regietheater* (teatro do diretor). Há uma ida e vinda constante entre escrita e encenação, entre inventar uma situação para os atores e colocar palavras na boca deles e vice-versa. Os atores podem ser a fonte do discurso (com seus improvisos) e, posteriormente, transformarem-se no intérprete do texto dramático do dramaturgo.

Para dramaturgos: o ator não apenas cumpre uma tarefa limitada, também faz parte do processo criativo. Aqui, por exemplo, vocês podem usar os atores enquanto escrevem e podem alterar seu texto após a performance deles; assim, podem reescrever, isto é, re-atuar, re-encenar. Obviamente depende do estilo e do gênero da atuação, mas, em geral, a atuação deveria manter-se aberta, ambígua, sem dizer tudo. Escrever um texto curto após um improviso não verbal seria um exercício.

O Ator e o Espectador: novas relações, novas perspectivas

1) Na performance hoje, experimentamos o ator de maneiras diferentes, muito mais ricas do que antes. Os atores já não são apenas intérpretes, leitores do texto; muitas vezes tornaram-se responsáveis por uma nova experiência do espectador, por novas maneiras de olhar para um texto, de produzir diferentes interpretações ou simplesmente desfrutar o teatro de outra maneira.

Por exemplo, no teatro interativo ou na performance individual, o ator fala seu nome, faz perguntas pessoais, responde a perguntas do espectador (como si mesmo ou como uma persona imaginária). A ideia já não é mais transmitir uma mensagem ou um texto, caracterizar uma pessoa, mas criar uma experiência nova e inesperada para o espectador. O espetáculo-texto é apenas um pretexto para uma experiência pessoal; o teatro torna-se uma terapia, ao invés de uma experiência estética.

Outras experiências com estilos de atuação que incluem o estilo não-atuação: os *performers* falam sobre si, sobre sua vida pessoal; gradualmente transformam-se nas personagens (por exemplo, os grupos *L'Avantage du Doute* ou *Tg STAN*). Em *Seagull*, de Korsunovas (Vilnius, outubro de 2015), os atores primeiro dão a impressão de que falam diretamente para nós e que são como nós, espectadores. Eles estão tentando negar que estejam, de fato, atuando. Poderíamos definir a atuação como algo com o qual pode-se brincar: por exemplo, quando Nina fala o monólogo de Trepnev, na produção de Korsunovas. Atuar é sempre a paródia de algo. A pergunta para o ator e antes também para o dramaturgo, é o que está sendo parodiado ou referido.

2) Os espectadores e os teóricos do teatro aprenderam muito com a dança, por exemplo, a empatia cinestésica. Experimentamos o ator de maneira diferente, não apenas psicologicamente por identificação ou por distância (efeito de estranhamento), mas como um corpo movente. A teoria da empatia cinestésica diz-nos que observar um movimento é como fazer o mesmo movimento.

Para dramaturgos: antes, ou melhor, ao invés de dizer aos atores o que as personagens significam, fazer com que essas personagens primeiro dançam dentro de si, vejam como parecem cinestésicamente. Desenhem a figura, a trajetória do ator em uma cena, como uma primeira marcação possível. Deixe-os dançar o texto (o que não significa dançar sobre o texto ou a música).

A abordagem da empatia cinestésica deve ser combinada com a maneira como percebemos os afetos nas personagens/*performers* e como nós mesmos experimentamos esses afetos com uma empatia afetiva:

A empatia cinestésica é ligada ao afeto em vez da emoção. Isso significa que a empatia cinestésica pode ser considerada como a intensidade corporificada que tem impacto sobre o espectador de uma maneira cinestésica [...]. Conectar empatia cinestésica com afeto em vez de emoção significa que pode ser encarada como intensidade corporificada que impacta cinestésicamente o espectador (Reynolds, 2012, p. 132).

Percebemos a taticidade do ator e da encenação em geral: o ator e a encenação são como massa de modelar (*pâte à modeler*), uma textura. Conforme Bachelard (1948, p. 54) propõe: “[...] na imaginação de todos, existe uma *massa ideal*, uma síntese perfeita de resistência

e elasticidade, um equilíbrio maravilhoso de forças que aceitam e recusam”. O corpo do ator pode ser preparado e, mais tarde, sentido pelo espectador como massa de modelar, o qual podemos tocar e misturar *com nossos olhos*. O ator é sempre mais ou menos apreendido por uma percepção tátil, tateável.

3) Essa empatia cinestésica pode ser sentida no e como um processo de corporificação. Corporificação não é a encarnação do ator em seu papel (como somos levados a acreditar muito ingenuamente). *Corporificação*, de acordo com a teoria feminista de Judith Butler (2006), é o corpo do ator ou nosso próprio corpo como resultado de uma fabricação, de um estabelecimento de convenções, repetições, técnicas do corpo, que tornarão o corpo expressivo e eficiente e, mais tarde, pronto para produzir e receber afetos. Isso significa que o espectador consegue integrar o movimento (*kinesis*) à performance inteira a cada momento.

A corporificação também é uma “incorporação”, um *Einverleibung* (termo de Freud), que é “[...] uma modalidade de relação com o objeto que tende a fazê-lo penetrar em nós mesmos, ficar em nós mesmos, pelo menos na forma de uma fantasia” (Chemama; Vandermerch, 1998, p. 191)².

Dessa maneira, a tarefa do ator e do espectador é incorporar, ao usar sua empatia cinestésica, o trabalho do ator, isto é, colocar o texto, a história, o discurso, as imagens no corpo pensante do ator e em nosso próprio corpo. A consequência é que o espectador não está apenas decodificando signos prontos do corpo do ator, mas ele mesmo corporificando a corporificação do ator. Tudo se corporifica nos corpos que atuam, até mesmo – de acordo com Brecht e Bourdieu – poder e capital. Por exemplo, conforme Brecht, o *Gestus* do ator revela uma atitude de classe, uma relação de poder, uma atitude física e social. Tente encontrar, como autor ou leitor, “[...] o que os roteiros presumem sobre os corpos dos atores”, tente “[...] enxergar como o texto do diálogo supõe, e roteiriza, determinado tipo de ação corporal” (Wallis; Shepherd, 2002, p. 112-113).

4) São exemplos de corporificação no ator ou na *mise en scène*: a figura, a trajetória (*trajectoire*): os atores desenham no espaço e no tempo sua marcação no palco, seus movimentos e suas atitudes. *Trajet de l'inconscient*: trajetória do ator no palco, trajetória do inconsciente, como Vitez costumava dizer. Sempre existe uma atuação

e uma encenação cinestésicas: como o ator se movimenta, como o diretor dirige seus atores, como o espectador recebe o corpo movente do ator é matéria de empatia cinestésica. Às vezes, a *mise en scène* é puramente física e coreográfica (por exemplo, *Passim*, de F. Tanguy ou *The Trial* e *Three sisters* de Kriegenburg).

Para dramaturgos: os corpos, seus lugares, seus deslocamentos e movimentos devem ser levados em conta mesmo para um drama psicológico. Ao escrever seu texto, pense espacialmente, visualmente, corporalmente, cinestésicamente e, depois, *coloque* seu texto nessa estrutura.

Para Além do Ator Ocidental Clássico

Avatares do Ator

1) O ciborgue, como uma antiestrela e um ator crível, já é usado em algumas performances. Oriza Hirata escolhe um ciborgue para a terceira das três irmãs na peça de Chekhov. Veja a coreografia de Bianca Li: *Robot* (2015).

2) O ativista: usa o teatro e a atuação como ferramentas para uma causa política ou ecológica. O ator é um facilitador, usando técnicas do teatro para dramatizar e teatralizar uma questão.

3) O ator na esfera pública (*Öffentlichkeit*): não apenas no prédio do teatro. O ator/*performer* aparece em contextos sociais diferentes. Se o arcabouço e as coordenadas do teatro forem dissolvidos, o ator também perde sua identidade artística e profissional.

Para dramaturgos: atuar e, também, ser um dramaturgo, encenar etc. não deveria ser um jogo formal, autocontido. Escrever dramaturgia continua sendo algo que mantém contato com o nosso mundo real; não podemos ignorá-lo e deveríamos obter inspiração a partir dele.

Para Repensar Interculturalmente o Corpo e o Espírito do Ator

1) Não deveríamos impor outro modelo cultural (como o modelo japonês de Zeami) (*La Tradition Secrete du Nô*. Paris, Gallimard, 1960) sobre os diferentes modelos ocidentais. Porém, deveríamos nos beneficiar desses modelos não-europeus para conferir e discutir nossas categorias ocidentais. Por exemplo,

podemos confrontar e adaptar o uso de Zeami da metáfora do osso/carne/pele que usou para descrever as qualidades de um bom ator Nô:

a) *Chamo de osso o terreno e a manifestação inatos do poder inspirados, originando a habilidade* (Espírito). A atuação faz sentido e faz com que a obra de arte seja compreendida de maneira original?

b) *Chamo de carne a aparência do estilo perfeito, que obtém sua força no estudo da dança e do canto* (Audição). A atuação soa correta, como a música soa correta, harmoniosa, agradável?

c) *Chamo de pele uma interpretação que, ao desenvolver esses elementos, alcança o auge da suavidade e da beleza* (Visão). Essa atuação é esteticamente agradável de assistir (harmonia, proporções, equilíbrio)?

Robert Wilson (não se referindo explicitamente a Zeami) usa a mesma metáfora para ilustrar seu método de trabalho, porém para destacar outro ponto: “Começo com a superfície do trabalho e aqui reside todo o mistério. O que está sob a superfície é outra coisa. Pele, carne e ossos: essa é uma maneira clássica de estruturar o tempo e o espaço” (Wilson, 2014, s. p.).

Para Wilson: o espaço, as formas, a luz são os elementos externos que ele decide primeiro; depois enquadra os atores e, bem no final, define o texto – de acordo com ele, o elemento mais interno.

Eu mesmo sugeriria usar essa distinção para defender um *continuum* entre osso (abstração de formas geométricas, de mecanismos ou narrativa compacta), depois carne (animal, improvisação, naturalismo *selvagem*) e, então, pele (detalhes de realismo crítico, toques e nuances humanos).

Para dramaturgos: sua atuação – mas também sua escrita – deveria tentar localizar-se no escopo ou espectro abstrato/concreto, ou profundo/superficial, ou invisível/visível.

2) Um ator globalizado? A globalização conduz a um ator globalizante (e, assim, a uma performance globalizada), um ator adaptável a todos os tipos de contextos culturais? Ou adaptável a todos os tipos de festivais internacionais (*festival compatible*)?

Um ator reificado, cujos trajes, mas também expressões faciais, atitudes, tiques, histórias de amor etc. podem ser vendidos *online* durante a performance, pois isso já acontece no cinema.

Sim, talvez, mas também testemunhamos uma reação internacional, cosmopolita contra a reificação do ator: uma resistência que é, ao mesmo tempo, estética e política.

O que seria um ator cosmopolita ou cosmopolítico? Seria um ator capaz de atuar em tipos diferentes de produções e contextos culturais (*Dream* de Peter Brook e Mnouchkine e, atualmente, de Lepage). Em outros contextos culturais estrangeiros, as técnicas de atuação não são psicológicas, mas físicas. Essas técnicas são uma descoberta e não necessariamente um roubo para o ator ocidental.

Conclusões sobre o Ator

1) *Desdramatize* o papel do ator: é apenas uma parte da performance teatral: obtém seu significado a partir da performance toda, tanto do ponto de vista da produção (como uma estrutura semiótica) como do ponto de vista da recepção (como uma construção através do ponto de vista do espectador).

2) *Localize/deslocalize* o ator? Ele é a fonte e a origem de tudo que resulta de sua identidade (localização e centramento)? Nesse caso, não ficaremos realmente surpresos pelo que disser: parecerá apenas uma ilustração, uma repetição do que já é sabido. Ou o ator é o resultado do uso de todo espaço, tempo, luz, ritmo que fornecem seu arcabouço (deslocalização e descentramento).

Para dramaturgos: considere primeiro o que a personagem/ator pode fazer em determinada situação (motivada por aspectos psicológicos e sociais) ou em um (abstrato) instrumento (*dispositif*). Afetos – não signos ou emoções – produzem intensidades, mas necessitam de uma disposição, uma *disponibilité* (disponibilidade), um dispositivo – em suma: um instrumento – para permitir que a energia circule. Assim, o texto ou a obra de arte, a performance teatral torna-se uma instalação, assim uma configuração espacial, não uma essência ou uma coerência. Essa instalação transforma-se ela mesma em instrumento (*dispositif*) em que material e conceptual se fundem.

3) *Esvazie/reencha* o ator? O ator contemporâneo (performer) é uma encruzilhada desabitada que deve ser constantemente preenchida ou esvaziada de todos os tipos de identidades e tarefas a serem cumpridas. Sua tarefa principal já não é apenas psicológica ou nem mesmo apenas psicofísica. É estética, antropológica e política.

Para dramaturgos: o texto é uma construção vazia que primeiro deve-se esvaziar (sem preconceitos, sem ideias preconcebidas) e imediatamente depois encher ou reencher com uma interpretação possível. Cada nova interpretação e performance de atuação preenche as lacunas. A identidade da personagem não é apenas psicológica ou psicofísica; implica em determinada atitude estética, uma hipótese antropológica, um debate e uma discussão política.

4) *Treine/destreine* o ator? O treinamento, não importa quão duro e *ético* possa ser, não é um fim em si mesmo. Deve ser reconsiderado, repensado e, provavelmente, reformado.

Algumas recomendações finais:

a) O treinamento não deve ser unicamente físico nem unicamente psicológico.

b) O treinamento deve ser, sobretudo, uma educação política, filosófica, crítica, até mesmo sentimental: uma “*ästhetische Erziehung*” (Schiller, 1795), uma educação estética.

c) Devemos PARAR de procurar o ator perfeito, superespecializado, supertreinado, superadestrado, supertécnico, o ator *übermenschlich*.

Para dramaturgos: esqueça a falta de habilidades técnicas de atuação se puder oferecer uma abundância de propostas interpretativas e inventar novas maneiras de fazer teatro.

d) Deveríamos COMEÇAR a procurar um ator produtivo, prático, adaptável, político, um artista que ajude o espectador a encontrar alguma orientação dentro de si e do mundo.

Para dramaturgos: ser dramaturgo (criar, fazer arte) é sempre uma maneira de reconsiderar sua posição no mundo. Faça uso de novas formas, técnicas, trajetórias que possam lhe ajudar a se relocalizar. Sempre realoque-se uma tarefa e um projeto para o que estiver fazendo, levando o mundo exterior necessariamente em consideração e, assim, tornando-se o espectador do autor/ator que está tentando ser.

Notas

¹ Introdução à conferência organizada por Ramuné Baleviciuté, Academia Lituana de Música e Teatro, outubro de 2014, Vilnius, Lituânia.

² “De fato, a corporificação contém três significados: significa obter prazer ao fazer com que um objeto penetre a si mesmo; significa destruir esse objeto; e, significa, ao mantê-lo dentro de si, apropriar-se das qualidades do objeto. É este último aspecto que faz da incorporação a matriz da introjeção e da identificação” (Chemama; Vandermerch, 1998, p. 191).

Referências

- BACHELARD, Gaston. **La Terre et les Rêveries de la Volonté**. Paris: Corti, 1948.
- BUTLER, Judith. **Gender Trouble: feminism and the subversion of identity**. London: Routledge, 2006.
- CHEMAMA, Roland; VANDERMERSCH, Bernard. **Dictionnaire de la Psychanalyse**. Paris: Larousse, 1998.
- REYNOLDS, Dee. **Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practice**. Bristol: Intellect Books, 2012.
- SCHILLER, Friedrich. **Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen**. 1795.
- WALLIS, Mike; SHEPHERD, Simon. **Studying Plays**. London: Hodder Education, 2002.
- WILSON, Robert. **Programme du Spectacle *The Old Woman***. Paris: Théâtre de la Ville, 2014.

Patrice Pavis é atualmente professor na School of Arts da University of Kent em Canterbury, Inglaterra. Publicou *Dicionário de Teatro* e livros sobre semiologia, análise de *performance*, dramaturgos franceses contemporâneos e teatro contemporâneo. Seus livros publicados mais recentes são *La Mise en Scène Contemporaine* (Armand Colin, 2007; tradução em inglês, Routledge, 2013) e *Dictionnaire de la Performance et du Théâtre Contemporain* (Armand Colin, 2014; tradução em inglês, Routledge, 2016). E-mail: patricepavis@hotmail.com

Este texto inédito, traduzido por Ananyr Porto Fajardo, também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 1º de abril de 2015
Aceito em 7 de junho de 2015