

SILVA, Daniel Furtado Simões. Atuação X Não-atuação: ator e performer, entre a representação e a não representação. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas. Professor Adjunto. Diretor, ator e iluminador.

### Resumo

O tensionamento entre a representação e a performatividade das ações realizadas pelo ator, o rompimento do plano ficcional e a insurgência da pessoa real do ator em cena (sem o anteparo de um personagem fictício), têm concorrido para nublar as distinções usuais entre ator e *performer*. Observa-se uma oscilação entre os planos da presença e da representação que tem levado a uma redefinição do trabalho do ator, aproximando-o ao do performer.

**Palavras chave:** Atuação; Ator; Performer; Representação.

### Abstract

The tension between representation and performativity of the actions performed by the actor, the breakup of the fictional plan and the insurgency of the actor's real person on the scene (without the shield of a fictional character), have contributed to blur the usual distinctions between actor and performer. We observe an oscillation between the planes of the presence and representation that has led to a redefinition of the actor's work, bringing it to the performer's.

**Keywords:** Acting; Actor; Performer;

O trabalho do ator dentro do espectro do teatro realizado neste início de século tem-se revestido de algumas características muito peculiares e interessantes. Podemos observar, entre outras coisas, um tensionamento entre a representação e a performatividade das ações realizadas em cena pelo ator. Se há, na própria estrutura do evento teatral, uma oscilação permanente entre o real e o ficcional, colocada, por um lado, pela materialidade dos corpos que compõem a cena, e, por outro, pelo corte na realidade que o evento teatral propõe<sup>i</sup>, esta oscilação torna-se mais freqüente e passa a ser uma opção estética e uma estratégia dramaturgic à qual os encenadores recorrem.

O que nos interessa aqui, além da recorrência à performatividade das ações realizadas em cena pelo ator, é o rompimento do plano ficcional e a insurgência da pessoa real do ator em cena (sem o anteparo de um personagem fictício). Quando falamos em *performatividade* estamos nos referindo à colocação em primeiro plano da forma como o ator realiza essas ações, isto é, o seu desempenho, de maneira que, como diz Féral (2008), o “seu corpo, seu jogo, suas competências técnicas são colocadas na frente” (p. 202). Estamos, portanto, no plano da “execução das ações”, que frequentemente rompem com a lógica e a necessidade que o plano ficcional propõe. Em “Não desperdice sua única vida”, espetáculo de 2005 da Cia Luna Lunera, vemos, por exemplo, a atriz Fafá Rennó surgir de quatro, latindo e rosnando como um cão enquanto põe-se a devorar um prato de alface e fala das suas dificuldades para fazer regime (cf. Silva, 2013). A cena se desenvolve num plano performativo, ou seja, há “um deslocamento do plano narrativo [ficcional] e a ação ganha importância por si, não por uma repercussão dentro de um enredo” (Silva, 2013, p. 116); é o jogo, a possibilidade do jogo que é posta em relevo – a ação

extrapola e escapa a uma função puramente narrativa e de caracterização do personagem, atingindo essa dimensão performativa.

Algo semelhante ocorre quando o ator recorre a criação de *personas* em sua atuação. Se a palavra latina *Persona*, que deriva de *per sonare*, “soar através de”, remete às máscaras usadas pelos atores das comédias e tragédias romanas, hoje assumir uma *Persona* equivale a assumir um papel social ou uma identidade alternativa. Teatralmente falando, explorar ou criar uma *persona* pode indicar a criação de “eus alternativos” (Carlson, 2010), que permitem a exploração de vidas de fantasia, enveredando pelo reino do imaginário e do mítico.

Assim, muitas vezes uma *persona* criada pelo ator se apresenta como algo intermediário entre o ator e um personagem, tal como ele é concebido e colocado em prática no drama burguês, um indivíduo portador de uma história, inserido social e culturalmente. Em “O fantástico circo-teatro de um homem só”, espetáculo de 2011 da Cia Rústica, o ator Heinz Limaverde interpretava, entre outros personagens, uma vedete, inspirada em Eloína Ferraz, que fez sucesso no teatro de revistas nos anos 50. O número que ele protagoniza, cantando e se relacionando com a platéia, insere-se exatamente nesse plano da performatividade: somos absorvidos pelo desempenho do ator em cena, sua performance, e, como num show, é o evento, o momento presente, e não o tempo e espaço ficcionais, que são postos em primeiro plano.

Também o depoimento autobiográfico apresenta para o ator uma mudança de perspectiva e um tensionamento entre o plano ficcional e o plano do real. A natureza do material sobre o qual o ator se debruça para construir sua atuação remete ao plano do real, enquanto a natureza do evento no qual suas ações se inscrevem remete ao plano ficcional. O enquadramento teatral determina essa espécie de não-realidade que fazem com que ações executadas pelo não tenham repercussões no campo do real (as exceções e os casos limite, normalmente ligados a eventos performáticos, não fazem mais que nos lembrar dessa regra geral). Mas, tanto para o ator quanto para o espectador, o fato de saber que aquilo que se mostra em cena não apenas está realmente inscrito no plano do real como de fato ocorreu com aquele que está narrando ou demonstrando o acontecimento, repercutem e se fundam na “aura” que uma pessoa que viveu um determinado acontecimento possui: ao dar forma ao seu depoimento autobiográfico, o ator não resgata apenas as lembranças dos fatos em si, mas, frequentemente, as sensações, a qualidade da experiência e os impulsos sentidos não só na sua origem, mas que a mantiveram viva na sua memória e que são retomados ao resgatá-la. No início de “Não desperdice sua única vida” o público é dividido em grupos, e cada um deles acompanha um dos seis atores do espetáculo; num espaço especialmente preparado para tal, cada um dos atores faz um relato de alguns acontecimentos de sua vida para os espectadores. A forma como esses atores organizam o seu depoimento, conferindo-lhe um caráter de “texto” a ser atualizado a cada apresentação (incluindo aí não apenas a sequência dos fatos e as palavras utilizadas, mas também as ações realizadas), não lhes retirada a veracidade: mesmo enquadrados dentro de um evento que, em si, organizado e que envolve uma artificialização, o caráter de algo que foi vivido por aquele que executa as

ações, se imprime naquele ato e se impõe como uma realidade intangível porém insofismável.

Essa duplicidade e tensão entre o ficcional e o real trazem à baila um dos pontos principais que são levantados quando se discute possíveis distinções e especificidades no trabalho do ator e do performer: a questão da *Representação* está, sem dúvida, nesse centro. Se o trabalho que o ator realiza em cena não se limita à figuração de personagens de ficção (ver Silva, 2013), o conceito de ator surge como aquele que faz a personificação de um outro: na Grécia antiga o ator era o Hipócrita, corresponde ao substantivo *Hipócrités*, que vem do verbo *hipocrinestai*, que significa “representar um personagem” (Duvignaud, 1972, p. 13). De maneira quase oposta, a desvinculação ou rompimento com um contexto ficcional é o que caracteriza a maioria das ações realizadas por um performer. Michael Kirby destaca que, nos *Happenings*, os performers geralmente tendiam a ser nada nem ninguém que não eles mesmos, sem representar nem simular estar em um tempo/espaço que não aquele que se encontram juntamente com os espectadores (ver Kirby, 1987).

No início dos anos 70 Kirby criou uma escala para analisar a questão da representação dentro de uma performance. Esta escala apresentava-se como um contínuo, indo do polo da representação para o polo da não-representação<sup>ii</sup> e permite que analisemos tanto performances cotidianas quanto artísticas. A intenção marca a diferença entre estas. Diversos atos coletivos podem ser caracterizados como *outer-directed*, direcionados para fora, para uma audiência, tais como as performances artísticas, rituais religiosos e cerimônias; a diferença entre estes está no seu intento, pois os últimos não pretendem “afetar uma audiência”, mas sim “atingir um propósito funcional no mundo metafísico” (Kirby, 1987, XII), são realizados principalmente por seu fim, mesmo quando causam efeitos sobre a audiência. Quanto às apresentações artísticas, atores e espectadores são marcados e influenciados por essa intenção, de causar um efeito sobre quem assiste. O enquadramento teatral altera não só a postura de quem vê, mas também a daquele que executa essas ações, modificando o propósito e o envolvimento que o executante mantém com seus atos e a qualidade destes.

Kirby ressalta o contraste que existe entre as ações realizadas no dia-a-dia e as que são realizadas no contexto das performances artísticas. O desempenho de ações pode assim ser colocado dentro dessa escala cujos polos opostos e extremos designam níveis absolutos de representação: de um lado, uma tentativa de não-representar nada (onde o performer nada faz para reforçar a informação contida na estrutura da narrativa da performance) e, de outro, um desempenho que se basearia em um envolvimento físico e emocional total do performer no sentido dessa personificação de um outro. Esta escala se apresenta como um *continuum* entre esses dois polos, e as diversas ações e performances se localizariam em pontos diferentes desse espectro.

O que marca a aproximação entre o trabalho do ator e o do performer é o desejo do ator de buscar a não-representação, de não simular nem fingir, no palco, ser algo ou alguém que não ele mesmo, no espaço e no tempo onde se encontram ele e os espectadores. Essa mudança na forma como o ator

percebe e realiza as suas ações – e que envolve também uma mudança na relação com o público, que não abordaremos aqui neste artigo – não apenas imprime uma perspectiva performática ao seu trabalho: faz com o trânsito entre essas concepções e registros de atuação (que implicam no acionamento de diferentes arquivos de memória, *personas* ou técnicas, assim como a colocação em evidência de gestos e movimentos sem estar diretamente vinculados a um conteúdo narrativo/ficcional), passem a ser uma constante no trabalho do ator.

Para finalizar este artigo, gostaríamos de destacar que essa aproximação entre o trabalho do ator e o do performer se dá de uma forma “sutil e irreversível, abrangendo não só questões como a da autoria, mas a maneira como as ações são realizadas e a visão da cena como um ‘acontecimento’” (Silva, 2013, 137), evidenciando o momento da apresentação. Os atores percebem sua atuação cada vez mais ligada ao aqui/agora onde ocorre o evento, como podemos perceber nas falas de Odilon Esteves, da Cia Luna Lunera e Dani Barros, protagonista de “Estamira, Beira do mundo” (Cf. Silva, 2013, p. 140-41):

Odilon - Quando eu vejo um *performer*, eu vejo ele muito ligado no tempo presente, no espaço presente, com aquelas pessoas presentes, com algumas coisas que vão ter ainda com as influências da ideia do *happening* mesmo, que querendo ou não elas continuam, eu acho, em grande parte das performances que eu vejo hoje, essa ideia do acontecimento, do aqui/agora... (...) ...eu acho que eles sempre estão interligados no tempo presente, no espaço presente, num acontecimento presente, e fogem da ideia de “representação”, de fingimento, de engano. (...) Então eu acho que, dessa maneira, há dias que a gente se aproxima do *performer*, desse jeito como eu vejo a performance. E há dias que não, há dias que a gente está mais para a representação. Mas não é o caminho que a gente busca, o caminho que a gente busca acho que é o de cada espetáculo ser um acontecimento, daquele dia.

Dani - ... aí eu acho que [a peça] tem o sentido da performance, que é você estar no aqui e agora. (...) E eu acho que esse é o sentido de performance que a gente tem de buscar, que é o presente, que é o verdadeiro, o aqui, o agora.

Jogando com a ideia de representação, com a possibilidade de oscilação entre os planos da presença e da representação, diversos espetáculos contemporâneos esforçam-se para colocar atores e público no aqui/agora do evento teatral, jogando, diluindo e quebrando a fronteira entre ficcional e real. Para o ator, aprender a efetuar esse trânsito se afigura uma das mais prementes necessidades para a plena realização do seu ofício nos dias de hoje.

#### Referências

- CARLSON, Marvin. *Performance, uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia do Comediante*. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.
- FÉRAL, Josette. “Por uma poética da performatividade”, in *Sala Preta, Revista de Artes Cênicas*. Nº 8, p. 197-210. São Paulo: PPG em Artes Cênicas - ECA/USP, 2008.
- FISCHER-LICHTE, Erika. “Reality and Fiction in contemporary theatre”, in BOROWSKI, M. e SUGIERA, M. *Fictional realities / Real fictions*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007.

KIRBY, Michael. *A formalist theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.

SILVA, Daniel Furtado Simões. *O ator e o personagem: variações e limites no teatro contemporâneo*. 2013. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/JSSS-9EHH7R>>

---

<sup>i</sup> Erika, Fischer-Lichte, por exemplo, sustenta que a tensão entre realidade e ficção caracteriza o teatro onde e quando este ocorrer. Ela faz a distinção entre os planos da *representação* e da *presença* (Fischer Lichte use o termo *order*, ordem, mas preferimos o termo “plano”, pela noção de simultaneidade, coexistência e oscilação que ele possibilita). No primeiro temos tudo aquilo que se refere ao universo ficcional que é posto em ação pelo evento teatral, e que permite que identifiquemos e percebamos os personagens e os fatos do drama; quanto ao plano da presença, este se manifesta – ou nos damos conta dele – quando os objetos ou o corpo do ator “é percebido em sua fenomenalidade, com o seu particular estar-no-mundo” (Fischer-Lichte, 2007:18).

<sup>ii</sup> Kirby utiliza os termos *acting* e *not-acting* para se referir aos polos dessa escala. Lembrando que ele usa os termos “*to feign, to simulate, to represent, to impersonate*”, como sinônimos de “*acting*”, preferimos traduzir *acting* por “representação” e não “atuação”, uma vez que utilizamos atuação para designar toda ação realizada dentro do contexto das atividades artísticas, independente da ficcionalidade, da artificialidade, fabulação ou da personificação de caracteres envolvida. Assim, daqui em diante, nos referiremos a esses polos como polo da representação e polo da não-representação.