

O ato criativo do ator e o pós-modernismo

Erlon Cherque Pinto¹

Resumo: O texto analisa o fenômeno teatral contemporâneo enquanto expressão pós-moderna na medida em que se constitui em 'obra aberta' e/ou propositalmente incompleta. Nesse âmbito, as significações correspondem ao fluxo de sentidos marcado pela sobreposição de estruturas na constituição do ato criativo do ator e na interação com o público. Assim, marca-se a passagem do 'público observador' para o 'público participante'.

Palavras-chave: Teatro Contemporâneo, Teoria Teatral, Pós-Modernismo, jogo do ator; fluxo de sentidos

Abstract: The text analyses contemporary theatrical phenomenon as an expression of the post-modernism. Considering this parameter, this specific sector of The Contemporary Theater must be considered an open structure and/or deliberated incomplete. The actor's creative act turns into a flow of meanings influenced by the continuous interchange between different sources. As a result, the public is not only a mere observer, but it also participates in the sense construction.

Keywords: Contemporary Theater, Theatrical Theory, Post-modernism, actor's game, flow of meanings.

¹ Doutor em Teatro pela UNIRIO. Professor Adjunto do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba, UFPB. Filiado à Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, Grupo de Trabalho Territórios e Fronteiras. Responsável pelo Grupo de Pesquisa 'A Poética Cênico-dramatúrgica Conjugada', sobre questões do Teatro Contemporâneo em diálogo com sentidos instáveis e fluxo de significações.

O artigo tentará indicar alguns caminhos para refletir sobre o ato criativo do ator enquanto manifestação artística pós-moderna. Partiremos da seguinte questão: haveria efetivamente um marco, ou mudança, que levaria à superação do modernismo e o surgimento de seu sucessor: o Pós-modernismo? Diversos teóricos argumentam que faltam elementos capazes de justificar essa transição. Porém, se termos como 'superação' e 'surgimento' estão diretamente ligados ao modernismo e sua tendência de negar estéticas anteriores (como comprovam os numerosos manifestos artísticos), podemos concluir que para pensar sobre o Pós-modernismo seriam necessárias outras categorias e estruturas ainda em fase de elaboração, uma vez que se refeririam à experiência corrente e, por isso mesmo, sujeita a um grau de variação imprevisível. Nosso objetivo é analisar em que medida essas outras perguntas (cujos parâmetros estariam ainda sendo construídos) afetam e são afetadas pelo ato criativo do ator contemporâneo.

O panorama do capitalismo tardio ou multinacional conjuga aspectos inter-relacionados como o rompimento de fronteiras, o surgimento de um espaço global; a alteração das noções de tempo, espaço e o questionamento em torno do estatuto do real associados ao desenvolvimento tecnológico. Se antes era possível referir-se a certezas, contestação de padrões pré-estabelecidos ou à ilusão de autodeterminação, a pós-modernidade abrange a fragmentação, as imagens midiáticas e o hipertexto. O homem pós-moderno passa a lidar com a concomitância em oposição à superação de padrões ou sistemas de valores. Como resultado, surge a perda de referências e a inconstância.

Na esfera cultural, Fredric Jameson analisa o pós-modernismo como uma dominante cultural, capaz de agregar diversas características que, apesar de subordinadas umas às outras, continuam diferentes. Podemos entender a subordinação mencionada como um relacionamento dialético e dialógico, sendo assim a 'diferença' seria a força motriz capaz de alimentar e impulsionar o processo de reformulação. Talvez um dos desdobramentos do 'rompimento de fronteiras' e do 'espaço global' inaugurado pelo capitalismo tardio implique justamente no que Jameson (2000, p.27) descreve como passagem dos prognósticos, catastróficos ou redencionistas, a respeito do futuro, para decretos sobre o fim disto ou daquilo - ou seja, seria o fim das fronteiras claras ou determinadas em

direção a arranjos mais complexos e dialéticos:

[...] os prognósticos, catastróficos ou redencionistas, a respeito do futuro foram substituídos por decretos sobre o fim disto ou daquilo (o fim da ideologia, da arte, ou das classes sociais; a 'crise' do leninismo, da social-democracia, ou do Estado do bem-estar etc); em conjunto, é possível que tudo isso configure o que se denomina [...] pós-modernismo. O argumento em favor de sua existência apóia-se na hipótese de uma quebra radical [...], cujas origens geralmente remontam ao fim dos anos 50 ou começo dos anos 60.

No contexto da cena contemporânea, a diversidade e a retomada de valores artísticos marcados pelo posicionamento crítico indicam outros tipos de relacionamento entre artista, obra e público. Ao contrário das escolas artísticas claramente classificadas, definidas e separadas por traços estéticos e estilísticos, o panorama atual das artes parece englobar perspectivas contraditórias entre si, tornando difícil encerrar tais expressões ou movimentos em um rótulo homogêneo. Sobre o fenômeno teatral, Patrice Pavis (1999, p. 299) aponta que “nem o modernismo e nem o que veio depois dele parecem corresponder a momentos históricos, gêneros e estéticas determinados”.

O presente texto pretende refletir a possível determinação do pós-modernismo na configuração do ato criativo do ator contemporâneo, baseado no conceito de 'interludicidade' (PAVIS, 1999, p.231) – assim como a intertextualidade marcaria a citação de outras maneiras de escrever, pressupondo ora a crítica, transgressão das normas ou até mesmo a manutenção das mesmas; por meio da 'interludicidade', o ato criativo do ator também traçaria diálogos com diferentes perspectivas teatrais ou maneiras de 'interpretar', modificando o jogo e atribuindo-lhe outras regras. De acordo com esse objetivo e apesar das diferenças intrínsecas, tentaremos articular o Manifesto do Teatro da Crueldade, de Antonin Artaud; as reflexões prático-teóricas em torno do princípio do 'distanciamento' brechtiano, a 'via negativa' de Jerzy Grotowski e a criação pelo *work in process* (também denominada *work in progress* ou cena em processo).

O critério que permite agrupar as pesquisas de diferentes artistas apóia-se no argumento de que tais perspectivas realizam em conjunto a substituição dos 'prognósticos, catastróficos ou redencionistas, a respeito do futuro' por 'decretos sobre o fim' de estéticas teatrais anteriores fundamentadas na retratação e confirmação de uma

verdade estabelecida ou de tendências niilistas. Em lugar disso, apresentam o questionamento e abandono de certezas em torno do estar-no-mundo, privilegiando o caos, a exploração das fronteiras do próprio fenômeno teatral e o risco na criação artística - a 'realidade' é exposta como construção cultural, social, histórica, política e econômica.

O eixo da reflexão proposta é o jogo do ator. Trata-se de indicar possíveis relacionamentos entre tradição e contemporaneidade para além da exclusiva ou absoluta ruptura. Por esse viés, considera-se a cena contemporânea, tanto em termos de ruptura de práticas de 'interpretação' como permanência ou regaste das mesmas. Busca-se compreender em que medida a convivência de configurações teatrais díspares constitui-se em potencial crítico exatamente pelo atrito entre essas mesmas estéticas e pensamentos artísticos. Desse modo, em lugar da ênfase ou foco nos conteúdos, passa-se a considerar os relacionamentos baseados na diferença em termos de movimentos geradores de significação. Antes de prosseguir o discurso, vale ressaltar que quando nos referimos a 'interpretação' evocamos a encenação que tem no texto dramático o princípio organizador da experiência teatral. Já no caso do 'jogo do ator' a criação é baseada em decisões provisórias a partir experimentação em cena: a movimentação, a voz, os gestos (e todos os demais elementos que o próprio ator possa produzir) se combinam e contribuem para criar o universo lúdico – mesmo que tal pesquisa envolva um texto dramático, ele não é o princípio organizador da experiência teatral.

Ao longo da história do teatro, o trabalho do ator foi constantemente associado ao talento ou ao gênio de cada artista, porém os escritos de François Delsarte e Émile Jacques-Dalcroze aparecem como fundamentos para estabelecer uma mudança de foco por meio da qual essa expressão artística “passa a se constituir em objeto de conhecimento, obra de arte” (BONFITTO, 2002, p.XVIII). Mais tarde, Constantin Stanislavski realiza pesquisas para a sistematização de um método de autoconhecimento do ator e sua arte, com ênfase na conjugação entre imaginação e expressividade. Porém o artista desenvolveu seus estudos a partir de personagens entendidos como unidades lógicas de sentido, ou seja, ainda dotados de identidade.

A partir dos anos 50, a vanguarda teatral marca a oposição à 'representação' (entendida como esclarecimento ou retratação da realidade), evidenciando a escrita dramática e o 'jogo' do ator como lacunas a serem preenchidas no confronto com o público. O fenômeno teatral deixa de oferecer uma resposta ou leitura do real e aproxima-se do questionamento em torno de temas como a solidão do homem, a incomunicabilidade, a ausência de sentido, a fragmentação do 'eu' e o indizível. Tal ruptura ou quebra agrupa autores diferentes como Beckett, Ionesco e Pirandello em torno do projeto de um teatro experimental, ou seja, voltado para a pesquisa de possibilidades de relacionamento de sistemas cênicos alheios aos padrões ou normas tradicionais e sem comprometimento com a elaboração da encenação como obra acabada ou produto final.

O surgimento da vanguarda teatral impôs mudanças radicais também para o ator: não havia modelos prévios nos quais ele pudesse se basear, pois as personagens deixaram de ter função clara e demarcada no tempo e no espaço da narrativa - a sucessão lógica e causal do drama tradicional deu lugar a textos dramáticos atravessados por saltos, avanços e retrocessos. Haveria um paralelo entre a rua moderna e o que chamaremos de 'rua virtual pós-moderna' (expressão de um mundo no qual os contatos pessoais, profissionais e comerciais são agenciados por *interfaces* e não prescindem de um rosto ou identidade 'reais', impondo outro olhar sobre a 'realidade objetiva')? Em ambos os casos o homem experimenta um sentimento de estranhamento e desamparo em meio a um mundo que parece rápido e caótico demais para ser apreendido. Mesmo que as expressões do 'caos' pós-moderno sejam outras, a ausência de modelos ou fórmulas faz com que o ator se misture a esse turbilhão de incertezas e, tal como na análise de Marshall Berman (1992, p.154) a partir da cena moderna de Baudelaire, se veja

remetido aos seus próprios recursos – freqüentemente recursos que ignorava possuir – e forçado a explora-los de maneira desesperada, a fim de sobreviver. Para atravessar o caos, ele precisa estar em sintonia, precisa adaptar-se aos movimentos do caos [...]. Precisa desenvolver sua habilidade em matéria de sobressaltos e movimentos bruscos, em viradas, em viradas e guinadas súbitas, abruptas e irregulares – e não apenas com as pernas e o corpo, mas também com a mente e a sensibilidade.

Em lugar da superação ou repúdio ideológico ao modernismo ou mesmo à perspectiva clássica, o pós-modernismo em teatro parece se caracterizar mais pela combinação

dessas estéticas, expondo fissuras e limites, incorporando elementos como a contradição e o caos: a escritura dramática não traz mais, ou tão somente, o sentido esgotado ou evidente em si mesma em termos de enredo, intriga ou trama. Do mesmo modo, o jogo do ator também se torna cada vez mais uma ‘obra aberta’ ou indeterminada, uma lacuna a ser complementada na interação com o público.

De acordo com análise de Marshall Berman (1992, p.155) a partir dos textos de Baudelaire sobre a relação entre o artista e a modernidade, os poetas “se tornarão mais profunda e autenticamente poéticos quanto mais se tornarem homens comuns. Lançando-se no caos da vida cotidiana do mundo moderno – uma vida de que o novo tráfego é o símbolo primordial - , o poeta pode apropriar-se dessa vida para a arte”. Dentre outros elementos, o olhar pós-moderno engloba a dialética entre o poético e o espetacular, o mundo virtual faz com que homem comum perca seu rosto: passa a ser difícil definir ou distinguir pessoal/impessoal e público/privado. As discussões conceituais sobre os reflexos da ‘globalização’ no campo artístico e cultural demonstram pelo menos duas perspectivas contraditórias entre si: a primeira evidencia a tendência à crescente padronização e a segunda consiste na convivência de várias culturas ou expressões artísticas como uma colcha de retalhos – na qual a diferença marca a identidade, assim o homem também só é indivíduo na medida de sua própria diferença em meio ao mundo do espetáculo. Para se apropriar dessa vida para a arte, seguindo o ideal de Baudelaire, o poeta terá que transformar a si e à própria poesia.

Se considerarmos os vários tráfegos pós-modernos que se desdobram e reencontram em várias direções – do mesmo modo que o **rizoma** de Gilles Deleuze e Félix Guatarri (1995, p.35), a experiência teatral não se fixa mais no ‘ser’, em seu lugar temos a conjunção ‘e...e...e’ que pressupõe concomitância, ou seja, o meio como local onde as coisas adquirem velocidade. Ator e público se misturam ao tráfego acelerado de sons, imagens e textos formulados e veiculados pela mídia, acompanhando o intercâmbio entre estruturas superficiais e profundas na determinação do objeto artístico. O homem comum se perde em meio à cadeia de ‘simulacros’ de um mundo marcado pelo espetáculo.

[...] a concepção de Platão do 'simulacro', a cópia idêntica de algo que jamais existiu. De forma bastante apropriada, a cultura do simulacro entrou em circulação em uma sociedade em que o valor de troca se generalizou a tal ponto que mesmo a lembrança do valor de uso se apagou, uma sociedade em que, segundo observou Guy Debord, em uma frase memorável, 'a imagem se tornou a forma da reificação' (A sociedade do espetáculo) (JAMESON, 2000, p.45).

É possível que esta seja a explicação para o fato de o radicalismo das propostas que sublinhavam o caráter experimental não corresponder ao 'fim' dos grandes espetáculos teatrais, o que pode ser facilmente constatado pelo grande número de produções desse tipo atualmente em cartaz. Poderíamos considerar o 'verismo burguês' no teatro como um 'produto cultural' ou 'cultura do produto' - uma vez que representa uma elite que evita o questionamento para cimentar sua posição no topo da pirâmide social. Desse modo, o teatro burguês não seria menos contemporâneo, uma vez que apresenta a "História através de nossas próprias imagens *pop* e dos simulacros daquela história que continua para sempre fora de nosso alcance" (JAMESON, 2000, p. 52).

O grau variação das expressões teatrais atuais parece diretamente ligado à contaminação entre diferentes perspectivas, dificultando a delimitação de seu campo teórico. Sem dúvida o movimento expressionista influenciou e continua influenciando as escrituras dramática e cênica, mas o atual contexto sócio-político-econômico, o desenvolvimento da indústria cultural e da própria mídia, em conjunto, indicam outra dinâmica artística que não se resume à recusa de padrões, mas determina a produção e a recepção como um fluxo de significados entre sujeito e objeto.

Podemos concluir que o "grito expressionista como expressão de um sem sentido radical" (BORNHEIM, 1975, p. 64) não choca como antes, pois era baseado em uma recusa absoluta já absorvida e constantemente reformulada pelos *mass mídia*. Já a cena contemporânea toma a dialética como uma de suas características (a absorção de estéticas artísticas contraditórias visa apresentar pontos positivos e negativos ao mesmo tempo, nesse sentido recuperar a 'interpretação' como retratação da 'realidade' serviria para questionar essa mesma realidade).

O fenômeno teatral contemporâneo, entendido como pesquisa contínua de sistemas cênicos, fundamenta-se na diferença, tornando-se um sistema de significação em

movimento em meio às tensões do capitalismo tardio – assim, “Nessa nova máquina que não pode, como as antigas máquinas do modernismo – a locomotiva e o aeroplano -, representar o movimento, mas só pode ser representada *em movimento*, concentra-se algo do mistério do novo espaço pós-moderno”. Ao articular a cultura pós-moderna e a urgência de lidar com o desenvolvimento e a mudança de maneira dialética, Fredric Jameson (2000, p.73) afirma o seguinte:

O assunto da lição evidente é o desenvolvimento histórico do capitalismo e a formação de uma cultura especificamente burguesa. Num trecho bem conhecido, Marx nos incita a fazer o impossível, a saber, pensar esse desenvolvimento de uma forma positiva e negativa ao mesmo tempo; em outras palavras, chegar a um tipo de pensamento capaz de compreender ao mesmo tempo as características demonstravelmente funestas do capitalismo e seu extraordinário dinamismo liberador de só um raciocínio e sem atenuar a força de nenhum desses dois julgamentos.

Talvez possamos entender o fenômeno teatral pós-moderno mais do que como uma forma arbitrária de nomear expressões contraditórias ou à margem das normas, mas como um projeto que traz em si uma crítica ampla, que considera tanto pontos positivos como negativos, à totalidade dos sistemas de valores culturais. Além disso, podemos também identificar possíveis diálogos entre o pós-estruturalismo – “Em fiel conformidade com a teoria lingüística pós-estruturalista, o passado como ‘referente’ é gradualmente colocado entre parênteses e depois desaparece de vez, deixando apenas os textos em nossas mãos” (JAMESON, p. 46) - e o teatro contemporâneo no que se refere à transformação das relações entre escritura dramática e escritura cênica: o sentido não é mais considerado como instância já-dada no texto dramático, mas faz parte de um fluxo de significações que inclui a participação ativa do público no preenchimento das lacunas.

O estruturalismo saussuriano remete à significação como um dinâmica ou fluxo, o pós-estruturalismo, por sua vez, vai além ao buscar o excedente que escape ao controle da linguagem (no caso a ‘escritura esquizofrênica’). Se em *Esperando Godot*, de Beckett, é possível notar uma estrutura que não apenas denuncia a dissolução do ‘eu’, mas incorpora tal característica na constituição (ou dissolução) das personagens; o ator também é desafiado a lidar com o fenômeno teatral de maneira diferente. Antes, o universo lúdico aproximava-se de uma retratação do real, agora os limites da convenção

teatral são expostos na própria cena. A principal consequência é que o jogo teatral passa a remeter a si mesmo e não mais traduz ou esclarece uma realidade exterior.

Dessa maneira, estabelecer o jogo do ator em suas tentativas, erros e acertos, bem como intuir os parâmetros que direcionam as decisões provisórias como princípio organizador da experiência teatral também parece uma forma de quebrar as cadeias de significação – podemos então aproximar a encenação da escritura esquizofrênica em sua característica lacunar e incompleta. O ato criativo do ator se tornaria pós-moderno na medida em que também se torna indeterminado, ou seja, o objeto artístico visa uma cadeia de significados possíveis (pluralidade), em vez de um sentido único, fechado ou pré-determinado. Jameson (2000, p.53) indica que:

[...] um dos princípios básicos (e uma das grandes descobertas) do estruturalismo saussuriano, a saber, a proposição de que o significado não é uma relação unívoca entre o significante e o significado [...]. O que geralmente chamamos de significado – o sentido ou conteúdo conceitual de uma enunciação ‘é agora visto como um efeito-de-significado, como a miragem objetiva da significação gerada e projetada pela relação interna dos significantes. Quando essa relação se rompe, quando se quebram as cadeias da significação, então temos a esquizofrenia sob forma de um amontoado de significantes distintos e não relacionados.

Assim o sentido não está evidente no signo verbal, mas passa a ser concebido como um fluxo de significações determinado pela tensão entre texto dramático e escrita cênica. O fenômeno teatral torna-se um campo de pesquisa, cujo percurso não pode ser dissociado da incompletude e da equivocidade. A determinação do sentido depende de como são preenchidas as lacunas da encenação, em outras palavras, o público passa de observador a participante da experiência teatral.

Conforme podemos notar a partir da análise de Jacques Derrida sobre as reflexões de Antonin Artaud, a ‘esquizofrenia’ como resultado da ‘quebra da cadeia da representação’ atinge tanto o teatro como o ator, impondo a busca de um ‘teatro que ainda está por vir’ e não poderia ser colocado em palavras, pois estaria diretamente ligado à cena e as suas maneiras próprias de significar. A quebra da cadeia de representação conduz ao rompimento com a correspondência entre significado e significante. A produção (o ato criativo do ator) e a recepção (construção do entendimento por parte do público) estão subordinadas, indicando o deslocamento do ‘sentido pré-determinado’ para o ‘sentido

em movimento’.

Se a determinação do sentido depende da interação, ou seja, a maneira como o espectador reúne os fragmentos e os articula entre si, temos a cena pós-moderna como hipertexto, em que cada parte conduz a um outro conjunto de informações e possibilidades. Do mesmo modo, o ato criativo do ator também se baseia na sobreposição de estruturas por meio da pesquisa e associação de diferentes perspectivas artísticas, atribuindo-lhes outra funcionalidade em busca de um teatro ‘que ainda está por vir’. De acordo com Derrida (1995, p.115):

[...] o que seus urros [de Artaud] nos prometem, articulando-se com os nomes de *existência*, de *carne*, de *vida*, de *teatro*, de *crueidade*, é, antes da loucura e da obra, o sentido de uma arte que não dá ocasião para obras, a existência de um artista que não é mais a via ou a experiência que dão acesso a outra coisa além delas próprias, de uma palavra que é corpo, de um corpo que é teatro, de um teatro que é texto porque não está mais submetido a uma escritura mais antiga do que ele, a algum arquipalavra.

Para Artaud, a perspectiva tradicional destacaria a escritura dramática como verdadeiro momento de criação, relegando o teatro a uma secundariedade com a função de esclarecer o sentido determinado por um ‘Deus-autor’, o verdadeiro criador que vigia à distância. Com o objetivo de formular um outro teatro, ele elabora o Manifesto do Teatro da Crueldade, uma recusa ao fenômeno teatral como ilustração do texto dramático. A ‘crueldade’ rejeita tudo aquilo que seja exterior ao teatral, que não seja produzido de acordo com sua especificidade: a preponderância da ‘palavra-definição’ (voltada para significados cotidianos e imediatos) perde lugar para a ‘palavra-imagem’ (aquela baseada na sugestão).

Mesmo que o projeto de Artaud não tenha se realizado totalmente, sua crítica ao modelo de ‘representação’ que sublinha o teatro como acessório da literatura dramática restituiu ao ator a ‘responsabilidade do sentido’, assim o jogo teatral torna-se um ‘fluxo de Devires’ que rompe a ‘cadeia de significações’ tal como ela se apresenta no mundo real e ordinário, contribuindo para a formulação do universo lúdico e suas próprias regras. O ator passa a lidar com o ‘caos’ e o ‘risco’ na determinação do objeto artístico, uma vez que perde as referências que serviriam de parâmetros para uma maneira correta de

‘interpretar’. A ‘crueldade’ articula-se com essa busca de outros sistemas cênicos em cada encenação – a destruição de um teatro de ‘obras-primas’ fixadas no tempo e o surgimento do teatro que está por vir, baseado na dinâmica da cena.

Talvez possamos indicar uma aproximação entre o Teatro da Crueldade, de Artaud, e o Teatro Pobre, de Jerzy Grotowski, no que se refere ao abandono de uma ‘tradição de representar’ em que o ator deveria dizer as palavras de maneira clara e articulada. A ‘crueldade’ e a ‘pobreza’ parecem corresponder à formulação de uma mentalidade diferenciada: privilegia-se aquilo que o ator puder produzir a partir de seu próprio corpo e seus meios expressivos. A ‘pobreza’ marca a oposição ao teatro rico em efeitos de luz, som e figurinos. Grotowski apresenta a experiência teatral como um laboratório e, talvez por isso mesmo, parta da eliminação: o teatro pode existir sem efeitos, mas não sem atores e o público. Essa ‘eliminação’ também atinge o ator, por meio da **via negativa**; a pergunta agora não é mais ‘como fazer’, mas ‘o que não fazer’.

No Teatro Pobre, o ator realiza exercícios com o objetivo de identificar os obstáculos ao desenvolvimento de sua criatividade e expressividade e superá-los. Na etapa seguinte, a complexidade e dificuldade dos exercícios se dão de acordo com as novas dificuldades do ator e assim por diante. Assim, o ator é constantemente desafiado a realizar um **ato de transgressão**, pois abre mão das máscaras do senso comum e entra em ‘contato com sua interioridade’, sem deixar de estar em comunhão com os demais atores e o público. De acordo com Grotowski, essa **revelação** do ator faz com que o público também faça parte do **ato de transgressão** juntamente com o ator. Não pretendemos apresentar uma análise pormenorizada das reflexões de Grotowski, mas apenas indicar algumas mudanças relevantes para a determinação do pós-modernismo em teatro, tal como demarcamos anteriormente.

Assim, vale destacar que no contexto do Teatro Pobre, o texto dramático não é o ponto de partida da experiência teatral – o objetivo não é mais apresentar um retrato da realidade, o relevante parece ser a ‘construção do olhar’ do ator e do público na determinação do objeto artístico – como indicam os termos **ato de transgressão** e **revelação**. O próprio Grotowski reconhece diversas influências em suas pesquisas,

dentre elas o método Stanislavski, principalmente no que se refere às **ações físicas**. Por outro lado, também parece correto afirmar que Stanislavski deu maior ênfase às ‘ações físicas’ em sua última obra intitulada *A criação de um papel*, talvez influenciado pela própria mudança da estrutura do texto dramático e suas implicações para o trabalho do ator. Mesmo assim, o ato criativo do ator pela **via negativa** (Grotowski) opõe-se à ‘construção da personagem’ (tal como podemos observar em Stanislavski) – no primeiro caso, sublinha-se o caráter experimental, buscando a participação do público no **ato de transgressão**. Já no segundo, a cena apresenta um retrato da realidade e o público não participa da ação, mas ‘observa pelo buraco da fechadura’ ou ‘quarta-parede’.

O Teatro Didático, de Bertolt Brecht, ressalta a reflexão em torno do homem como produto de forças sociais e nesse contexto, a razão prevalece sobre a emoção ou empatia. De acordo com o distanciamento brechtiano, o ator passa a ‘observar’ e ‘mostrar’ a personagem. O fenômeno teatral não se apresenta mais como ‘retrato’ de uma realidade imutável, pois o termo ‘didático’ em Brecht se refere a um teatro que demonstra ser possível modificar a situação social por meio da crítica e da reflexão. O público participa ativamente da experiência teatral e, em termos amplos, talvez possamos indicar que Brecht extrapola o ‘mundo no teatro’ e revela o ‘teatro no mundo’, desvendando as máscaras e lugares sociais construídos e reafirmados por discursos histórico-culturais e inscritos em uma ordem político-econômica voltada para interesses de classes.

Para Brecht, a emoção tem papel importante no percurso do individual ao coletivo, mas cabe à razão fundamentada em argumentos científicos administrar os sentimentos. Se considerarmos que o ator mostra o **gestus** (formas de comportamento associadas ao domínio social ou corporativamente particular) da personagem sem se identificar com a ‘realidade’ apresentada, a contradição aparece como principal elemento didático – a crítica não está no significado evidente das palavras ou ações, mas no interdito e nas próprias brechas do discurso.

É possível traçar uma aproximação entre o Teatro da Crueldade, o Teatro Pobre e o Teatro Didático no que se refere à passagem do público como ‘observador’ ao público

como 'participante' da experiência teatral – antes a 'quarta-parede' separava atores e público, a partir de tais perspectivas o público não apenas contempla o jogo do ator como objeto artístico já acabado, mas toma parte de sua formulação. A palavra, o corpo, o movimento e o gesto do ator só adquirem significação na medida em que o público lhes atribui sentido, como se estivesse encaixando as peças de um 'quebra-cabeças' e completando os espaços vazios com as informações provenientes de sua própria experiência de vida.

O 'jogo do ator' se torna o princípio organizador do fenômeno teatral e a 'palavra' (texto dramático) deixa de ser uma ordem, uma vez que se integra à pesquisa de sistemas cênicos (possibilidades de combinações entre gestos, sons, movimentação e outros) que determinará o relacionamento entre espaço cênico (espaço delimitado no qual ocorre a encenação) e o espaço lúdico (espaço ilimitado que excede o espaço cênico, pois assume a dimensão da imaginação do ator e do público). É possível concluir que o pós-modernismo no ato criativo do ator parece diretamente associado a sua característica de obra aberta e indeterminada, cujo sentido faz parte do 'movimento', do 'caos' e da 'equivocidade' na formulação do objeto artístico e na interação do público.

Se considerarmos que a palavra, no contexto do fenômeno teatral como pesquisa em oposição à obra de arte acabada, adquire outra função: a 'clareza' e a 'retratação da realidade ordinária' cedem espaço para a contradição, o risco e a sugestão, aproximando-se do "halo que cai no lodaçal de macadame se vê ameaçado, porém não é destruído; ao contrário, é carregado e incorporado ao fluxo geral do tráfego" (BERMAN, 1992, p.157). Do mesmo, o ator não destrói os procedimentos atrelados ou gerados de acordo com as perspectivas que privilegiam a 'interpretação' de textos dramáticos, mas reformula e se apropria dessas estruturas, atribuindo-lhes outra funcionalidade.

Talvez essa seja a principal influência de Brecht na determinação do pós-modernismo na cena teatral, ou seja, a dialética como elemento didático presente no desempenho do ator, por meio do qual o público desenvolve um "tipo de pensamento capaz de compreender ao mesmo tempo as características demonstravelmente funestas do capitalismo e seu extraordinário dinamismo liberador de só um raciocínio e sem atenuar

a força de nenhum desses dois julgamentos” (JAMESON, 2000, p.73).

O processo criativo do ator/*performer* contemporâneo pela via do *work in process* (*work in progress* ou cena em processo) privilegia a multiplicidade por meio da superposição estruturas e das trocas entre diferentes procedimentos na configuração do objeto artístico, explorando seus limites e contradições. O intercâmbio entre as trajetórias de artistas diferentes reforça a presença da contradição, do risco e do caos, características que traçam diálogos com a ‘crueldade’, em Artaud, a ‘pobreza’ em Grotowski e o distanciamento brechtiano na formulação do ato criativo do ator/*performer* contemporâneo.

O *work in process* pressupõe um objeto artístico diretamente ligado à pesquisa, pois o ator/*performer* toma decisões provisórias ao associar os materiais que dispõe, os procedimentos que utiliza e o conhecimento que constrói ao longo do percurso. O equívoco e o acaso determinam constantes reformulações, pois o artista intui outras estruturas, bem como maneiras diferentes de realizar as combinações entre elas.

Ocorre então, que tais manifestações artísticas levam o fenômeno teatral ao extremo e desvinculam o teatral dos espaços delimitados das salas de espetáculos, seja por meio de apresentações na rua, em hospitais, igrejas ou levando o inusitado para dentro dos teatros –o artista está misturado aos movimentos da rua, além de se desviar dos obstáculos, ele transforma o acaso em elemento integrante da criação artística, interagindo com risco e o caos, em outras palavras, o ator deve estar pronto para mudar as regras sem parar o jogo teatral.

Enquanto na escrita dramática tradicional o fator de ligação entre as ações é a lógica causal, a criação pela via do *work in progress* caracteriza-se pela sincronicidade, apropriando-se de estruturas midiáticas na constituição de um todo que só passa a fazer sentido se o público fizer parte do jogo e assim construir seu próprio entendimento. O fenômeno teatral entendido como processo de significação opera por redes de *leitmotive* que articulam diferentes intensidades em um fluxo de ‘Devires’ em que nada é definitivo, pois está aberto para as vicissitudes do percurso.

É possível avaliar a confluência de estruturas criativas no ato criativo do ator por meio da 'interludicidade' como elemento didático baseado na indeterminação e incompletude do objeto artístico com o objetivo último de revelar o teatro no mundo contemporâneo, considerando seus aspectos positivos e negativos ao mesmo tempo.

A perda da identidade das personagens, o crescente 'esvaziamento da cena' – que se torna livre de objetos, cenários e figurinos associados ao mundo real e ordinário para concentrar a significação na expressão e no posicionamento crítico do ator/performer (como podemos notar nas trajetórias de Peter Brook, Denise Stoklos, Gerald Thomas e outros) -, a arte do ator como lacuna a ser preenchida pelo público, a fragmentação do 'eu' na escrita dramática e a expansão dos limites da cena, em conjunto, podem se articular com os objetivos de uma 'nova arte política' tal como indicada por Fredric Jameson (2000, p.79). O pós-modernismo no teatro abrange a formação de parâmetros artísticos capazes de refletir as contradições e ambiguidades contemporâneas de maneira dialética, apontando para um posicionamento crítico diante do 'espaço global'. Podemos pensar a 'concomitância', 'incompletude', a 'equivocidade' e a 'fragmentação' como características que dificultam a apreensão imediata do espectador, que terá que criar sua própria história a partir da imaginação e da reflexão.

Referências:

ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. Linguagem e vida. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BENE, Carmelo; DELEUZE, Gilles. Superpositions. Paris: Minuit, 1979.

BERMAN, Marshall. Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia de Letras, 1992.

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

BORNHEIM, Gerd A. O sentido e a máscara. São Paulo: Perspectiva. 1975.

BORNHEIM, Gerd A. Brecht: a estética do teatro. Rio de Janeiro: Graal. 1992.

BROOK, Peter. A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. O teatro e seu espaço. Petrópolis: Vozes, 1970.

_____. Fios do tempo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

COHEN, Renato. Work in progress na Cena Contemporânea. São Paulo: Perspectiva, 1999.

CULLER, Jonathan. Teoria literária: uma introdução. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, v.1 e 2.

DERRIDA, Jacques. A escritura e a diferença. São Paulo: Perspectiva, 1995.

EAGLETON, Terry. Teoria da literatura: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GLUSBERG, Jorge. A arte da performance. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1987.

JAMESON, Fredric. A lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 2000.

HUIZINGA, Johan. Homo ludens. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ROUBINE, Jean Jacques. A linguagem da encenação teatral, 1880-1980. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

RYNGAERT, Jean Pierre. Introdução à análise do teatro. São Paulo: Martins Fontes. 1996.

_____. Ler o teatro contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

STANISLAVSKI, Constantin. A preparação do ator. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. A construção da personagem. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. A criação de um papel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.