

O ator como propositor de discursos

por Evill Rebouças²⁴

Hoje muito se comenta sobre a contribuição do intérprete em relação à criação dramaturgica, além de ele propor inflexões, pausas, ações, e tantos outros artifícios que abarcam a atuação. Nomenclaturas como criação coletiva, *work in progress*, processo colaborativo são alcunhadas para tentar delinear esse modo particular de produção do texto, seja ele construído por diálogos ou por *textos cênicos*²⁵. No entanto, vários estudos dão conta de que essas interferências, principalmente dos intérpretes, aconteciam em outros tempos: nos textos de William Shakespeare, de Molière, de Bertolt Brecht e, patentemente, na *commedia dell'arte*, uma vez que seus atores utilizavam apenas um roteiro (*canovaccio*) para executar suas performances.

Contribuir, ainda que exista um roteiro ou texto esboçado, não seria interferir nas dramaturgias do espetáculo? Até que ponto inserir determinados expedientes formais e estruturais, escolhidos pelos atuantes do processo, constituem discursos além daqueles organizados pelo autor? No intento de dialogar com essas questões, recorro aos processos da Cia. Artehúmus de Teatro, coletivo fundado no ABCD Paulista no final dos anos 1980 e que hoje tem como ponto de partida, para suas investigações, o pressuposto ideológico de abrir lacunas para que o intérprete estabeleça discursos plurais sobre os temas tratados, procedimento esse que nomeamos de dramaturgias em processo.

²⁴ Ator, dramaturgo, encenador e pesquisador teatral. Licenciado em artes cênicas pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp) e, pela mesma instituição, recebeu o título de mestre com a pesquisa *A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional*, publicada pela Editora da Unesp, em 2009.

²⁵ A partir de uma concepção classicista, o texto dramático pode ser definido como a escrita que propicia uma realização cênica por meio de diálogos ou de rubricas de um texto. Já para o termo *texto cênico*, a teoria teatral contemporânea identifica-o como elemento que compreende as ações cênicas de um espetáculo como parte integrante do texto teatral.

Desestruturação do tempo e do espaço

Em todos os trabalhos da companhia, os integrantes partem de um esboço de texto que funciona apenas como estimulador para que os intérpretes e demais criadores proponham experimentações poéticas, tendo como balizadores a dilatação ou contenção do tempo e do espaço – duas unidades que, desestruturadas, podem gerar discursos infindos à cena.

Esgarçar ou comprimir o tempo de uma ação ou fala perpassa por uma elaboração estrutural e, dependendo de como o intérprete a organiza, pode gerar outras possibilidades de leituras ao espetáculo. No espetáculo *Amada, mais conhecida como mulher e também chamada de Maria*, a relação opressora entre colonizador e colonizado se traduz no extenso tempo que a personagem Amada leva para tentar dizer o que pensa. Parada, sem mexer um músculo, ela se esforça para responder às provocações feitas pelo Navegador Português, mas o que diz se resume no tartamudeio “O... ó...” – expediente lançado pelo ator para expressar a alienação da personagem. Hans-Thies Lehmann, ao localizar a potencialidade da desestruturação da unidade de tempo em experiências contemporâneas, comenta: “Transformaram o tempo numa coisa extremamente lenta. E com isso o tempo começou a ser um tema. Ou eles aceleram muito o tempo, e dessa maneira o tempo também se tornou tema”. (LEHMANN, 2009: 9)



Da esquerda para a direita: Edu Silva (Amada), Leonardo Mussi (Navegador Português). Teatro Oficina. Foto de Alcía Peres

Sobre o espaço, consideramos, além da dilatação ou contenção, os valores a ele agregados. Nesse sentido, alguns trabalhos da companhia foram elaborados, tendo como ponto de investigação a carga semântica do prédio público e seu entorno, bem como suas especificidades arquitetônicas²⁶. *Evangelho para lei-gos* – espetáculo apresentado em 2004 no banheiro público da Galeria do Viaduto do Chá, em São Paulo (SP) – discutia a morte social e a eleição de um banheiro público no centro de São Paulo, rodeado por seres à margem da sociedade, dialogavam com o tema proposto no esboço de texto. Os atores, depois de coletados os anúncios de prostituição afixados em telefones públicos, criaram a *Cena das etiquetas*, na qual uma mãe expunha a filha em uma vitrine, tendo como texto apenas os conteúdos dos anúncios.

Elementos olfativos também permeiam essas experimentações. Numa tentativa de expor a rejeição social perante os excluídos, cheiros de desinfetante invadiam o banheiro quando as personagens pronunciavam “merda de vida”, e a água das descargas chegavam aos pés dos espectadores. Já o forte odor de temperos da lanchonete do SESC Anchieta ambientava a fome sexual de Tamanduá e Tatu, personagens de Qorpo Santo, na montagem de *As relações Qorpo* – espetáculo que reunia três peças do autor e que também ocupava o elevador e a cobertura da já referida unidade do SESC.

As características arquitetônicas do lugar também foram aproveitadas como fonte de discursos para a cena. O pequeno ou imenso espaço entre o chão e o teto dos edifícios onde apresentamos *Amada* representou interferências diretas nas proposições dos atores. A densidade dos conflitos foi mais contundente quando o espetáculo foi apresentado sobre o achatado pé direito do prédio abandonado, nomeado popularmente CadoPo – Casa do Politécnico,

²⁶ Os valores impregnados nos espaços públicos são estudados por meio da *topofilia*, conceito que compreende a percepção e a interpretação ambiental em diferentes níveis de cognição e afetividade. A imensidão do mar, uma pracinha, uma favela ou avenida ladeada por monumentais edifícios são paisagens impregnadas de valores sociais, culturais, políticos e econômicos. No entanto, a percepção e a interpretação ambiental não são ou estão relacionadas somente ao conhecimento do visível, do informacional, mas envolvem dimensões mais íntimas e subjetivas decorrentes das experiências humanas durante toda a sua história individual ou coletiva.

no bairro do Bom Retiro (SP). No entanto, quando as mesmas situações ocupavam os diversos níveis de altura do Teatro Oficina, ou mesmo as características arquitetônicas externas da Vila Maria Zélia, ambos espaços localizados em São Paulo (SP), a encenação ganhava um ar mais leve, gerando risos nunca ouvidos.



Solange Moreno (Amada). CadoPo – Casa do Politécnico. Foto de Alcía Peres

Porém, tais características dimensionais, seja num lugar fechado ou aberto, não garantem mais ou menos densidade ao espetáculo. Quando apresentamos *Campo de trigo* dentro da monumental Capela de Nossa Senhora de Lourdes, na cidade do Porto, em Portugal, a qualidade de sagrado do lugar revelou um comportamento absolutamente refreado do espectador.

Determinar as relações proxêmicas, isto é, o espaço entre apreciador e cena, sua locomoção ou não é também tarefa do intérprete ao elaborar seus experimentos. Ter o espectador perto, longe, fora ou dentro do espaço da representação, iluminado ou não por uma luz que o mostre como parte reagente, estabelece interferências formais que se somam ao discurso do ator enquanto esteta e cidadão. No caso de *Amada*, não bastava para os criadores mostrar fatos de uma Pátria colonizada, mas, essencialmente, colocar os espectadores como sujeitos que reagem à vista dos demais espectadores e com isso provocar questionamentos quanto à nossa participação ou não diante dos fatos nacionais.

O ator como depoente da cena

Uma das prerrogativas poéticas e ideológicas dos integrantes da Cia. Artehúmus de Teatro é trazer para a cena o depoimento do intérprete, sujeito que mostra a situação fictícia, mas que precisa expor sua visão de mundo por meio de elaborações poéticas. Uma fogueira cercando a Pátria Mãe Gentil é a forma encontrada pela intérprete para materializar os efeitos de um sistema que nos aniquilou e ainda nos aniquila. Mais do que materializar a cena, a intenção é abrir espaço para que ele crie, além das indicações textuais, estruturas discursivas. Para tanto, trabalhamos não mais com o conceito de *persona*, mas com o de *figura* ou *criatura* – nomenclaturas que vislumbram o não psicológico e, conseqüentemente, uma abertura para amostragens de depoimentos poéticos e políticos por meio de estruturas formais. Tal destituição de psicologismo está muito próxima do efeito de estranhamento, porém o que difere é uma busca pela não ruptura entre figura e ator. Por outras palavras: as atuações procuram gerar dúvidas: é uma figura ou o ator que fala ou age? A indefinição dessa forma coloca então o apreciador em suspensão, para que ele veja os acontecimentos e possa construir, distanciadamente, sua própria dramaturgia diante do que vê.



Daniel Ortega (Pai) e Roberta Ninin (Amada). Espaço Grupo XIX – Vila Maria Zélia (SP).
Foto de Alícia Peres

Escritura e reescritura do texto

Nas experiências citadas, uma questão se torna patente: não temos mais o texto como ponto preponderante da cena; o material literário é apenas um ponto de partida para que o ator elabore discursos diante do assunto tratado. Elementos como as relações proxêmicas, a historicidade do prédio, da população que o circunda, bem como questões olfativas ou mesmo as características arquitetônicas dos lugares são subsídios a ser investigados para a elaboração do discurso do intérprete.

Por ser um processo de criação aberto, existe também a possibilidade de inserção de materiais literários não dramáticos, teorias, exclusão de cenas inteiras esboçadas no material inicial, alteração da ordem, redistribuição de falas para outras personagens, rubricas ou textos cênicos que são transformados em falas etc. Temos então a possibilidade de reestruturar o texto, o que, de certa forma, altera e amplia o discurso sobre o tema, pois o ator passa a interferir diretamente na elaboração das dramaturgias do espetáculo.

Referências bibliográficas

- CAMARGO, Roberto Gill. *Palco e plateia: um estudo sobre proxêmica teatral*. Sorocaba: TCM, 2003.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- FERNANDES, Sílvia. Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo. *Sala Preta – Revista do Departamento de Artes Cênicas*. São Paulo: ECA-USP, nº 1, p. 69-80, 2001.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- _____. Teatro pós-dramático e teatro político. *Sala Preta – Revista do Departamento de Artes Cênicas*. São Paulo: ECA-USP, nº 3, p. 9-19, 2009.
- REBOUÇAS, Evill. *A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional*. São Paulo: Edunesp, 2009.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Porto: Campo das Letras, 2002.
- TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo: Difel, 1980.