

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA - INSTITUTO DE ARTES
LICENCIATURA EM TEATRO
ORIENTADOR – JOÃO PEDRO GIL**

O ATOR PERFORMER

Vanessa Melissa Meirelles de Oliveira

Porto Alegre, dezembro de 2009.

“Toda arte é o desenho do desejo”

Sigmund Freud

Agradecimentos

À família, pelo apoio, tolerância e compreensão do hibridismo entre arte e vida.

Aos maravilhosos professores que tive o prazer de conhecer, em especial à professora Mirna Spritzer pelos caminhos e ao professor Gil pela orientação emocionada ao longo deste ano.

Aos colegas de trabalho, em especial a Marco Mafra pelo lindo espetáculo que fizemos e que consiste em uma das bases deste trabalho.

Um agradecimento especial a Alexandra Dias, Lauro Ramalho e João de Ricardo pelas ricas contribuições a esta pesquisa.

Aos amigos e companheiros que contribuíram para a conclusão desta etapa.

ÍNDICE

Introdução.....	3
Capítulo 1: O ator – Quadro histórico referente ao trabalho do ator da origem a atualidade.....	4
1.1Da Grécia ao Romantismo.....	4
1.2Do século XIX ao teatro contemporâneo.....	6
1.3O Teatro Pós Dramático.....	14
Capítulo 2: O performer.....	16
Capítulo 3: Performance, vanguarda e formação.....	20
Considerações Finais.....	23
Bibliografia.....	24
Anexo I:Entrevistas.....	25
Entrevista com Lauro Ramalho.....	26
Entrevista com Alexandra Dias.....	28
Entrevista com João de Ricardo.....	33

Introdução

É tortuoso o caminho da pesquisa. A busca por perguntas relevantes parece, aos poucos, tornar-se uma grande terapia de encerramento, a fim de amenizar as angústias do artista após o longo período de aprendizado.

Analisando minha trajetória, é possível compreender os caminhos invisíveis que conduzem esta pesquisa de vida que neste projeto, pode, enfim, ser sistematizada.

Tive uma infância de “atividades múltiplas”, muito parecida com a das crianças de hoje. Atualmente, aos 6 anos já é preciso ter uma agenda bem espaçosa, uma vez que praticamente todos os seus horários são ocupados com aulas de ballet, jazz, futebol, canto, teatro, taekwondo, natação, yoga, pintura, escultura, culinária e outras habilidades.

A sociedade, bem como a cultura, vive o tempo da multiplicidade. É preciso ser habilidoso para manter, muitas vezes, três empregos e uma família, ou mesmo para estar sempre atualizado em relação a uma área específica. É preciso saber sobre tudo, compreender um pouco de tudo, ver o que for possível.

Nada disso é uma novidade quando falamos sobre o trabalho do ator. É preciso estar inserido e atento ao tempo presente; é preciso ler, ver, ouvir; é preciso compreender o que é relevante para este homem contemporâneo.

E se a vida imita arte - ou vice e versa - , o que o teatro nos apresenta hoje é um *show* de multiplicidade. Fundindo e diluindo gêneros e estruturas, o teatro contemporâneo nos apresenta a cena das simultaneidades, onde tecnologia, polifonia e interatividade fazem parte de uma arte fundamentada na pluralidade.

Mas ainda temos os corpos, o homem ainda está no cerne da questão. Ao longo destas transformações, uma outra mudança acontecia: o surgimento do ator *performer*, buscando saciar as necessidades deste novo movimento.

Busco, através desta pesquisa, compreender a trajetória destes processos , bem como as trajetórias pessoais destes novos atores a fim de compreender suas relações com a performance, como a compreendemos hoje.

Capítulo 1 - O Ator

Quadro histórico referente ao trabalho do ator da origem a atualidade.

A história do teatro se confunde com a história da evolução do homem. Milhões de anos de evolução nos levaram ao homem primitivo, já ciente de sua capacidade de comunicação e dispondo de recursos para tal. Utilizando primeiramente o seu próprio corpo através de sons e gestos, improvisa sons, comunica e compreende seu grupo. Vai aos poucos em busca de novas potencialidades, recorre à novas formas expressivas, explora o espaço em que vive e aprende lentamente a integrar-se. O homem, atuante, agora assumindo seus papéis no grupo e na sociedade.

O ator, seguindo uma trajetória similar, foi descobrindo as necessidades de seu trabalho, codificando seus métodos e aprimorando o que hoje podemos chamar de técnica - que ainda seguimos investigando.

Neste capítulo buscarei construir um breve quadro referente a evolução do trabalho do ator e sua formação ao longo dos séculos e das transformações sofridas pela arte dramática. Neste quadro, que tem início na Grécia e se conclui nos dias atuais, darei maior atenção aos fatos relevantes à pesquisa, ou seja, a transformação do trabalho do ator, suas adaptações e busca por formação a fim de compreender os processos que resultaram no ator-performer contemporâneo.

1.1 Da Grécia ao Romantismo

Pouca documentação se encontra sobre o trabalho do ator grego. De sua origem religiosa, sabe-se que o uso de grandes máscaras, e de pesadas vestimentas que caíam até os pés impediam o ator grego de realizar grandes deslocamentos, representando seus personagens de forma quase estática. Daí surgiu a ênfase associada ao texto falado - característica que irá acompanhar o ator por muitos e muitos séculos.

Os romanos sofreram a influencia grega, mais exatamente da fase de decadência do teatro grego, quando os textos helênicos tinham perdido profundidade e inspiração. Destaque para outras manifestações teatrais de roma como o mimo e a pantomima.

No Teatro Medieval, os dramas litúrgicos – representações de textos sagrados – representavam o novo teatro. O elenco de atores era formado por homens do povo, estudantes, membros de agremiações profissionais, mimos ambulantes, etc. Sobre a atuação, pode-se dizer que o ator recorria a uma forma fixa e tradicional de gestos expressivos de cunho simbólico. Tendo em vista o caráter litúrgico, a voz era tecnicamente solene e nobre e sempre tratada com especial importância, promovendo forte contraste com os atores de teatro profano e popular.

Na França se desenvolveu a farsa, um teatro eminentemente político, que tratava dos assuntos do dia-a-dia, apresentado nas festas populares.

O final do teatro medieval refletiu as várias crises e revoluções que agitaram o Ocidente, quando o homem deslocou-se para o centro da discussão. Foi o teatro renascentista italiano que inaugurou a era humanista, em relação a era de Deus, da Idade Média.

O Renascimento foi a idade de ouro do teatro europeu. Apesar das limitações, o teatro perdeu o quase exclusivo componente sacro da Idade Média e assumiu-se como teatro popular.

Sobre a atuação da época, a grande transformação se dá pelo espaço, através da transição do teatro das arenas para os palcos. Em seu livro Ênio Carvalho diz:

[...] a transição do teatro monumental da Idade Média, realizado ao ar livre, para o palco limitado, dentro de uma sala fechada, condicionou uma transformação completa no estilo da interpretação teatral. O gesto monumental e simbólico deu lugar a movimentos, deslocações e gestos muito mais medidos, adaptando-se ao ritmo imposto pelo palco limitado. Não somente os gestos tornaram-se mais discretos, como passaram, aos poucos, a refletir nuances relativas ao caráter, idade, sexo e situação social das personagens. A palavra não era mais interpretação da ação e dos gestos simbólicos, mas ação e gestos eram também elementos da interpretação da palavra, daí ela ter se revestido de um caráter declamatório
(CARVALHO, 1989: 78).

Na Itália, a comedia dell'arte vem para mudar e influenciar o teatro por muitas gerações. Considerado o primeiro laboratório do ator moderno, tratava-se de uma comédia encenada por atores profissionais, associados mediante um estatuto próprio de leis e regras (FO, 1998: 20), onde o ator está no centro de tudo: é autor, diretor,

montador, etc.

É relevante a contribuição de comedia dell'arte ao aprimoramento do ator. Sua capacidade de improvisar, que a princípio poderia parecer simplesmente espontânea, era adquirida após seqüentes exercícios preparatórios. Trata-se do princípio de um treinamento – palavra que só voltaria a relacionar-se ao trabalho teatral tempos mais tarde.

O teatro Elizabetano nos traz dois fatos relevantes: a nova arquitetura e a dramaturgia de Shakespeare. O teatro se modifica novamente e a arquitetura influencia a construção do drama e da atuação. Embora sua dramaturgia tenha revolucionado através do uso das convenções, através da releitura dos princípios aristotélicos, o ator de Shakespeare era, ainda, declamatório e representava, aos gritos, as grandes aventuras para um público popular e interativo, capaz de jogar objetos nos atores, caso sua atuação não fosse satisfatória.

A ópera se consolida como gênero teatral da burguesia chegando a ser vista como a arte do ator total.

A chegada do Romantismo pôs de lado os cânones barrocos e rococós, conformistas e desadaptados aos novos tempos, pregando a supremacia do sentimento sobre a razão, contra os preceitos classicistas.

No que diz respeito ao trabalho do ator, poucas descobertas fora feitas até este período. Baseado em métodos intuitivos, o ator desenvolveu sua arte arrastado pelas necessidades das transformações teatrais mas sem muita consciência de seu trabalho e de sua construção.

No que interessa a pesquisa relativa ao ator performer, poucas transformações ocorridas até o século XVIII são relevantes. É através do naturalismo que tem início um longo processo de transformação e compreensão do trabalho do ator.

1.2 Do século XIX ao teatro contemporâneo

O período que se inicia nos anos finais do século XIX, representa o começo de uma nova idéia relativa a construção do trabalho do ator. A expressão método passa a fazer parte arte teatral, bem como ética e laboratório.

É neste momento também que começa se desenhar as bases do teatro pós dramático e da performance, dados que serão esboçados e comentados aqui, mas que serão aprofundados no capítulo seguinte.

Em seu livro, *O ator no Século XX*, Odete Aslan, a fim de facilitar a compreensão de todas as manifestações ocorridas neste período, propõe a seguinte divisão:

a) *A formação tradicional e o sistema de Stanislavski.*

b) *Os fatores da explosão da interpretação no séc. XX.*

c) *A expressão contemporânea.*

Esta divisão será também aqui adotada, pelos mesmos fins.

a) *A Formação Tradicional*

O termo Formação Tradicional é o termo escolhido pela autora para nomear a formação instituída na França do fim do século XVIII ao fim do século XIX, com o objetivo de formar intérpretes do repertório clássico.

A formação destes atores girava em torno do respeito à tradição. Ao professor cabia orientar, guiar, adaptar, de acordo com ensinamentos baseados nas práticas de outros atores, mas não há nenhum tipo de didática. O que importa neste momento é que o ator fale bem e se coloque bem. Esta formação resulta numa espécie de imobilismo e não se preocupa com as agitações da arte contemporânea da época. O ator é um declamador, o texto é o centro e a voz é o começo.

A voz é o centro do trabalho do ator e é neste centro que as pesquisas da época se concentram. Os estudos vão em busca de maiores possibilidades vocais, chegando a respiração como mais uma forma de dar emoção ao texto.

Frente ao deficiente quadro de ensino que se apresentava, a reação de todos foi a mesma: criar grupos de trabalho para experimentar possibilidades para uma reeducação teatral.

Dentre as deficiências, a mais notável é a falta de espaço para o corpo. Alguns estudiosos voltam-se a pesquisa do gesto.

Copeau tira o texto de seus atores. Inspirado na comedia dell'arte, estuda anatomia e propõe um treinamento. Seu aluno deveria praticar ginástica, esportes, esgrima, acrobacias e dança. Busca uma formação corporal sistemática. Utiliza a improvisação e vê nesta uma possibilidade de renovação para o teatro.

Dullin, discípulo de Copeau, também utiliza o método da improvisação. Acredita que só através dela o ator pode conhecer seus próprios meios de expressão. Aposta no desenvolvimento do trabalho corporal paralelo, contanto que a atuação não seja deixada de lado.

A busca do personagem não era, nesta época, o foco das discussões, pois não havia teorias sobre o assunto. Para interpretar um personagem, até então, era necessário que o

ator tivesse um perfil parecido com o da personagem, fisiológica e morfológicamente. O ator encontrava sua personagem ao acaso, por dedução, intuição.

Buscar um personagem, ou mesmo a definição da personagem eram, neste momento pontos ainda não trabalhados pela teoria teatral.

A emoção era também um mistério a ser desvendado. Coube a Stanislavski a missão de se aprofundar nestas questões.

A formação e a concepção de Stanislavski vão contra os princípios tradicionais, contra as banalidades e exibicionismos da época nos teatros russos. Ele propões, através do realismo, combater os falsos cenários e as falsas emoções.

Para isso, acredita que é preciso levar atores e espectadores a acreditarem no que é representando, através de todos os elementos. Conclui então - após indas e vindas - que a verdade deve vir de mais longe: é preciso encontrar a verdade interior. Dessa forma, a personagem deverá preenchida de vida orgânica.

Stanislavski inova ainda ao trazer para o teatro a relação com a ética. Em sua escola, exige do ator qualidades morais: na vida particular ou profissional o aluno deve ser simples, probo e modesto. A vaidade é um critério de eliminação e são proibidas as rivalidades. Não aceita analfabetos e estimula a cultura de seus alunos.

No que diz respeito a emoção, acredita que o ator deve dominar a emoção, sem bloqueá-la. E como meios de despertá-la, desenvolve as técnicas: memória emotiva e ações físicas. Estas duas técnicas serão aprofundadas no capítulo seguinte, quando será realizada uma análise mais aprofundada sobre o teatro pós dramático.

Uma nova dramaturgia também vem alimentar suas pesquisas. Tchekhov e seu subtexto vem preencher a pesquisa sobre a personagem no TAM¹.

Segundo Stanislavski, seu sistema consiste não em um livro de receitas, mas em uma série de fundamentos para a construção de um estilo de vida. Seu sistema foi aplicado na URSS e em todos os países do Leste. Nos EUA e na Inglaterra, só foi conhecido através de Lee Strasberg, adepto da psicanálise e já utilizando o método com suas próprias adaptações.

Segundo Aslan, os principais pontos do trabalho de Stanislavski podem ser resumidos da seguinte forma:

[...] lutar contra o clichê, a má teatralidade; estabelecimento das vontades da personagem para motivar o jogo do autor; clima favorável à emoção cênica, meios de desencadear uma emoção verdadeira no ator; estabelecimento de um subtexto

1 Teatro de Arte de Moscou, escola onde Stanislavski desenvolveu seu método.

para exprimir nas peças de Tchekhov o que se encontra nas entrelinhas, nos silêncios, para nutrir o texto. (ASLAN, 2003: 71)

O trabalho de Stanislavski foi objeto de controvérsia. Alguns de seus alunos deram continuidade ao seu método, outros voltaram-se contra o naturalismo de forma radical.

O naturalismo se desenvolveu principalmente com os Meiningen, na Alemanha, e Antoine, na França, rompendo com classicismo, romantismo e melodrama, ambos decadentes. Alimentou-se do surgimento do cinema, que inspirou um gosto pelo realismo. O ator, então, contentou-se em reproduzir a vida real.

Segundo Lehmann (2007), o surgimento do cinema veio impulsionar, também, uma outra discussão: o que o teatro tem de fundamental e inconfundível com as outras artes?

Este questionamento viria gerar vários outros e impulsionar uma grande reflexão sobre os fundamentos da arte teatral da época.

O teatro do século XX é uma reação ao naturalismo. O teatral contra o verdadeiro, o poético contra o cotidiano, a transfiguração contra a fatia de vida. Ampliava-se o gosto pelo científico e o teatro reclamava o direito a teatralidade.

É neste momento que se inicia a “era da experimentação [...] quando o teatro tomou consciência de que os potenciais de expressão artística nele latentes eram passíveis de ser realizados independentemente do texto, foi lançado no difícil e arriscado campo da liberdade de experimentação contínua, assim como as outras formas de arte” (LEHMANN, 2007: 81).

As vanguardas tem papel importante neste período, lançando através do simbolismo – e passando pelo futurismo, pelo dadaísmo e pelo surrealismo – os caminhos para uma nova estética, a estética da provocação.

O simbolismo vem reagir através de um teatro da alma. Seus idealizadores sonharam com um teatro invisível de poesia pura, em que a alma seria enaltecida e os corpos esquecidos. “Para estabelecer a supremacia do espírito sobre a carne, o teatro simbolista retornou ao verbo puro” (ASLAN, 2003: 92). Mas acabam sofrendo pela falta de dramaturgia. Os autores simbolistas, essencialmente poetas, não souberam aliar teatro a poesia. Já os atores, estavam presos ao modo tradicional de interpretação, tinham dificuldades de representar algo que não era feito para representar.

Edward Craig vem buscar a construção deste ator simbolista. Acredita na arte depurada e considera o ator apenas mais um elemento da encenação. Seu ator deve apagar-se em benefício da idéias, deve se perder na imaginação e abandonar-se a um

êxtase que beira o transe e a loucura.

A escola de Craig não teve fins de montagem, pretendia pesquisar cientificamente os princípios do trabalho do ator sem métodos ou sistemas. Seus alunos, em determinada etapa dos ensinamentos, aprendem não só exercícios para corpo e voz, mas também se iniciam na construção de planos de cenário, maquetes, na prática da direção, iluminação e teorias teatrais do passado. Quer formar artistas de teatro.

O teatro simbolista constitui um passo no caminho para o teatro pós dramático por seu caráter estático e sua tendência à forma do monólogo. Trata-se de um teatro em que todos os componentes se tornam caracteres de um texto poético.

O movimento expressionista também elaborou temas teatrais que vieram a ser explorados na ruptura do teatro pós dramático. Surgido nas obras por volta de 1907, constitui-se basicamente de obras de protesto com objetivo de transformar o homem. Rejeitam as antigas leis do teatro, recusam a verossimilhança. Não há mais progressão, estados de alma devem revelar a substância do drama.

Quanto a interpretação expressionista, o ator deve tornar visível o invisível. Esse transe consiste em um retorno as fontes religiosas primitivas. Este ator não expressa seu eu pessoal e não encarna totalmente seus personagens, ele representa, mas não vive as emoções da personagem. Distanciado de um realismo banal, o ator expressionista deve ser original, dotado de imaginação criadora e grande energia vital. Não deve temer o exagero, nem mesmo o grotesco e a caricatura, com o objetivo de agir sobre os sentidos do espectador.

Outros movimentos sacodem a vanguarda da época. O futurismo, o surrealismo e o dadaísmo chegam em busca de uma linguagem que fosse “contra todos os pontos da poética de Aristóteles” (ASLAN, 2003:128). Queriam atacar o espectador de tal modo a afetá-lo não só mentalmente mas corporalmente,

proclamando o desmantelamento do contexto, o privilégio da falta de sentido e da ação no aqui e agora (dadaísmo), abandonaram o teatro como obra e produção de sentido em nome de um impulso agressivo, de um acontecimento que incluía o público em ações (futurismo), ou sacrificava o nexos causal narrativo em favor de outros ritmos de representação, em especial a lógica do sonho (surrealismo)” (LEHMANN, 2007: 99).

A nova cena se caracteriza principalmente pela provocação, pela destruição da linguagem, pela multiplicidade de noções da personagem, pela crise da identidade do

autor – com a chegada do encenador; e pela fragmentação do espaço.

Mais adiante alguns destes princípios serão retomados e afim de aprofundar e analisar a influência destes movimentos de vanguarda sobre o teatro pós dramático e a construção da linguagem do performer.

Seguindo nossa trajetória chegamos a Rússia, onde Meyerhold desenvolve a biomecânica. Seu ator se caracteriza – direi aqui de maneira simplista a título de resumo - pelo grotesco, pela ironia e pelo não-sentimentalismo. Taírov e Vakhtangov também desenvolvem seu teatro em reação as teorias aprendidas no TAM.

O teatro político na Alemanha nasce através de atores amadores, membros do partido Comunista. Tal teatro possuía a forma de jornal vivo e aos poucos abriu-se para além das utilizações políticas, favorecendo a abertura para novas técnicas teatrais.

Piscator, homem de teatro, reflete sobre sua arte após combater na Guerra de 1914 e cria o Teatro do Proletário, cujas representações são verdadeiros manifestos sobre a luta de classes. O papel do ator se expande: trata-se agora de um ator ativista, politizado e consciente. Em sua atuação, este não deve se entregar a personagem ou a situação, não deve se esquecer de que, enquanto atua, participa de uma ação de propaganda e educação.

Para tornar ainda mais eficaz este processo, Piscator, junto ao arquiteto Gropius, constrói uma complexa maquinaria. Projetores, esteiras, e outros elementos são utilizados para adaptar o palco italiano as necessidades do teatro político.

O trabalho de Piscator deu início a transformações que seriam aprofundadas por um célebre pupilo: Berthold Brecht.

Brecht iniciou seus trabalhos influenciado pelo naturalismo e pelo expressionismo. Mais tarde, absorvido pela teoria marxista e pelas teorias políticas de Piscator, acaba por pesquisar uma nova finalidade para a representação com base na relação dialética entre um homem e a história criando seu Drama Épico, o qual merece uma breve explicação.

O teatro épico consiste em uma forma de composição teatral que polemiza com as unidades de ação, espaço e tempo e com as teorias de linearidade e uniformidade do drama, fundamentadas em determinada compreensão da Poética de Aristóteles. Através desta nova forma, Brecht pretendia um teatro que não levaria o espectador a determinada opinião através da emoção, da empatia, mas que despertaria seu senso crítico diante da realidade em busca de uma verdade própria. A catarse perde seu espaço na concepção teatral épica pois, segundo Brecht, torna o homem passivo em relação ao mundo e o ideal é transformá-lo em alguém capaz de enxergar que os valores que regem o mundo podem

e devem ser modificados.

O teatro épico se interessa, antes de tudo, em transformar comportamento e visão de mundo dos homens, uns em relação aos outros, em promover a visão crítica. Para tal, Brecht faz uso de técnicas afim de provocar nos espectadores o sentimento e estranheza, para que estes se afastem de qualquer possibilidade de envolvimento emocional. Ao estudo destas técnicas ou recursos, Brecht chamou Efeito de Distanciamento Crítico – do alemão, *Verfremdungseffekt*.

c) A expressão contemporânea

A expressão contemporânea caracteriza-se, basicamente, pela busca por uma maneira de lidar com a emoção. A psicanálise vem interferir nas teorias teatrais e Artaud vem pregar seu teatro do transe, da fome e da crueldade. Seu palco é um lugar onde atores e espectadores devem se sentir em perigo.

Artaud radicaliza ao pensar os moldes de interpretação, com sua poesia do espaço. O teatro se torna uma grande terapia de alma e o espectador, assaltado por vibrações sonoras, participará de uma vivência única a cada espetáculo.

O ator é definido então como um “atleta afetivo” (ARTAUD), capaz de expressar seu sentimento através da respiração. A palavra deve ser dita como um movimento e o gesto deve ter a força da palavra. Seus gestos devem ser diferentes de tudo que possa ser cotidiano. Artaud deseja, através de seu ofício reinventar e dominar seu próprio corpo – devastado pela doença.

Outra forte e marcante tendência do teatro contemporâneo está na perda da individualidade do ator, processo que se nota em outras escolas mas que acabou por se destacar nas filosofias dos Teatro-Laboratórios e nas comunidades teatrais de Grotowski, Barba e mais tarde, Peter Brook. O ator torna-se sujeito parte do todo e a este todo deve submeter-se, bem como, à pesquisa, ao treinamento e à ética de trabalho. Já não é mais suficiente o aprendizado de técnicas teatrais: o teatro torna-se um experiência e um estilo de vida.

Grotowski aprofundou todos os conhecimentos das técnicas do passado: Delsarte, Dullin, Stanislavski, Meyerhold, Vakhtangov, Artaud, Brecht, teatro japonês, chinês e indiano. Não satisfeito, em seu laboratório buscou retomar os fundamentos do teatro e do homem.

Segundo ele, o corpo do ator deve ser o lugar de todas as possibilidades. Um treinamento rigoroso leva seus atores a resultados que parecem inatingíveis aos comuns

mortais, constituindo o resultado de um trabalho interior, mais metafísico do que técnico.

No que diz respeito a atuação, personagem mais ator vão construir o ator santo. Ao lado da personagem o ator revela seu eu profundo, confessa sua autêntica natureza.

Confessando suas fraquezas, mostrando aos espectadores até onde ele pode estender os limites os limites do esforço vocal e corporal, dando como exemplo seu combate com o Anjo, adiciona ao papel escrito o desdobramento exacerbado de sua personalidade.... Sublimado como um Cristo sofredor, despojado de qualquer auxílio cênico, ele reveste o papel com todas as fibras de sua vida passada e presente, com tudo o que secreta: gesto, grito, suor, respiração, pensamento." (ASLAN, 2003: 287).

Chegando ao domínio de sua criação, o ator grotowskiano se apresenta em quase nudez, em um teatro pobre, extraído do homem.

Um longo preparo é necessário para esta atuação quase religiosa. Segundo Grotowski, é preciso ter sofrido bastante na vida para querer essa técnica de atuação.

Eugênio Barba sai do Laboratório de Grotowski e cria seu grupo de trabalho, o Odin Teatret, em Holstebro, na Dinamarca. Grotowski admite que Barba vai mais longe que ele no desenvolvimento das associações, que é mais livre, mas Barba ainda é considerado o pupilo.

Em sua escola, a admissão dos alunos se dá através de um ano de laboratório onde serão avaliados seu caráter, sua moral e sua ética.

O grupo é a parte fundamental. O ator deve estar ativo na vida do grupo, nas questões e nos problemas que esta convivência oferece, deve ter o desejo de transformação de si mesmo e do outro.

Seu treinamento assemelha-se ao de Grotowski bem como seus ideais. Neste momento não é mais suficiente a pedagogia no teatro, não basta dizer ao espectador que o mundo precisa de uma nova atitude. É preciso agora que o ator renove sua atitude em relação a vida, fazer da sua arte a sua própria transformação pessoal. Segundo Barba, isso impõe exigências tais que poucos são os capazes de persistir.

O Living Theatre, dirigido por Julian Beck e Judith Mallina, nasce por volta de 1961. Seguindo as tendências de ruptura, buscaram na linguagem poética a apreensão de um além do real, uma oportunidade de agarrar o inconsciente.

Construíram um estilo de documentário provocador e comprometiam o público.

Eram boêmios, anarquistas e preocupavam-se muito mais em fazer teatro do que em existir enquanto grupo. Contestaram a sociedade capitalista, negaram o circuito comercial de teatro e suas formas – da arquitetura à escrita e à atuação.

O Living – nomeado assim pelo desejo de acentuar o instante em que se vive – procurou trabalhar pela libertação do homem em todos os sentidos.

Entre outras medidas pretendiam abolir a cobrança da entrada no teatro.

Acabam por criar um novo ator. Este apresenta-se como é: em algumas peças conserva seu nome e representa a si mesmo. O encenador lhe dá um estímulo e ele deve reagir de acordo com sua própria personalidade. Personalidade esta de um indivíduo consciente e parte integrante de uma sociedade em transformação.

O passado pouco importa, o Living quer estar a margem de tudo que já foi dito. A técnica dos atores não importa, mas sim que eles tenham sede de transformação.

A crítica os desprezava, os achavam amadores, desrespeitosos e sem técnica.

Peter Brook, grande encenador também constrói seu laboratório de pesquisas sobre o trabalho do ator, em busca da simplicidade e da real comunicação através do teatro.

Procurou tirar seus alunos do naturalismo stanislavskiano da época, trabalhando com as idéias de Artaud e da linguagem dos sons. Experimenta e questiona todos os mestres, utilizando todas as técnicas já trabalhadas “em busca de novas relações entre o ator, o autor e o público” (ASLAN, 2003:304).

Seu centro de treinamento na França ainda está aberto. Aguardemos as novidades que ainda poderão oferecer ao trabalho do ator.

1.3 O Teatro Pós Dramático

Para compreender melhor os caminhos do ator performer, torna-se imprescindível conhecer o que caracteriza e diferencia o teatro pós dramático.

A partir deste quadro histórico é possível acompanhar o caminho percorrido desde o grande teatro do final do século XIX, passando pela diversidade das formas teatrais modernas nas vanguardas históricas e pelas neo vanguardas dos anos 50 e 60, até o teatro pós dramático no final do século XX. Este percurso pode ser descrito como uma sequência de etapas de auto-reflexão, decomposição e separação dos elementos do teatro dramático

Em “O Teatro Pós-Dramático”, Lehmann realiza um estudo fundamental sobre este

processo. Em um grande e detalhado panorama repleto de exemplos e descrições de encenações, são configuradas as formas do teatro pós dramático.

A nova estética se apropria da situação teatral. O teatro assume seu caráter efêmero e a presentificação toma caráter de linguagem. Esta nova forma irá buscar cada vez mais uma aproximação com o real, com a vida real. O espectador se torna sujeito de estudo, e deve, mais do que observar, experimentar o teatro. E experimentar.

O pós dramático se constrói sob a atmosfera da experimentação, em todas as áreas, da atuação ao espaço cênico.

O espaço utilizado é escolhido de acordo com a margem de possibilidades de percepções extra cotidianas. Ao mesmo tempo, esta atitude insere o teatro no espaço cotidiano e aproveita-se do caráter real destes lugares.

Das transformações principais destacam-se: a substituição da ação dramática pelo caráter cerimonial; a tendência ao estático e ao contemplativo, a negação da mimese naturalista, a presença, as novas possibilidades de trabalhar com a textualidade, e a fusão com outras formas artísticas e com as mídias eletrônicas.

Lehmann enfatiza também pontos importantes como a idéia de simultaneidade e de eliminação da síntese, bem como o exagero - marcado pelas gerações dos anos 60 e 70 - e a cenografia. Tudo isso resultará no que ele irá chamar de estética da metamorfose quando, em lugar da organização dramática, surge uma super heterogeneidade em que cada detalhe parece poder ocupar o lugar de qualquer outro.

O teatro pós dramático irrompe com a necessidade de uma nova atuação. Realizadas as rupturas, coube ao ator adaptar-se - sob suas próprias reivindicações... a um novo teatro.

Muitas destas características serão discutidas no capítulo seguinte, quando iremos nos aprofundar sobre o estudo do ator performer, especificamente.

Capítulo 2

O ator performer

O termo ator performer tem sido utilizado atualmente para designar uma série de diferentes formas de expressão. Alguns autores usam o termo para definir e/ou diferenciar o ator contemporâneo, outros fazem da expressão performer uma saída para nomear uma série de manifestações artísticas atuais, ou mesmo para referir-se ao ator cujo trabalho simplesmente se diferencia e que ainda não foi “encaixado” a nenhum grupo ou metodologia. Há ainda os que se auto determinam performers pela multiplicidade de suas habilidades. O termo é empregado também sob a idéia de um ator total.

Mas o que é, afinal, o performer e no que ele se diferencia? Quais as especificidades desta atuação e como se constrói seu trabalho?

No dicionário de teatro de Patrice Pavis (1999) é possível encontrar duas definições para o termo performer, uma delas, sob a perspectiva do somatório de habilidades, define o performer como um artista capaz de realizar façanhas, capaz de cantar, sapatear e todo o resto. Compreende também um certo sentido qualitativo, ao diferenciar positivamente, este ator hábil e versátil dos atores clássicos e declamativos do teatro tradicional.

A segunda definição diz que “o performer é aquele que age em seu próprio nome, enquanto artista e pessoa, e como tal se dirige ao público”, e completa afirmando que “o performer realiza uma encenação de seu próprio eu, diferenciado-se do ator, que faz o papel de outro” (p.285).

É partindo desta segunda definição que darei continuidade a pesquisa. Sem negar aqui as inúmeras possibilidades oferecidas pelo termo performer, mas optando pela análise a partir dos fundamentos da arte performática.

Mas em que se fundamenta a performance? E em que este ator se distingue?

Performance

A performance se desenha a partir dos fundamentos do, anteriormente citado, teatro pós dramático. De origem radical, trata-se de um movimento impulsionado pela contracultura, de caráter anárquico e de fronteira. Surge como uma forma de negação da visão de arte como mercadoria, contestando a sacralização teatral e pregando a

valorização da liberdade artística em detrimento da técnica e do virtuosismo.

Em seu livro *A arte da performance*, Jorge Glusberg descreveu a ação do francês Yves Klein “Salto no vazio” - em 1960 - , como um dos movimentos iniciais do que viria a ser a arte da performance no mundo. Após tímidas – ou não documentadas - tentativas, os anos 60 trouxeram uma onda de experimentação em todas as artes. No fervilhar das neo vanguardas, a performance nasce como um desdobramento elaborado dos hapenings e se consolida como movimento e gênero.

É consensual entre os autores a dificuldade de encontrar definições para a expressão performance. Cohen (2007) diz que trata-se basicamente de um arte de intervenção, modificadora, que visa a transformação do receptor.

Pode se afirmar que a performance é expressão cênica, de linguagem híbrida, multimídia, interdisciplinar que tem como principal objetivo reforçar o instante e romper com a representação.

Para tal, a performance se opõe a estrutura aristotélica, descentralizando o texto e propondo a dramaturgia visual, a fragmentação, o simultâneo e o estranhamento, através da “des-hierarquização” dos elementos e da exploração de espaços alternativos.

O processo ideal da performance é real, impõe emoções e acontece aqui e agora. De acordo com Lehmann, é na experiência imediata compartilhada entre artista e público que se encontra o centro da arte performática. Acredito que seja este realmente um dos fatores primordiais da performance, uma vez que sua construção se dá sob a perspectiva da recepção, da comunicação, transformação e desconstrução da barreira ator-espectador.

Mas, voltemos ao performer.

A performance proporcionou a arte uma série de rupturas e possibilidades de transformação. No que diz respeito a atuação pode-se dizer que, após experienciar todos os métodos e teorias teatrais, a performance veio proporcionar ao ator um processo de esvaziamento e exacerbação.

O performer atua nos limites da espontaneidade, do híbrido e do simultâneo. Em busca de uma aproximação entre arte e vida, o ator performer se lança em *uma experiência de tempo*. O tempo da performance é o tempo presente, em sua duração, instantaneidade, simultaneidade e irrepetibilidade.

É nesta idéia de temporalidade que irá se fundamentar a atuação performática. O ator, em cena, deve se polarizar entre a realização de seu papel de ator e a personagem, ser e representar simultaneamente. Pensemos a expressão *ser*: não trata-se aqui do sentido

estar, de existir simplesmente, mas sim de uma exacerbação do ser, e da comunicação através da presença.

No momento em que o ator está no espaço tempo cênico ele passa a significar, e a atuar, mas sem representar, como define Lehmann, “um corporeidade auto suficiente” (2007:157).

Segundo Cohen, a representação se difere da atuação pelo caráter ficcional. O performer descarta a ficção do personagem e oferece a sua presença. No momento em que está em cena ele está compondo algo, não através da representação, mas de uma experiência do real.

O processo de preparação do performer está baseado no desenvolvimento de suas habilidades psicofísicas na busca da autotransformação e do equilíbrio.

Lehmann descreve em seu livro as nuances possíveis escondidas pela atuação clássica apresentadas por Michael Kirby. A *não atuação* consiste basicamente a presença, o ator não faz nada para reforçar a informação transmitida por sua atividade; na *atuação admitida* o contexto se dá através de signos que vem de fora, que não foram criados pelo ator; quando há participação emocional clara, dá-se a *atuação simples*. A *atuação complexa* faz uso da ficção.

O performer transita principalmente entre atuação simples e não atuação. No caso da existência de um personagem a construção se limita aos arquétipos e o ator também irá transitar entre o “personagem” e a não atuação.

A esta não atuação, presença, estado de consciência, auto-representação, Schechner (1988) irá chamar máscara ritual. A atuação é então vista como uma ritualização do momento presente, uma presentificação.

Segundo Schechner:

Fazer performance é um ato que pode também ser entendido em relação a: ser; fazer, mostrar-se fazendo e explicar ações demonstradas. Ser é a existência em si mesma. Fazer é a atividade de tudo que existe, dos *quazares* aos entes sencientes e formações super galáticas. Mostrar-se fazendo é performar: apontar, sublinhar e demonstrar a ação. Explicar ações demonstradas é o trabalho dos *Estudos da Performance*. (2002, p.78).

Sob esta perspectiva, Schechner ressalta outras características importantes da performance: a negação do caráter sagrado do teatro e a sacralização do cotidiano. Citando, em um de seus artigos o artista Allan Kaprow, Schechner conceitua a arte

cotidiana, como a arte que está próxima da vida diária e diz que “A arte de Kaprow sublinha e destaca comportamentos ordinários com sutileza. [...] Prestar atenção em ações simples, performadas no momento presente, é desenvolver uma consciência Zen em relação ao que é comum e honrar o que é ordinário. Honrar o que é ordinário é observar quão ritualística é a vida diária, e o quanto esta é constituída de repetições.” (2002, p. 94).

Tudo na performance quer se aproximar da vida, desde o processo criativo, que ganha através do movimento um novo caráter individual. Ações são criadas e realizadas por seus idealizadores, performers que irão representar partes de si mesmos e de suas visões de mundo, e que passam, também por esta razão, a ocupar o papel de artista total, tomando parte de todo o processo: criação, encenação e atuação.

É importante destacar também as vias do processo criativo. O performer parte da forma para construção do conteúdo.

A partir destas informações é possível compreender o processo de transformação e construção desta nova forma de atuação e ampliar ainda mais o conceito de ator performer ao concluir que este traz, como parte fundamental de seu trabalho a sua experiência pessoal.

Capítulo 3

Performance, vanguarda e formação

Passadas as efervescências dos anos 70, as descobertas e os experimentos, é importante pensar de que maneira o trabalho do performer se desenvolveu.

A partir dos anos 90 a performance se consolidou no mundo como linguagem e movimento, influenciando de forma decisiva o teatro atual. No Brasil, passados os conflitos políticos, a performance ainda se desvencilha da idéia de marginalidade e rebeldia juvenil. Idéia esta ainda presente nas escolas de formação de atores brasileiras, acadêmicas ou não.

São muitos os fatores que levam a crer neste tratamento marginal dado a performance, desde a pouca bibliografia nacional relativa ao tema até o escasso número de instituições dedicadas ao estudo da performance. Trata-se ainda hoje de uma arte pouco difundida e pouco explorada em suas relações com as artes cênicas.

Acredito que trate-se de um preconceito proveniente do não entendimento provocado pela ausência de estudo sobre o tema. Nas escolas de formação, a performance é vista – bem como outros movimentos de vanguarda – como um tema condizente para uma pesquisa pessoal, mas não como conteúdo necessário a formação do ator. Há como que uma compreensão da performance como um *outro nível* do desenvolvimento das artes cênicas, como se para desenvolvê-lo fosse necessário primeiro, compreender o teatro tradicional.

Acredito que grande parte do caráter subjetivo do trabalho performático está - nacionalmente -, ligado a ausência de instituições dedicadas ao estudo do tema, ainda devido ao caráter marginal já citado anteriormente.

Para tais afirmações tomo, entre outros exemplos, minha própria experiência acadêmica e meu processo de pesquisa para este trabalho de conclusão.

Ao longo deste ano estive envolvida na montagem de um espetáculo baseado na vida da cantora de jazz Billie Holiday. Sob a direção de Marco Mafra - estreando como diretor de teatro, mas utilizando aqui suas experiências relacionadas ao cinema e às artes visuais - realizamos um trabalho que acabou se tornando o desenvolvimento prático de minha pesquisa.

Neste processo priorizamos conceitos do trabalho da performance, especialmente no que diz respeito a atuação. Curiosamente, em nossas discussões de processo, falávamos sobre o trabalho performático sem que eu tivesse iniciado minhas leituras sobre o teatro pós dramático ou a atuação performativa. Nossas idéias estavam conectadas a uma série de influências de trabalhos artísticos realizados no Brasil e no mundo, que nos instigavam muito mais do que a idéia de uma montagem tradicional sobre a biografia de Holiday.

Com o início da pesquisa para minha monografia, passei a associar o trabalho que estava desenvolvendo com as teorias pós dramáticas. Foi quando a idéia se tornou mais consciente, quando compreendemos *teoricamente* – pois, sob os demais aspectos, já sabíamos o que estávamos fazendo –, o trabalho e quando optamos por deixar que toda aquela teoria se manifestasse, primeiramente, através de nosso entendimento.

Quero dizer com tudo isso, que optamos por não fazer dos preceitos performáticos uma cartilha, ou um livro de regras. Buscamos não nos distanciar do que pretendíamos: contar a história de Billie Holiday, uma mulher pobre, negra, prostituída e viciada em heroína que se tornou uma diva do jazz nos anos 50. Mas com que cores contar esta história? O estudo da performance veio clarificar o entendimento sobre a linguagem que estávamos desenvolvendo sob influência de trabalhos e profissionais que admirávamos, sobre um tipo de linguagem que nos agradava. Tivemos para este trabalho a ajuda e influência de profissionais e amigos como Alexandra Dias e Michel Capeleti, que já estão na estrada dos estudos da performance há alguns anos.

Mas é no princípio do trabalho que percebo o ponto mais instigante desta pesquisa, ao notar que é na experiência pessoal que está a origem do trabalho performático, e ao usar este termo, me refiro não apenas às influências mas à história de vida do ator performer.

Outro ponto que me chama a atenção está na empírica relação pessoal entre o performer e sua construção.

Com o objetivo aprofundar este tema realizei entrevistas com alguns profissionais ligados a esta linguagem. As entrevistas constam neste trabalho em anexo, mas cito aqui alguns pontos abordados e de grande relevância para a pesquisa.

Refletindo sobre as áreas de trabalho de cada um dos entrevistados, é possível perceber que, mesmo entre profissionais com diferentes vertentes performáticas, algumas idéias se perpetuam e se completam. Quando questionados sobre definição do performer as idéias flutuam, de diferentes maneiras sobre um conceito de multi possibilidades e de extrema liberdade, mas, ao mesmo tempo, num segundo momento existe a busca por restringir as possibilidades deste significado através da relação entre o performer e o ato

da performance como uma linguagem.

Analisando as entrevistas é possível estabelecer também as relações entre o artista e o trabalho. Em uma de suas respostas Alexandra Dias diz que a performance é “uma experiência muito íntima do artista que investiga a si mesmo e que faz dessa investigação obra de arte”. Lauro fala sobre “trabalho próprio e individual” e João afirma ser um performer “por ser um ser humano em vida” (páginas 29, 27, 34, respectivamente, deste trabalho).

No que diz respeito ao surgimento da performance em suas trajetórias, também fica clara a idéia de pesquisa pessoal e da necessidade da performance como forma de construção autoral.

Não trata-se aqui de uma especialidade da performance, mas sim de uma exacerbação da subjetividade do ator em prol do produto artístico. Através de termos como indivíduo, autoria, investigação da própria natureza, as entrevistas realizadas apresentam em comum a idéia do performer como criador e artista de si mesmo, deixando clara a relação intrínseca entre vida e obra na art performance. Neste diálogo entre indivíduo e criação que faz com que o performer transite muitas vezes entre a confissão e a atuação - em maior ou menor nível – está a principal diferença entre o ator e o performer.

No caso da montagem do espetáculo Lady Day, admito ter iniciado o processo buscando um tipo de trabalho que nunca desenvolvera - mas com o qual me identifico desde o princípio da minha formação - pois nunca, nestes cinco anos na Universidade tive contato com qualquer um dos teóricos que busquei para esta pesquisa, nem mesmo algum tipo de exercício ou discussão que abordasse a atuação na performance, o depoimento pessoal ou qualquer outro conceito como possibilidade, como linguagem, etc.

Com estes fatos, chegamos a questão da ausência de diálogo entre a formação do ator e o estudo da performance.

Poucas são as opções de estudo da performance no Brasil, e devido ao pouco espaço dedicados ao tema nas escolas de formação de atores, o trabalho do ator performer acaba sofrendo, ainda hoje, com a falta de informação e entendimento do público sobre a esta linguagem e uma recepção resistente. Os performers entrevistados citam diferentes caminhos de formação, da academia ao autodidatismo, mas considero ainda restrito o espaço oferecido ao estudo da performance, deixando claro que refiro-me aqui especialmente ao estado do Rio Grande Sul e, em menores medidas, ao Brasil.

Considerações Finais

Em suas vastas ligações e possibilidades, o estudo do performer me levou, neste processo de pesquisa, a uma série de novos questionamentos.

Levando mais longe a questão da rivalidade entre performance e formação, questiono também a impossibilidade do ensino da performance na sala de aula. Que possibilidades a performance traria para este difícil diálogo? Talvez o resgate do caráter transgressor do teatro, talvez uma amplitude das possíveis utilizações de espaço, ou uma aproximação do alunos com a teatralidade através de uma arte mais livre.

Lanço aqui hipóteses sobre um trabalho que gostaria de desenvolver em breve, em caráter de pesquisa, e deixo aqui um questionamento pessoal sobre uma nova possibilidade para o ensino do teatro em sala de aula.

Foi ainda na escola que conheci o teatro e desde o princípio desta relação. Lembro de me questionar muitas vezes sobre a função do teatro e de concluir, desde muito nova, que o teatro tinha por objetivo auxiliar o homem em suas dores e paixões, fosse através da transformação, da negação, do riso.

Sendo feito do homem para o homem, era preciso que este homem sobre o palco, conhecesse bem o homem que o observava, para fazer daquele momento de encontro uma experiência de troca real e recíproca.

É neste caminho que a performance surge como uma linguagem contemporânea, preenchendo as necessidades deste homem híbrido, simultâneo e multimídia. Este homem movido por uma busca pela identificação entre sua história e a dos demais, este homem que aumenta a cada dia suas doses de realidade através de *reality shows*, este homem que se emociona através da emoção sincera de um ator sobre o palco.

Por estas razões, concluo esta pesquisa compreendendo melhor as relações entre a performance e minha história de vida, bem como as relações entre a arte, o homem e seu tempo.

Da representação tradicional aos dias de hoje, o ator percorreu um caminho de construção e desconstrução, abundância e vazios. Tudo isso, acredito, com um único objetivo: o de aproximar-se do homem contemporâneo. O performer está no limiar deste novo teatro, pois é através das transformações das estruturas do ator que se realizam efetivamente os novos gêneros teatrais. O performer é, e está, como a arte, em constante transformação e descoberta.

Bibliografia

ARTAUD, Antonin. ***O Teatro e seu Duplo***. São Paulo: Max Limonad, 1984.

ASLAN, Odete. ***O Ator no Século XX***. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BERTHOLD, **Margot**. ***História Mundial do Teatro***. São Paulo, Perspectiva, 2000.

BORER, A. ***Joseph Beuys***. São Paulo, Cosac & Naif, 2001.

CARVALHO, Ênio. ***História E Formação do Ator***. São Paulo: Ática, 1989.

COHEN, Renato. ***Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço e experimentação***. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

COHEN, Renato. ***Work in Progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção***. São Paulo: Perspectiva, 1998.

FO, Dario. ***Manual Mínimo do Ator***. São Paulo: SENAC, 1998.

GROTOWSKY, Jerzy. ***Em busca de um teatro pobre***. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

LEHMANN, Hans Thies. ***Teatro pós-dramático***. Tradução: Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

PAVIS, Patrice. ***Dicionário de Teatro***. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SCHECHNER, Richard. ***Environmental Theatre***. New York: Hawthorn Books, 1973.

SCHECHNER, Richard. ***Performance Studies, an introduction***. London: Routledge, 2002.

TURNER, Victor W. ***O processo ritual: estrutura e antiestrutura***. Petrópolis: Vozes, 1974.

Anexos

ANEXO I - Entrevistas realizadas com alguns artistas gaúchos com trabalhos de performance art desenvolvidos de formas distintas.

Entrevista com Lauro Ramalho, ator e performer.

O que é um performer?

O performer é o artista que leva seu trabalho a todos os lugares, convencionais e alternativos, com a intenção de aproximar sua arte, seja ela o teatro, a música, as artes plásticas do público, interagindo com este e também com o espaço. O performer estabelece, quase sempre, uma relação com os elementos em seu entorno para a realização de sua ação.

Você se considera um performer? Por que?

Sim, me considero um performer na medida em que utilizo a atuação para a conquista e realização de um trabalho próprio e individual, que objetiva a integração e inter relação com o público. Há mais de uma década criei e venho aperfeiçoando um personagem que se aproxima destas características. A personagem é, neste caso, o condutor do trabalho do performer.

O que diferencia um performer de um ator?

O performer tem mais liberdade em seu ofício, na medida em que trabalha com a abstração e com as possibilidades ilimitadas que surgem a cada apresentação. Mas acho que ambos os gêneros se completam no aperfeiçoamento geral do artista.

Consideras a performance uma arte cênica?

Naturalmente. A performance é uma arte cênica legítima, porque utiliza todas as ferramentas, recursos e aparatos de um trabalho teatral.

Qual a tua formação?

Eu sou totalmente auto-didata, com aperfeiçoamento, pós-graduação, mestrado e doutorado no "fazer teatral", com uma experiência de 27 anos.

Em que momento a performance surge em teu trabalho?

Surge exatamente na construção do personagem já mencionado, com a intenção de experimentar uma outra forma de expressão, dialogar mais naturalmente com o público e trabalhar com uma platéia que não frequenta salas de espetáculo.

Como se forma um performer?

No meu caso, o performer se constrói na observação dos fatos cotidianos, na experimentação e na liberdade de criação. Também na necessidade de um trabalho mais individual e particular.

Existe espaço para a performance – bem como outros movimentos de vanguarda - na escola ou na formação acadêmica?

Existe sim. Os espaços se estabelecem a partir da necessidade de expressão do performer. Eles podem ser mais amplos ou restritos de acordo com que a performance exige. Assim, adequamos nosso trabalho e a linguagem para uma platéia maior ou menor, freqüente ou esporádica.

O que impede este diálogo?

O diálogo é rompido quando uma das partes não se envolve plenamente. A performance não se estabelece quando não há troca, diálogo ou interesse no que se está propondo.

Quais os caminhos possíveis?

O caminho é o da realização. Criar, propor e levar adiante suas idéias na possibilidade plena da afirmação e aceitação do trabalho.

Entrevista com Alexandra Dias, atriz e pesquisadora da performance art.

O que é um performer?

Para saber o que é um performer, precisamos partir do entendimento de performance que o artista define para si, pois conforme Roselee Goldberg:

[...] “nenhuma outra forma de expressão artística tem um manifesto tão sem limites, uma vez que cada performer faz sua própria definição no próprio processo ou maneira de execução”.

Para mim, primeiro é necessário reafirmar o recorte que faço no campo da performance reconhecendo sua amplitude que cruza disciplinas e que compreende um amplo espectro ou continuum das ações humanas, abrangendo do ritual às brincadeiras, os esportes, diversões populares, até as artes performáticas e como tal é objeto de pesquisa dos Estudos da Performance. Segundo Villar (2003, p. 75), apoiado por Battcock, Goldberg e Blau, “‘performance’ seria o termo para contínua expansão do terreno ampliado que a performance art conquistou.” Assim, o que estabeleço aqui quando falo em performance é a experiência em performance art ou arte de performance (COHEN, 2007, p. 25) ou performance artística (VILLAR, 2003, p. 71). Goldberg afirma que a performance é um fenômeno que “desafia definições precisas ou fáceis além da simples declaração de que é arte viva (live art) feita por artistas” (GOLDBERG, 2001, p. 9). No momento, e é esta definição que desenvolvi em minha dissertação de Mestrado em Artes Cênicas na UFRGS, estou construindo uma definição (mesmo que aberta) que mostra a performance como uma experiência muito íntima do artista que investiga a si mesmo e que faz dessa investigação obra de arte.

Logo o performer é este artista que coloca em prática essa definição em seu trabalho.

Você se considera um performer? Por que?

Sim. Porque tento praticar a definição descrita acima e porque considero útil assinalar artisticamente e politicamente meu pertencimento neste território.

O que diferencia um performer de um ator?

Seus desejos em relação à arte.

Consideras a performance uma arte cênica?

Sim.

Qual a tua formação?

Poderia tomar vários caminhos pra responder essa pergunta. Minha formação como performer se deu em várias esferas, mas se se trata aqui de uma formação acadêmica formal de ensino, sou bacharel em artes cênicas pela UFRGS, mestre em Artes Cênicas pela mesma Universidade e especialista em Estudos Globais pela The International People's College na Dinamarca.

Em que momento a performance surge em teu trabalho?

A performance aparece como o gênero escolhido diante das emergências surgidas em minha trajetória, e toda trajetória é complexa e tem muitos meandros, mas é importante assinalar que essa perspectiva se deu a partir da leitura do texto de Deb Margolin (performance composition – o teatro perfeito para um) e também na realização do meu TCC no departamento de artes da UFRGS.

Tentei resumir essa resposta, mas pela falta de tempo e pela necessidade em destacar um momento, optei por colar um trecho da minha dissertação. Espero que sirva.

Uma nova perspectiva.

Ao retornar a Porto Alegre em 1997, fortalecida pela experiência e mais ciente de minha escolha pelo estudo do movimento, retomei os estudos acadêmicos a partir dessa perspectiva.

Durante este período, tive a oportunidade de participar de workshops com Andrew Tsubaki, Miguel Pitier, Maria Lúcia Raymundo², entre outros.

Fui integrante da Cia. Jokers de Dança, dirigida por Airton Tomazzoni³, e mais tarde

²O mestre Dr. Andrew Tsubaki é Professor Emérito da Universidade de Kansas nos Estados Unidos e ministrou o workshop “Teatro Clássico Japonês” em Porto Alegre em 1998. O diretor de teatro argentino Miguel Pitier ministrou o workshop “O intérprete e a palavra” no Departamento de Arte Dramática da UFRGS em 1997. A atriz Maria Lúcia Raymundo foi professora do Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Fui sua aluna no workshop “Ator investigador de si mesmo” e no projeto “Atelier do ator” ministrado por ela em 1999.

³ Na Cia. Jokers participei do espetáculo “Só Podia Ser Mulher”, com direção de Airton Tomazzoni.

da Cia. Tanz de Dança e Teatro, dirigida pelo coreógrafo Ricardo Leon, durante dois anos⁴.

Foi em 1999, no Departamento de Arte Dramática da UFRGS, que se deu o ponto de partida de meu desenvolvimento como criadora/autora, por ocasião do projeto de graduação em Interpretação Teatral, quando desenvolvi o meu primeiro trabalho solo. Diante do meu interesse pelo estudo do corpo, este foi o ponto principal da pesquisa no trabalho, tanto na relação com o objeto que se dava na performance⁵ quanto na construção da dramaturgia do ator. O resultado dessa investigação orientada por Irion Nolasco foi o monólogo “Assassino”⁶, que mais tarde veio a receber financiamento do Fumproarte⁷, o que possibilitou a continuidade da pesquisa, desta vez com Nolasco na direção do trabalho.

A chegada do Desejo pela pesquisa.

No processo de criação de “Assassino”, tanto no momento acadêmico como depois, em sua trajetória profissional, tive a oportunidade de estar com Irion Nolasco e foi em razão desta aproximação que pude realizar o que considero ser meu primeiro trabalho como autora.

Foi no processo deste trabalho, que teve suas dificuldades, conflitos e desestabilizações, que senti na pele que o caminho que queria seguir na arte dependia de mim e das escolhas que fazia. Isto pode parecer uma constatação evidente, mas quando muitos atores trabalham apenas quando surge o convite de algum diretor, tomar para si a responsabilidade da criação, num primeiro momento, não é tarefa fácil.

Foi neste momento, amparada por Nolasco, que tem o dom de fazer com que nos perguntemos as perguntas mais importantes, que passei a fazer dessas dúvidas, mesmo as mais perturbadoras, minhas aliadas no processo de criação.

Na minha escrita, feita nos diários de processo, pode-se perceber que “Assassino” marca o início de uma jornada que atravessa minha vida como um sonho recorrente.

4 Na Cia. Tanz participei dos espetáculos “Roda, Roda Humanidade”, “Dantchê”, “Em Homenagem A...”, dirigidos por Ricardo Leon, e “Ora Bolas”, dirigido por Cibele Sastre.

5 Em “Assassino”, a relação do corpo com um cubo de madeira durante todo o espetáculo era uma característica essencial do trabalho.

6 O espetáculo foi apresentado no festival Porto Alegre Em Cena e realizou temporada na Sala Álvaro Moreyra e no Teatro Túlio Piva em Porto Alegre.

7 Fundo de Apoio à Cultura da cidade de Porto Alegre.

Assim, foi tanto o trabalho com Nolasco, que se tornou uma referência em tudo aquilo que faço e que acredito, e a experiência no IPC que tornaram possível o entendimento de que o ator é autor de seu trabalho o que veio a responder as ansiedades surgidas no workshop de Thomas Leabhart e no início da faculdade.

A autoria – performance: O Teatro Perfeito Para Um

Assim, acredito que neste momento torna-se necessário falar sobre a noção de autoria que estamos tratando aqui, pois dela é que surge a emergência que me faz estar hoje no campo da performance art.

Não consigo recordar quando foi exatamente que, ao folhear uma edição da The Drama Review na biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS, me deparei com o texto de Deb Margolin, “A perfect theatre for one” (MARGOLIN, 1997).

Posso dizer que, se “Assassino” despertou a minha vocação e desejo autoral, o texto de Margolin legitimou e impulsionou para todas as direções esta vontade. Eu vibrei com cada palavra da autora e queria mais. Foi assim que eu entrei na arte de performance, através das palavras da artista.

A performance se insurgiu diante de uma emergência pessoal como uma possibilidade fantástica.

Desta forma, a minha noção de autoria e de performance – pois são noções interdependentes – estão diretamente relacionadas as concepções que Margolin apresenta naquele primeiro texto que li e em outros que fui encontrando ao longo do meu caminho.

Como se forma um performer?

Podemos ampliar a problemática da questão e pensar na formação do artista . Penso que é uma formação complexa que vai se dar de acordo com os processos e vivências de cada um. Vai além de uma formação dada no espaço formal de ensino, mas aí penso também que a formação do sujeito, seja ele de qualquer área de conhecimento, se dá para além da academia, se dá em vários espaços, se dá no tempo, se dá na vida.

Existe espaço para a performance - bem como para outros movimentos de vanguarda - , na escola ou mesmo na formação acadêmica?

Sim. Acredito que os movimentos de vanguarda tem algumas de suas práticas inseridas no espaço da escola.

O que impede este diálogo?

Nada, o diálogo acontece em algumas esferas.

Quais os caminhos possíveis?

Acredito que existem caminhos, mas teria que fazer um estudo mais aprofundado para poder apontá-los. Penso que o trabalho de Mestrado de Mônica Bonatto aborda com consistência essa questão.

Entrevista com João de Ricardo, diretor de teatro e pesquisador da performance art.

O que é um performer?

Existem pelo menos dois caminhos para se entender o que seria um performer. Segundo Richard Schechner o performer seria caracterizado por se comportar segundo o "twice behaved behavior" ou seja, comportamento recorrente. Mas ora, todo comportamento humano é recorrente pois tudo o que fazemos é reorganizar partículas de comportamento já aprendidas, gerando novas e constantes atualizações num processo de aprendizado constante. Aprendizado e repetição paradoxalmente. Assim qualquer ser humano em vida pode ser visto como um performer. Isso é um ponto de vista. Outro ponto de vista é o do cara que exerce esse comportamento recorrente de maneira intencional e em direção ao outro, assim um jogador de futebol é um performer, um político dando um discurso também pode ser encarado como um performer, um artista de circo, um surfista, a Ana Maria Braga.

Mas ainda poderíamos falar em performance artist, que é outra coisa. Aqui o que estaria em jogo seria esse comportamento revivido e atualizado, com intencionalidade e em diálogo com a genealogia do que consideramos (crítica, academia, ciência, mercado) arte da performance.

Você se considera um performer? Por que?

Sim. Por que sou um ser humano em vida. Sim por que intencionalmente gero programas de comportamento experimentais visando o outro.

O que diferencia um performer de um ator?

A princípio nada. A princípio tudo. Depende de que ator e que performer. Mesmo os críticos que categorizam a instituição do personagem como possível diferenciação do ator e do performer esquecem que existem performers que se valem do personagem - Cindy Sherman⁸ por exemplo - e de atores que se valem da sua persona pessoal artística, usam a primeira pessoa, falam em seu nome (por exemplo os atores que criticam e debatem seus personagens no teatro brechtiano).

⁸ Artista plástica norte-americana que usa a própria imagem como representação das personagens em suas obras.

Consideras a performance uma arte cênica?

A performance ART pode ser o que ela quiser, depende do *background* do artista que está operacionalizando suas ações dentro desse território. Stelarc⁹, por exemplo, fez series de performances sem público, como ritual pessoal, se pendurando em ganchos e ficando suspenso. Sem público podemos considerar algo cênico?

Qual a tua formação?

1999 - Formado em artes cênicas – interpretação pela UFRGS.

2001 - Formado em artes cênicas direção teatral também pela UFRGS.

2009 - mestrado em artes Unicamp, em andamento.

Em que momento a performance surge em teu trabalho?

Surgiu faz muito tempo, quando o Renato Cohen veio dar uma palestra e uma oficina no DAD, não lembro o nome. As idéias que estavam dorminhocas mas potencialmente explosivas em contato com aquele motor *shivaista* entraram em ebulição. Mas em termos de uma prática-estudo mais aprofundados posso dizer que comecei a mudar radicalmente minha maneira de fazer teatro através da relação com o território da performance em 2007, quando fui pra campinas trabalhar com o lume teatro em um projeto de dança-teatro chamado FUGA e depois com meu mestrado que envolveu uma série de auto experimentações chamadas CASULOS e experimentações coletivas chamadas ARQUIPÉLAGOS. Também com o processo de Teresa e o Aquário, e atualmente, com o processo coletivo PROCESSOS HIBRIDOS DE CRIAÇÃO¹⁰.

Como se forma um performer?

O performer artist se forma quando alguém com qualquer formação resolve desestruturar toda sua linguagem apreendida no território da performance art.

Existe espaço para a performance - bem como para outros movimentos de vanguarda - , na escola ou mesmo na formação acadêmica?

Me parece que sim. Depende da articulação do aluno. Em termos curriculares só poderíamos cobrar um panorama histórico sobre a performance art dentro de qualquer

⁹ pseudônimo de Stelios Arcadiou , trata-se de um artista performático australiano cujas obras concentram-se fortemente no futurismo e na extensão das capacidades do corpo humano.

¹⁰ Algumas destas experiências podem ser conferidas nos blogs www.joaoedericardo.blogspot.com, www.teresaeoaquario.blogspot.com, www.processoshibridos.blogspot.com.

linha de trabalho, seja teatro, seja artes visuais, seja dança, seja musica, a performance surge historicamente como um fluxo de vanguarda que arrebenta as bordas de todas as linguagens convencionais.

O que impede este diálogo?

Acho que a vontade de cada um. as bibliotecas estão aí pra quem quiser estudar. O google também.

Quais os caminhos possíveis?

Tirar a bundinha da cadeira e ir pesquisar.

