

## O jogo teatral nas imediações do ato performático

Sueli Araujo<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo procura refletir sobre o jogo teatral realizado por meio da condução do ator-*performer*. Neste trabalho a noção de jogo teatral vinculado ao drama é desarticulada e o jogo teatral é proposto em diálogo com o performer que, surgido no interior das vanguardas históricas, inaugura procedimentos de atuação sob novas perspectivas.

**Palavras-chave:** jogo teatral, ator pós-dramático, cena

**Abstract:** This article reflects about the theatrical game conducted by the actor-performer. In this work the notion of theatrical game related with the drama is disarticulated and the theatrical game is proposed in dialogue with the performer that, emerged in the historical vanguards, inaugurates new perspectives for the acting procedures.

**Keywords:** theatrical game, postdramatische actor, scene

### Introdução

Parto da premissa de que a noção de jogo teatral no teatro contemporâneo pode ser articulada pelo ator em estreita relação com alguns princípios do trabalho do *performer*, principalmente no que tange à presentificação e condução do sentido da cena. Para tanto, serão levantadas algumas questões que nortearam a aceção de teatro condicionado ao drama e que ainda hoje sustentam a lógica dramática na atuação. Este trabalho busca identificar as primeiras manifestações de um ator que, nascido nas vanguardas históricas, lança novos paradigmas para sua presença cênica. O objetivo principal é refletir sobre o jogo e o ator-*performer* como condutores da cena teatral contemporânea.

---

<sup>1</sup> Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia. Professora da Faculdade de Artes do Paraná. Autora e diretora teatral.

A concepção de jogo teatral pode ser vista como “uma qualidade de ação bem determinada e distinta da vida comum” (HUIZINGA, 2005, p. 6) que projeta a criação de realidades cujas regras são manipuladas por jogadores no ato da cena. Segundo Pavis, o jogo pode ser considerado como a “colocação em *signos* da realidade” (PAVIS, 1999, p. 221). Essa definição contribui para ampliar a noção de jogo vinculado ao drama e liberta-o para outras teatralidades menos convencionais, assim como estende suas possibilidades para fora da exigência da representação mimética, abordando-o em uma perspectiva de criação de sentidos multifacetados e deslizantes, não necessariamente condicionados aos estatutos de personagem, conflito e trama. Isso não quer dizer que estejam abolidas todas as perspectivas da figuração ou da representação de personagens para atingir determinada dramaticidade, mesmo que o jogo não tenha objetivos dramáticos. O que se pretende é deslocar a busca de sentido imposta pela lógica dramática, para supor um outro jogo, cuja lógica esteja na percepção e no diálogo com o aqui-agora da cena teatral.

Tomando emprestadas as palavras de Aristóteles, Denis Guénoun afirma que o teatro está condicionado à necessidade humana da representação e da satisfação de ver-se representado através de ações realizadas no tempo e no espaço. Alguns fatores que alicerçam o teatro ocidental tornam-se evidentes: a atividade teatral é a ação praticada por atores para representar questões da humanidade. O jogo, como normalmente é entendido, integra a representação a uma manifestação ativa de agentes fictícios mediados por seres reais, no caso os atores.

Essa afirmação nos leva à fronteira que funde jogo e representação em uma complexa unidade semântica cujo paradoxo se estabelece ao percebermos que é o ator quem, concretamente, age em cena e que sua ação, quando condicionada à estrutura dramática, atrela-se à figuração de algo (personagem, situação, sugestão de imagens) que não está presente, mas que pode ser vivenciado por meio da manipulação da realidade teatral.

O jogo no teatro, além de sustentar a representação de imagens tornadas reais, pode inaugurar percepções sobre o tempo e o espaço por meio de sua explicitação enquanto jogo. No entanto, de acordo com Guénoun, o jogo alicerçado unicamente sobre a construção de universos imaginários e apoiado na lógica das subjetividades e das figurações deixa pouco ou nenhum espaço para uma lógica imanente do próprio jogo. O jogo teatral que se vale exclusivamente de pressupostos dramáticos para sua realização (cujas raízes remontam à compreensão de unicidade entre drama e teatro) minimiza a evidência do teatro enquanto acontecimento.

O entendimento de drama como sinônimo de teatro pode ser localizado no século XVII, na França, com os primeiros escritos sobre a arte do teatro a partir da revisão dos estudos da *Poética* de Aristóteles – estudos estes que obtiveram ampla proliferação pelos palcos ocidentais. Estudiosos, nesse período, esforçaram-se por apresentar regras para a arte do teatro e listaram procedimentos cênicos, basicamente relacionados ao texto teatral.

É considerável a aproximação que, historicamente, é feita entre teatro e drama<sup>1</sup>, gerando uma única como percepção estética. Essa situação é legitimada sobretudo a partir das interpretações da *Poética* de Aristóteles pelos intelectuais do Renascimento. Houve, nessa época, um esforço contínuo para “elevar” o teatro aos píncaros da literatura e consagrá-lo como a arte da palavra posta em cena. Estudiosos do período produziram reflexões que apontavam a forma de se fazer teatro, propondo regras fixas para o texto e impondo condições preestabelecidas para exposição de conteúdos e representação cênica. No entanto, as regras que deviam reger o teatro eram aplicadas ao texto. Consequentemente, houve uma transferência da percepção do jogo enquanto tal para a prática vinculada à fábula. O sentido prático de teatro se confunde com as revelações advindas do texto: o que é prática, portanto jogo, passa a sustentar a esfera subjetiva da cena.

François Hédelin, abade d’Aubinac, é citado por Guénoun como um colaborador para a implantação da noção de teatro. Segundo esse autor, o abade advogava que o teatro devia ser o reflexo do texto no palco, a partir da presença de figuras ficcionais; assim, cada vez mais se sedimentava a ideia de drama como sinônimo de teatro. Essa prática da representação dramática “expulsa para além de si a própria lógica das ações” (GUÉNOUN, 2004, p. 47) desempenhadas pelos atores, pois estas estão imersas em um universo imaginário.

O abade d’Aubinac defende que cabe ao texto o universo da representação da realidade e aos atores, a construção da verdade, por meio de ações justificadas pelas necessidades subjetivas de seres ficcionais submetidos à excessiva busca da verdade cênica. A consequência primeira dessa percepção é a intrincada submissão do teatro à representação de um texto pré-escrito. “Nessa condição, a força da ação dramática tende a enredar-se cada vez mais nas palavras do autor e a expressar-se conceitualmente, despertando no público o prazer pela disputa verbal, pela disputa argumentativa entre os protagonistas” (BARCELLON, 2001, p. 43).

---

<sup>1</sup> Segundo Claire Nancy, a genealogia da palavra “drama”, como a entendemos hoje, data da antiguidade, e é encontrada na *Poética* de Aristóteles mantendo o sentido de ação e mimese. Essa perspectiva considera que o sentido da palavra “drama” está ligado ao da palavra “teatro”.

### Retrospectiva do jogo teatral

À medida que se destaca o sentido literário, o jogo teatral é condicionado à organização das palavras e seu poder elucidativo de conflitos e enredos é basicamente sustentado pelo drama. Essa prática sela a relação entre teatro e literatura de forma definitiva pelos próximos séculos, não sem importantes conflitos que questionaram a soberania do drama no palco, como, por exemplo, as vanguardas históricas e suas práticas artísticas avessas aos cânones tradicionais que até então legitimavam o teatro segundo uma perspectiva ilusionista.

As regras de verossimilhança, de tempo, espaço e ação influenciaram o nexo do jogo teatral realizado pelos atores de maneira praticamente unívoca. Mesmo quando, no desenvolvimento histórico do teatro, ocorreram transformações que alteraram premissas inauguradas no século XVII quanto ao “o que” é legítimo no teatro e ao “como” a cena deve ser apresentada, ainda assim, até o século XIX, foram mantidos os comportamentos cênicos advindos das bases do drama<sup>2</sup>. Em particular, foram mantidas as regras que dizem respeito à criação de ilusão e verossimilhança, sustentadas por personagens dependentes de uma fábula coerente, e a uma razão dramática<sup>3</sup> fechada em um mundo particular.

O texto como condição do próprio sentido do teatro recebeu, no século XVII, instrumentações teóricas que balizaram a sensibilidade que era levada à cena. Nesse caso, a estrutura dramática tornou-se responsável pelas regras sobre as quais o ator desempenharia sua função. Essas regras sofreram alterações, variaram segundo períodos históricos e necessidades estéticas. A ordenação dos pressupostos poéticos advindos do drama, no entanto, manteve-se em consonância com a verossimilhança e a realidade da

---

<sup>2</sup> Claire Nancy, no artigo “A razão dramática: sobre o sentido grego de drama”, mapeia a genealogia da palavra “drama” de modo a esclarecer o sentido de práxis que esse termo comporta desde a antiguidade. A derivação “dran” implica em atividade realizada. Quando aplicada ao teatro, está intrinsecamente ligada à mimese, portanto, àquilo que é realizado para representar ou espelhar algo reconhecível. As ações que geram o drama são executadas por personagens “enquanto atores de sua própria história. É por isso que Aristóteles pode afirmar que a *opsis*, a encenação, é supérflua ao drama, que ela é exterior a ele, visto que o que faz a natureza do *drama* é o fato de que ele é intrinsecamente encenação da práxis, que ele é, em si, a representação, que seu modo de escrita e de composição consiste em dá-la a ver, quer dizer, a pensar” (NANCY, 2003, p. 27).

<sup>3</sup> Essas prerrogativas devem ser estendidas às outras iniciativas que problematizaram o drama na cena. Portanto, as propostas de Brecht e seu teatro épico estão inseridos nesse contexto, na medida em que é mantida, em sua poética, a dependência de personagens à representação de uma fábula. Segundo Lehmann, “o que Brecht realizou não pode mais ser entendido como contraponto revolucionário à tradição. A partir da perspectiva do desenvolvimento mais recente, fica cada vez mais claro que na teoria do teatro épico havia uma renovação e um aperfeiçoamento da dramaturgia clássica” (LEHMANN, p. 51).

fábula. Os critérios de coerência e sentido do texto, segundo a normativa dramática, invadem a lógica da cena, determinando a atuação dos atores, bem como a sua conduta em relação ao jogo teatral.

As regras que unem teatro e drama norteiam a articulação da ação expressiva dos atores, impõem limites ao sentido da obra e reservam à plateia a exibição de ações condicionadas ao reconhecimento de figuras contextualizadas na verossimilhança de situações movidas pelas peripécias de determinada fábula. Concentra-se na esfera da identificação de conflitos entre personagens, no interior de um enredo claramente reconhecível, toda a dimensão do fato teatral. A fusão que se estabelece entre o ator e a representação de identidades alheias à sua coaduna-se com as perspectivas do drama transformado em ações teatrais.

A verdade do teatro, condicionada à exposição de estruturas dramáticas, cuja construção de ilusão é o próprio devir do teatro, mapeia apenas uma das facetas que o teatro pode assumir.

Para uma tal ilusão não se requer a integridade nem mesmo a continuidade da representação, mas o princípio segundo o qual o que é percebido no teatro pode ser referido a um “mundo”, isto é, a um conjunto. Totalidade, ilusão e representação do mundo estão na base do modelo “drama”, ao passo que o teatro dramático, por meio de sua forma, afirma a totalidade como modelo do real” (LEHMANN, p. 26).

Isso porque a percepção do sentido da representação adere “a uma totalidade cognitiva e narrativa mais apreensível” (LEHMANN, 2007, p. 25). Na intrincada relação entre o texto, o teatro dramático e a sua materialização no palco, estabelece-se o jogo da representação da verdade do palco. Para Guénoun, isso se justifica como uma consequência da compreensão de que o teatro é o lugar de reflexão (no sentido de refletir-espelho) do indivíduo. Essa noção foi alimentada pelo desejo do homem de se reconhecer e de se ver refletido em uma realidade crível aos olhos: numa representação mimética<sup>4</sup>.

No teatro, o resultado mais convincente da realidade refletida no palco é atribuído ao naturalismo. Essa vertente teatral tinha como desafio atender aos anseios poéticos perseguidos por aqueles que entendiam o teatro como jogo de representação dramática,

---

<sup>4</sup> Não entrarei aqui nos pormenores históricos que conjecturam a necessidade do ser humano em ver-se refletido por outro. Acredito que esse estudo, apesar de importante, foge do interesse deste trabalho.

vivificado por sujeitos ficcionais em ação, por meio de atores camuflados sob a máscara de um personagem irreal, plenamente reconhecível como verdadeiro.

A cena naturalista preenche os espaços da representação da realidade de maneira definitiva. Sobre o naturalismo, Ângela Leite Lopes afirma: “Ao utilizar os meios da ilusão para produzir algo de verdadeiro, ele leva a noção de ilusão às últimas consequências: ato de copiar, mas também de criar, pôr em jogo e dar a conhecer” (LOPES, 1999, p. 71). Mais adiante, no mesmo ensaio, a autora, ao apresentar esquemas cênicos que tentavam escapar à lógica naturalista, destaca a dificuldade em conceber novos paradigmas fora dessa esfera porque: “a expectativa de romper com o Naturalismo frustrava-se na medida em que não se procurava romper com o quadro e o esquema de significação implícito nele” (LOPES, 1999, p. 72). A regra do jogo naturalista está, de maneira geral, intrinsecamente ligada aos objetivos miméticos do drama posto em cena.

A origem etimológica da palavra “drama” equivale ao sentido de ação no teatro, portanto, “quando se pensa o teatro, drama e imitação, naturalmente a ação se estabelece como autêntico objeto e cerne da imitação” (LEHMANN, p. 56). Nesse caso, a ação realizada em cena projeta imagens que destituem o ator e a própria ação de sua materialidade. Com isso, o universo da teatralidade se articula na ausência de sujeitos atores e/ou espectadores. A prática, nesse contexto, experimenta a criação de uma imagem refletida no palco como realidade dramática. Nesse jogo, as regras servem à realidade que se apresenta para além da materialidade do próprio jogo, este por sua vez se mistura àquilo que Lehmann chama de “trindade da cena figurativa”: drama, ação, imitação. Nesse cenário, desfilam seres apaixonados, amargurados, rancorosos, perdedores, amorosos e toda uma sorte de sentimentos são vivenciados pelos atuantes para que os personagens tenham uma vida teatral verdadeiramente cênica.

No entanto, diferente do jogo circunstanciado pelo personagem, talvez seja necessário pensar em um outro jogo. Um jogo que se mantenha fiel à teatralidade de sua própria materialidade. Um jogo em que a ação perca a prerrogativa de personagem em nome daquilo que Guénoun chama de *existência cênica*. Segundo o autor:

o primeiro requisito do jogo vem da apresentação do corpo. Não da representação pelo corpo de alguma coisa da qual o corpo seria figuração, mas da exibição do próprio corpo. Ora, esta mostração pretende alcançar uma verdade que não é a da adequação de uma imagem, mas a da integridade de uma presença (GUÉNOUN, 2004, p. 133).

O jogo, emancipado da literatura e deslocado do campo de força dramática, expõe sua concretude, alicia suas próprias regras e requer novas conexões. “Não se trata mais de significar e sim de pôr em jogo” (LOPES, 1999, p. 72). Porque o jogo definido nas fronteiras da apresentação dramática é apenas uma forma de produção de sentido, mas não a única.

O que pode ser nomeado como “jogo teatral não dramático” se instaura na articulação de uma lógica cênica construída às margens das exigências dramáticas. Nesse universo ele é localizado na materialidade da cena, cuja organização do sentido se estabelece em redes<sup>5</sup> e associações que a materialidade do jogo expõe.

Em um jogo não dramático, os personagens migram do centro da lógica cênica para se tornarem pontos de passagem da poética.

O Jogo será, portanto, o campo da ação teatral, o que não suprime o personagem (como o privilégio da ação não eliminava os caracteres da poética), mas o ordena segundo uma lógica diferente da lógica identificadora que organiza sua dominância.

O jogo diante de nós joga com ostentação concreta, prática, com jogadores concretos e práticos que aplicam a seus movimentos, sua voz, seu comportamento, seus membros, sua pele, seu olhar a exigência de uma exibição íntegra. Íntegra, significa inteira (o jogo apreende tudo, capta tudo em cena) (....) Hoje o sentido do jogo é o Jogo (GUÉNOUN, 2004, p. 136-37).

Portanto, para jogar o jogo da não imitação, da não dependência de uma fábula, é preciso explicitar a materialidade do jogo. Para jogar o jogo da exibição da materialidade é preciso um ator que articule o jogo da presença como princípio da teatralidade porque, segundo Lehmann:

O teatro já não aspira à totalidade de uma composição estética (...) antes, assume seu caráter de fragmento e de parcialidade. Ele abdica do critério da unidade e da síntese, há tanto tempo incontestável, e se dispõe à oportunidade (ou ao perigo) de confiar em estímulos isolados, pedaços e microestruturas de textos para se tornar um novo tipo de prática. Desse modo, ele descobre uma inovada presença do *performer* e a partir de uma mutação do *actor* estabelece a paisagem teatral multiforme, para além das formas centralizadas do drama (LEHMANN, 2007, p. 92).

---

<sup>5</sup> O conceito de “rede” abrange a noção de criação e está “ligado, sem dúvida, a um pensamento das relações em oposição a um pensamento das essências (...) para abranger características marcantes do processo de criação, tais como: simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não linearidade e intenso estabelecimento de nexos. Este conceito reforça a conectividade e a proliferação de conexões, associadas ao desenvolvimento do pensamento em criação e ao modo como os artistas se relacionam com o seu entorno” (SALLES, 2006, p. 19).

A reflexão sobre um “outro” jogo teatral exige localizar o ator em outra articulação dos processos de atuação. Para tanto, no que tange ao trabalho do ator e à relação com o jogo, é possível observar alguns indícios de um comportamento atoral que, desvinculado das exigências dramáticas, reflete o surgimento de um tipo de atuação próxima aos procedimentos poéticos e/ou ideológicos do que entendemos hoje como *performer*. No jogo em que a presença física e a materialidade atuam como mecanismo de construção de sentido, a figura do *performer* serve como eixo de condução para se pensar aspectos do teatro contemporâneo.

A atuação do ator-*performer* não mantém vínculos obrigatórios com as representações ilusórias de conflitos, personagens, mimese e identificação. Esse artista historicamente se relaciona com o teatro a partir de sua presença cênica. É ela (presença cênica – materialidade do ator) que encaminha os contornos de personagens, quando estes são solicitados através de atos performáticos.

Não me deterei na gênese histórica da *Performance Art* ou em suas implicações e controversas poéticas, porém procurarei levantar alguns vestígios nas práticas vanguardistas do início do século XX que contenham prenúncios de atos performáticos, entendendo-os como embrião da atuação performática que mantém vínculos de logicidade com o jogo teatral não dramático.

Ao expor aspectos do jogo manejado pelo ator na esfera do *performer*, ressalta-se a necessidade de um ator cômico de sua presença no espaço teatral e lúcido propositor de um discurso cênico amparado na materialidade do jogo.

### **O jogo no teatro modernista**

O estatuto do *performer* remonta aos movimentos vanguardistas porque em suas ações já havia uma espécie de comportamento artístico sendo exercitado com o objetivo de atender a uma lógica que se instalava na e pela cena. O fato de a linguagem teatral ter sido praticada pelos próprios integrantes<sup>6</sup> dos movimentos vanguardistas (em muitos casos eram eles que assumiam o palco e expressavam suas ideias) permite que seja

---

<sup>6</sup> Segundo RoseLee Goldberg, na estreia de *Ubu Rei*, “o próprio Jarry apareceu com o rosto pintado de branco, bebericando de um copo, e durante dez minutos preparou a plateia para o que ela deveria esperar; a ‘ação que está prestes a iniciar-se’, declarou, ‘se passa na Polônia, ou seja, em lugar nenhum’” (GOLDBERG, 2006, p. 03).



observada uma nova figura que chega ao espaço teatral, munida de novos ideais e objetivos.

A demanda por um ator capaz de articular paradigmas de atuação que fossem apartados das convenções dramáticas, das ações premeditadas nas circunstâncias do texto, da imitação de caracteres e da ilusão da realidade coincidiu com o auge da atuação realista-naturalista, fundamentada na criação de imagens ficcionais, provenientes de uma fábula, tornadas reais. Roubine alerta para o fato de que, simultaneamente ao estabelecimento do naturalismo como poética, outros artistas se manifestaram contra as premissas de soberania do texto dramático, realidade e verossimilhança. Algumas novas investidas, contrárias às práticas ilusionistas no teatro, surgem no cenário artístico já no final do século XIX, na Europa. Elas semeiam novos sistemas de criação cênica, nas esferas individual e coletiva, que problematizam a atuação e a escrita do texto para o teatro.

O que convencionalmente era aceito como teatral, nesse período, estava sob a custódia dos pressupostos dramáticos. No entanto, a apresentação de *Ubu Rei*, de Jarry, no ano de 1896, coincide com as primeiras manifestações das vanguardas históricas em direção aos seus objetivos de criação de uma arte revolucionária erigida sobre a destruição dos cânones artísticos de sua época. Significativamente, Jorge Glusberg localiza como uma das “pré-histórias” da Performance, enquanto movimento artístico autônomo, a apresentação de *Ubu Rei*, de Lugné-Poe e Alfred Jarry. O autor comenta sobre Jarry:

não só escreveu uma peça fantasmagórica que demoliu os frágeis pressupostos dramáticos de sua época, atacando as convenções sociais e valendo-se das palavras para criar um clima onírico e delirante. Mais que isso, sua peça apresentou soluções novas para a cena, particularmente para a forma de atuação no que tange à entonação de voz e o uso de figurino (GLUSBERG, 1987, p. 13).

Mesmo compartilhando da crítica de Lehmann quanto à dificuldade dos artistas vanguardistas em se livrarem das prerrogativas dramáticas nas experiências cênicas criadas pelos movimentos, parece evidente que a cena de *Ubu Rei* difere do teatro tradicional e que as experiências formais realizadas questionavam a atuação submetida unicamente à coerência dramática. A aparição de Jarry, no início do espetáculo, quebra a perspectiva de ilusionismo de duas maneiras. Em primeiro lugar, porque instaura um intermediador entre obra e público. Em segundo lugar, porque o intermediador da “fábula” se integra ao regente da obra. Também o figurino do ator Firmin Gémier, representando o *Rei Ubu*, vestido com “um traje na forma de uma pera” (GOLDBERG, 2006, p. 03), destitui o intérprete de qualquer relação com paradigmas realistas para a

sua atuação e lança-o a uma logicidade de jogo cujo modelo ainda não havia sido completamente esclarecido.

Essa nova perspectiva exige que o ator utilize sua presença física como suporte que possa organizar as regras de um novo jogo. Sua antiga subjetividade, ancorada em um personagem, não atende mais às novas solicitações não realistas e não dramáticas. Aqui, cabe a seguinte pergunta: os vetores que significam e norteiam a atuação e o jogo teatral de uma época se alteram para atender às exigências das poéticas ou é o contrário? Ao conduzir essa reflexão ao horizonte do jogo, cabe ainda outra pergunta: quem realiza o jogo?

No livro *A arte da performance*, Glusberg apresenta algumas manifestações artísticas que ele considera como raízes de atos da *performance* e que contribuem para explicitar a emergência de um novo jogo teatral em ebulição. Retorno ao espetáculo de Jarry por considerá-lo uma referência importante para refletir sobre o aparecimento de um ator que, sem abrir mão completamente das regras da representação firmada na subjetividade dramática, cogita novos paradigmas de atuação de maneira ainda insipiente.

É claro que nesse caso tratam-se de suposições sobre o jogo dos atores em *Ubu Rei*. No entanto é conhecida a dificuldade, exposta por Craig, de encontrar atores que entendessem a atuação fora do confinamento do drama e da representação mimética. Outras insuficiências a respeito do trabalho do ator foram identificadas posteriormente: a impossibilidade de encontrar os atores ideais para atuarem como mediadores de atos poéticos<sup>7</sup>, a necessidade de amadurecimento técnico dos artistas e as circunstâncias históricas que inviabilizaram a continuidade das pesquisas.

É possível supor que, na apresentação de *Ubu Rei*, a atuação dramática se diluía ao mesmo tempo em que era deslocada do centro da representação para um espaço complementar de articulação mental e sensorial. Essa atmosfera teatral estabelecia um outro jogo de significação que, mesmo mantendo pressupostos de identificação, personagens e fábula, não tinha mais os elementos tradicionais como responsáveis pela condução do sentido da cena. Na ausência de estudos mais aprofundados sobre a relação dos atores com as solicitações do texto em *Ubu Rei*, é presumível que os atores

---

<sup>7</sup> Quando, na década de 60, Aragon assiste a um espetáculo de Robert Wilson, Lehmann comenta: “após assistir o *Olhar Surdo* (Deaf Man Glance), Louis Aragon escreveu um texto que se tornou famoso (uma carta ao falecido *companheiro de viagem*, na causa do Surrealismo, André Breton), afirmando que esse espetáculo era o mais belo que já tinha visto e apontando-o como a realização das esperanças que os surrealistas haviam depositado no teatro” (LEHMANN, 2006, p. 110).

estivessem comprometidos muito mais com o discurso cênico do que com a dramatização da fábula, devido ao caráter provocativo e transgressor da encenação.

A apresentação de *Ubu Rei* é considerada emblemática pela repercussão que causou em sua época com rejeições e aprovações apaixonadas de artistas, imprensa e público, mas também por sua reverberação em outras práticas teatrais posteriores. Segundo Goldberg e Garcia, Marinetti foi influenciado pela encenação de Jarry, seu predecessor, e na esteira do Futurismo italiano estreou *Roi Bombance*<sup>8</sup>, aos moldes de *Ubu Rei*: com personagens não realistas, tratando de assuntos atuais e subvertendo a premissa de verossimilhança.

As inovações de Jarry também influenciaram Apollinaire e suas ambições surrealistas foram exercitadas com *Les Mamelles de Tirésias* (As Tetas de Tirésias). “Utilizando as técnicas de Jarry, como, por exemplo, fazer um único ator representar o povo de *Zanzibar* (onde se passa a ação), ele também inclui entre os acessórios de cena uma banca de jornal que ‘falava, cantava e até dançava’” (GOLDBERG, 2006, p. 70). Procedimentos estes contrários aos utilizados pelo teatro realista: o sonho toma credibilidade cênica. Estamos diante de novas exigências do trabalho atoral. Nesse exemplo, um único ator deve “assumir” um povo inteiro em uma estrutura desprovida da lógica de um conflito dramático que sustente as ações. Esse procedimento gera articulações inimagináveis para a época ilusionista-realista.

Diante da complexidade de formas e conteúdos que a cena teatral passa a explorar, os atores assumem novos comportamentos, incentivados pelas experimentações vanguardistas. A questão poético-ideológica, instalada no bojo das manifestações no início do século XX, é fruto de posturas políticas e sociais transformadas em ações artísticas praticadas por esses novos frequentadores da cena. Goldberg fornece um mapa dessas ações no início do século XX e localiza o teatro nos arredores de uma prática que posteriormente receberá o nome de performance e terá infinitos desdobramentos. Nesse mesmo cenário, a autora apresenta práticas artísticas que claramente problematizam a questão da verossimilhança e de projeções ficcionais como aporte da arte teatral.

---

<sup>8</sup> “*Roi Bombance* era uma sátira à revolução e à democracia. Apresentava uma parábola do sistema digestivo, e o poeta protagonista, l’Idiot, o único a reconhecer a guerra entre ‘os comedores e os comidos’, suicidava-se em desespero” (GOLDBERG, 2006, p. 03).

O Cabaré Voltaire<sup>9</sup>, frequentado pelos dadaístas e demais correntes artísticas no início do século XX, contribuiu para que artistas exercitassem o trânsito entre ideias e concretizações e serviu como uma grande incubadora de conceitos e procedimentos verificados na utilização do texto, no estabelecimento de novas possibilidades de relação com a plateia e na atualização de elementos visuais bem como suscitou novas perspectivas do jogo teatral não-dramático. As experiências vanguardistas imprimiram fissuras nas formas cênicas tradicionais, erigindo espaços para novos procedimentos que serviram como estufa para a renovação de todos os elementos do teatro.

A presença dos próprios autores como atores de suas propostas cênicas é uma constância percebida nas manifestações artísticas das vanguardas históricas, de Jarry a Marinetti, de Apollinaire a Tzara e Wedekind, de Maiakovski a Ball, de Breton a Artaud. Esses artistas assumem o espaço teatral levando consigo sua verdade poética, sua identidade e seu discurso. O resultado é a presença do sujeito-autor realizando, intervindo ou mediando o ato cênico e, conseqüentemente, ensaiando novos procedimentos para jogo teatral. Atendendo e permitindo manifestações artísticas diversas, além de atitudes poético-ideológicas, os cabarés contribuíram para uma reavaliação da maneira como o ator se relaciona com as situações de jogo e cena.

As questões iniciadas com as vanguardas impregnaram as décadas seguintes de novos horizontes para a cena teatral. A efervescência dos cabarés, em particular o Cabaré Voltaire, motivou encontros entre artistas e movimentou as artes de maneira irreversível. Nos encontros, eles (artistas de diferentes segmentos) comumente trabalhavam juntos em projetos por eles mesmos executados.

A criação do Balé *Parade*<sup>10</sup>, em 1917, “obra coletiva de quatro artistas que eram mestres em seus campos, Erik Satie, Pablo Picasso, Jean Cocteau e Léonide Massine” (GOLDBERG, 2006, p. 67) não recebeu grande apoio de crítica ou público, acostumados aos padrões convencionais de teatro e dança. No entanto, traz aspectos que interessam a este trabalho. Em *Parade* a exposição da teatralidade desvincula-se do enredo e dos conflitos dos personagens para contaminar figurinos, cenários, gestualidades, ações e corporalidade. A descrição do figurino por Goldberg é esclarecedora: “a ação propriamente dita começava com o primeiro empresário, que, usando um traje cubista

---

<sup>9</sup> O ano de 1916 marca a abertura do Cabaré Voltaire em Zurique. Hugo Ball e Emmy Hennings trazem a ideia de Munique, onde acompanharam as inovadoras experiências dramatúrgicas de Wedekind, calcadas no teatro-cabaré. Outra característica do Cabaré Voltaire é sua capacidade de atrair artistas da Europa inteira, fugidos da guerra, para a neutra Suíça e lá desenvolverem atividades artísticas (COHEN, 2002, p. 41).

<sup>10</sup> Apesar de *Parade* ser considerado um balé, recorro a ele por acreditar que as fronteiras entre teatro e dança, nesse exemplo, estão frouxas e porque as experimentações me parecem adequadas para explicitar os novos paradigmas que são lançados aos atores da época.

de três metros de altura criado por Picasso, dançava ao som de um tema rítmico simples, infinitamente repetido” (GOLDBERG, 2006, p. 67). Diante disso, é difícil imaginar que o ator possa manter-se subordinado ao desenrolar de uma sequência causal, pois a função de mimese de personagem está definitivamente comprometida. Além da desestruturação dos preceitos de verossimilhança ilustrados por RoseLee, uma montagem como *Parade* destitui a semântica convencional do texto. A composição das ações e a concretude da presença física das figuras cênicas passam a defender o nexo da obra.

Outros exemplos podem completar a ideia de que no exercício poético das vanguardas do final do século XIX e início do século XX emerge um novo artista que irá, no decorrer da história, apropriar-se de um lugar na cena teatral como articulador de conceitos e de teatralidades do estar ali, em cena. Neste momento utilizo como referência o expressionismo porque suas experiências contribuem para a exploração das funções poéticas de um corpo evidentemente emocional e tributário de uma poética que se expande para além dos conteúdos da fábula. Um dos princípios expressionistas é liberar as virulências de um inconsciente reprimido para que o corpo expresse a verdade da alma.

Apesar do movimento expressionista ainda manter a dramaturgia textual sustentada na subjetividade, em suas experimentações vanguardistas manifestou alguns procedimentos que se distinguem dos convencionalmente praticados. Odete Aslan apresenta um panorama esclarecedor sobre essas práticas, nas quais é possível identificar o anúncio de uma nova relação entre ator e jogo teatral. Há, na paisagem expressionista, a separação das entidades ator e personagem em unidades distintas e, por consequência, criam-se procedimentos que reabilitam a condição de teatralidade da ação efetivamente realizada pelo ator e pela presença do corpo evidenciado na poética. Aslan apresenta um exemplo da atuação expressionista:

Ele constrói uma sucessão artificial de momentos: fabrica uma entonação, uma postura. Passa bruscamente de um tom de voz a outro, de uma postura contorcida em um sentido para outra postura contorcida em outro sentido. Como o pintor expressionista, ele recompõe artificialmente as linhas. O que o impede de cair na caricatura e no Grand Guignol é o tônus que sustenta constantemente o jogo e a espiritualidade, (...) Não há declamatória exterior, mas o intérprete “eletriza” seu público (ASLAN, 1994, p. 116).

O corpo do ator, com as vanguardas, avança em direção a uma comunicação em sistemas sígnicos e toma um espaço de teatralidade que antes a argumentação verbal se incumbia de preencher, e ainda inaugura outros que a verbalização e a cópia da realidade eram insuficientes para expressar.

As transformações que o teatro inicia com as vanguardas históricas são requisitadas também por Artaud, além de repercutirem nos estudos e nas práticas de Brecht<sup>11</sup>. O primeiro, apesar de não ter conseguido resultados concretos para as ambições poéticas no teatro, compartilha com os vanguardistas o desejo de renunciar às formas tradicionais do teatro ocidental e proclama uma nova arte, na qual o corpo seja libertado das imposições realistas e se apossa de sua própria energia. Para ele o artista, no exercício de uma atitude transgressora, converte o teatro em templo sensorial e metafísico: “Importa é que, através de meios seguros, a sensibilidade seja colocada num estado de percepção mais aprofundada e mais apurada, é esse o objetivo da magia e dos ritos, dos quais o teatro é apenas um reflexo” (ARTAUD, 1993, p. 87). Nesse caso pode-se supor que o jogo exigido pela cena artaudiana ultrapassa as fronteiras da racionalidade, atinge o corpo do próprio ator e reverbera emanações metafísicas sobre o espectador, para que na vivência teatral compartilhem a encenação ritualística.

Quanto a Brecht, mesmo que sejam percebidos aspectos dramáticos em sua obra épica, o autor-encenador tem na prática seu objeto de estudo da cena. É na realização, no confronto entre texto, cena, discurso, ação e atitude que ele encontra os mecanismos legítimos de suas pesquisas. O diretor entende que o ator é peça fundamental de sua poética e os efeitos de distanciamento, tão caros à prática brechtiana, só poderão ser executados por um ator cômico de sua função social e das incongruências do regime capitalista.

Brecht abre questões fundamentais para a atuação na medida em que habilita o ator para o processo de desvendamento dos artifícios teatrais e explicitação de um universo cênico ambíguo. Dessa maneira, ele cria uma via de passagem entre a fábula e a contestação ideológica. O ator assimila, então, novas possibilidades de representação do real e, de maneira contundente, nas encenações de Brecht, há um compartilhamento entre o discurso do texto e o discurso da ação mantida pelo jogo. Os personagens que, na concepção realista, costumeiramente eram internalizados pelos atores para que a

---

<sup>11</sup> Cito apenas Artaud e Brecht, apesar de existirem outros nomes importantes do teatro, por entender que se tratam de artistas que conseguiram colaborar com mudanças significativas na lógica dramática realista que prevalecia no teatro convencional. Creio que suas propostas são complementares no que diz respeito à busca de novos padrões de percepção do evento teatral em Artaud e ao engajamento poético-político que Brecht exige na relação com o teatro.

verdade cênica se mostrasse passam a ser veículos de transgressão poética sobre os quais o ator constrói e transmite o sentido da encenação.

Os atores, em Brecht, deixam de representar imagens ilusórias para explorar a apresentação de seres fictícios com o objetivo claro de criar estranhamentos sobre a verdade da fábula. Brecht ainda mantém a coerência da estória sustentada pelos personagens. Assim o ator articula o jogo a partir de nexos causais, porém não mais submetido à construção de ilusões factuais, tendo sua própria presença como ponto de partida para a concepção de uma verdade teatral. A Brecht é atribuída a revisão de procedimentos cênicos que contribuem para que a cena se evidencie autônoma e legítima, porém, parafraseando Lehmann, sua prática teatral foi apenas uma entre outras execuções que, na esteira das vanguardas históricas, desdobraram a arte teatral e propuseram novas conexões para as atuações e demais elementos da cena.

### **Considerações finais**

Grande parte das experiências do teatro contemporâneo são reverberações de iniciativas surgidas no final do século XIX e início do século XX. O teatro atual evidencia o ator em ação. O jogo teatral foi redimensionado na cena na medida em que ele se distanciou da construção de significados da fábula e figuração de personagem para ser hoje potência de conexões e de sentidos na cena. Através do jogo o espaço fictício é parte do espaço real e a materialidade do corpo do ator, diante da platéia, representa a apresentação do evento teatral “O jogo que invade a cena é, em primeiro lugar, o jogo que não se apaga sob o efeito de figura” (GUÉNOUN, 2004, p.131). O jogo que comporta o corpo do ator em ação propositora de sentidos traz a concretude do tempo presente como possibilidade de estrutura de uma percepção poética: a “caracterização psicológica de uma personagem cede lugar à fisicalização da multiplicidade de influências que o ser sofre no decorrer de sua existência num tempo-espaço determinado.” (GUSMÃO, 200, p. 54).

Cabe ao ator articular novas premissas e atualizar o jogo no teatro de hoje como o jogo da presença. Arrisco dizer, utilizando o conceito de Lehmann, que o ator que pretende articular seu trabalho no contexto do teatro contemporâneo deve ter clareza quanto aos domínios do teatro pós-dramático, o que não quer dizer teatro sem drama, e apresentar seu corpo como passaporte para o estabelecimento do jogo no teatro atual. Segundo Cohen, o ator recorre à sua imanência para estabelecer a teatralidade quando

desprovido de identidades fictícias. Esse autor afirma: “É lógico que se alguma coisa é tirada, no caso todo o trabalho de interiorização psicológica, algo é colocado no lugar: isso é físico” (COHEN, 2002, p. 104). É justamente o caráter físico, em seu sentido mais amplo, que estabelece o jogo da presença que o ator-*performer* realiza e sobre o qual manipula sentidos e significados e conduz a plateia ao universo real e fictício da realidade teatral.

#### **Referências bibliográficas:**

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ASLAN, Odete. *O ator no século XX*. Trad. Rachel Araújo de Batista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CRAIG, Gordon. *A arte do teatro*. Trad. Redondo Jr. Lisboa: Arcádia, 1963.

GARCIA, Silvana. *As trombetas de Jericó – o teatro das vanguardas históricas*. São Paulo: HUCITEC, 1997.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?* Trad. Fátima Saad. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GUSMÃO, Rita. *O Ator Performático* in Revista Performance, Cultura e Espetacularidade. Brasília. UNB, 2000.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2005.

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



R. Cient./FAP, Curitiba, v.5, p.59-75, jan./jun. 2010

LOPES, Ângela Leite. *Living Theatre: trajetória de uma impossibilidade II Teatro e Meta Vida* in revista Folhetim nº 04. Rio de Janeiro. Teatro Pequeno Gesto, 1999.

NANCY, Claire. *A razão dramática – sobre o sentido grego do drama*. Trad. Fátima Saad. In revista Folhetim nº 18. Rio de Janeiro. Teatro Pequeno Gesto, 2003.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 12ª Ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RIPELLINO, A. M. *Maiakovski e o teatro de vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ROUBINE, Jean Jacques. *A arte do ator*. Tradução de Yan Michalski e Rosyane Trotta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

\_\_\_\_\_. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução de Yan Michalski. 2.ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes de Criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2006.