

juliana NASCIMENTO

*Coordenadora do Laboratório de Pesquisa Teatral da Escola Porto Iracema das Artes, do
Instituto de Arte e Cultura do Ceará (IACC)*

b e b e A L V E S

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

DA TRAMA AO ATO: POR UMA DRAMATURGIA DO ATOR

RESUMO> Este trabalho propõe uma abordagem crítica da noção de *dramaturgia do ator*, sua origem na teatrolgia ocidental, seus significados e usos correntes, tendo como ponto de partida as reflexões de Eugenio Barba. Para tanto, propõe-se inicialmente uma reflexão sobre a noção de dramaturgia e sobre as modificações de sentido e de utilização que o termo sofreu a partir do século XX, em sua interação com as transformações desencadeadas pelos encenadores.

PALAVRAS-CHAVE> dramaturgia; dramaturgia do ator; ator criador.

DA TRAMA AO ATO: POR UMA DRAMATURGIA DO ATOR

Juliana M^ª G. Carvalho NASCIMENTO¹; Hebe Alves DA SILVA²
Laboratório de Pesquisa Teatral da Escola Porto Iracema das Artes, do Instituto de Arte e Cultura do Ceará (IACC); Universidade Federal da Bahia (UFBA)

INTRODUÇÃO

Por que falar do ator e de sua dramaturgia? Justo quando um dos princípios mais caros ao teatro, a saber, a noção de presença física, se não é descartada, é amplamente debatida e até relativizada, com a chegada e uso dos meios de produção de presença virtual, ou seja, a presença que passeia de um lado a outro do globo terrestre via os dispositivos da tecnologia da interação e conectividade. O propósito aqui não é responder de forma cabal a essa questão, mas levantar pontos para a discussão sobre o trabalho do ator na contemporaneidade. Tampouco trataremos da interação do ator com os aludidos dispositivos, embora tenhamos em perspectiva o impacto causado na cena contemporânea diante da diversificada oferta de recursos tecnológicos e expressiva variedade de conceitos e efeitos com os quais se pode operar ao conceber e executar um projeto de criação cênica. Antes, pretendemos indicar o contexto em que situamos as reflexões contidas neste artigo. Ou seja, o que interessa aqui é destacar que é no ator, mediante sua presença cênica, que tais recursos e conceitos se sintetizam e encontram sua capacidade de tocar a sensibilidade da platéia.

Nossa tarefa aqui é contextualizar o surgimento e a compreensão do termo *dramaturgia do ator*, dentro desse contexto de crise da noção de dramaturgia enquanto texto escrito, bem como da crise de sua soberania no teatro ocidental. O texto de teatro sempre foi importante nos processos de encenação teatral, elemento

¹ Coordenadora do Laboratório de Pesquisa Teatral da Escola Porto Iracema das Artes, do Instituto de Arte e Cultura do Ceará (IACC); doutoranda em teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestre em Psicologia pela Universidade Federal do Ceará (2011).

² Professora Adjunta da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Decana do Centro de Formação em Artes da Universidade Federal do Sul da Bahia. Mestre (2001) e Doutora (2008) em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, com Doutorado-Sanduiche na Universidade de Nanterre - França.

a ser preservado, tido como ponto de partida e/ou de chegada; ou a ser desestruturado, reformulado e até abolido – mas de um jeito ou de outro, o texto “dramático”, escrito, se impôs como um relevante ponto de referência na história do teatro ocidental. Porém, ainda no século XX outros aspectos se destacaram, configurando o fazer teatral como a junção de uma multiplicidade de signos e textos, de dramaturgias que ultrapassam a escrita e se colocam mais próximas da materialidade da cena. Um desses textos se apresenta sob a denominação de *dramaturgia do ator*, que em muitos processos teatrais assume um papel crucial na forma cênica que o espetáculo assume.

O TERMO DRAMATURGIA E SUA AMPLIÇÃO DE SENTIDO(S)

Segundo Matteo Bonfitto (2011), em contraponto a uma tradição que cunhou o termo dramaturgia como sendo a escrita de textos dramáticos, ao longo do século XX foi possível perceber uma considerável expansão do uso do termo ao longo do séc. XX. O autor pontua que o Simbolismo proporcionou certa tensão em relação aos modos de representação vigentes nos textos dramáticos. Estes “[...] se tornam a partir de então não somente a reprodução de uma realidade objetiva, mas passam a ser a representação de ‘realidades’, de mundos interiores, de abstrações, de sonhos, do que é impalpável.” (BONFITTO, 2011, p.56).

Referindo-se aos fatores que favoreceram a ampliação do sentido de dramaturgia no Ocidente, Bonfitto (2011) aponta as elaborações de Artaud e o trabalho de Brecht:

De fato, através do trabalho do artista alemão, a noção de dramaturgia passa a estar relacionada não somente com a escritura de textos dramáticos, mas com a articulação dos diversos elementos que compõem a cena. Emerge então, exemplarmente no caso de Brecht, a figura do dramaturgo, ou seja, de um profissional que atua como um “escritor da cena”, que articula o texto escrito com todos os outros

elementos cênicos. (BONFITTO, 2011, p.56-57).

Além dessa “escrita da cena” e da visão dos vários elementos da encenação como sendo portadores de sentido, aspectos caros a Brecht, cabe ressaltar a sua proposta com as chamadas *peças didáticas*. Estas, em termos de dramaturgia, foram criadas com o objetivo de serem modificadas por quem se propusesse a trabalhar com elas. “Dessa forma, Brecht já anunciava algo caro ao teatro contemporâneo, uma vez que ele entende que o texto é passível de adaptação pelos artistas da cena, o que professa o fim da submissão da encenação ao texto.” (CONCÍLIO, 2011, p.158). Marco de Marinis (1998), em sua conferência *A Direção e sua Superação no Teatro do Século XX*, pontua no trabalho de Brecht não somente a relação com uma escrita textual e cênica aberta, mas como, na década de 50, essa escrita se articulou com uma mudança radical no modo de Brecht se posicionar como diretor. “Cada vez mais, Brecht considera a direção cênica como um trabalho de grupo, uma experimentação, busca e invenção em conjunto com o ator. Ator cuja centralidade é cada vez mais reconhecida, por ser um sujeito criativo.” (MARINIS, 1998, p.4). Essa mudança no modo de encarar o trabalho de direção é extremamente preciosa à contemporaneidade e representa um importante passo na posição que o ator passa a ocupar na cena teatral.

No que concerne a esta posição, Brecht propõe reflexões e procedimentos que já apontam para a criação de uma dramaturgia própria do ator, a qual necessariamente não serviria para reforçar o texto escrito. Em seu artigo *A nova técnica da arte de representar*, Brecht (2005) afirma que, diante da leitura de seu papel, o ator teria que cultivar uma atitude de surpresa e contestação, bem como pesar criticamente os prós e os contras envolvidos na situação dramática; deveria também apreender a motivação dos acontecimentos, mas sobretudo o comportamento da personagem. Mais ainda: “Antes de decorar as palavras, terá de decorar qual a razão da sua surpresa e em que momento a contestou. Deverá incluir na configuração do papel todos estes dados.” (BRECHT, 2005, p.105-106; grifo nosso). Ou seja, na estruturação cênica de seu papel, o ator precisava

compor uma espécie de dramaturgia pessoal, paralela e crítica acerca da personagem. Isto se evidencia na medida em que Brecht (2005, p.107; grifo nosso) indica os recursos que o ator poderia utilizar “[...] para distanciar a expressão e a ação da personagem apresentada: 1. Recorrência à terceira pessoa. 2. Recorrência ao passado. 3. Intromissão de indicações sobre a encenação e de comentários.” Na sua posição de agente crítico, o ator deveria dizer algo que extrapolasse o texto escrito pelo dramaturgo, algo que se apresentasse em seu corpo (através do *gestus* e das suas intenções) e na palavra (através de seus comentários distanciados da personagem).

Acerca das propostas de Brecht e Artaud, Bonfitto (2011) pontua que, apesar serem bem diversas, os dois contribuíram significativamente para a compreensão de que a noção de dramaturgia não se restringe à palavra e ao texto escrito, mas que se relaciona com o modo de operação e de interligação de cada signo cênico. Nesse sentido, o autor reflete ainda acerca da influência que os teatros orientais exerceram sobre esses mestres do teatro ocidental, na medida em que, nas práticas orientais, o texto não está em posição de soberania em relação aos outros elementos cênicos. Tampouco esses teatros se propõem a criar uma obra de arte harmônica e unificada semanticamente, no sentido “[...] wagneriano de obra de arte total [...]” (BONFITTO, 2011, p.57). Ele acrescenta ainda que nos espetáculos orientais “[...] cada elemento [...] contribui para a construção de uma espécie de organismo composto por várias camadas que se articulam, mas não se reforçam e ilustram simplesmente. A unidade estética nesses casos é resultado de um profundo jogo de tensões.” A contribuição que essas formas teatrais fornecem ao Ocidente, segundo o autor, é uma mudança na forma de compreender a noção de dramaturgia, que passa a ser vista como modos de entrelaçar os diversos elementos cênicos, que já não convergirão para um ponto único. Dramaturgia agrega então o sentido de textura – cabe atentar que no dicionário textura adquire também significados relativos à ação (ou efeito) de tecer e a tecido (PRIBERAM, 2013). Assim, como textura, a noção de dramaturgia engloba as diversas camadas geradas pelos elementos componentes

da visualidade cênica em suas interações (BONFITTO, 2011).

EUGENIO BARBA E SUA COMPREENSÃO ESTRATIFICADA DE DRAMATURGIA(S)

Nessa mesma perspectiva, Eugenio Barba (1995, p.68), no verbete *dramaturgia* do *Dicionário de Antropologia Teatral*, afirma que “A palavra ‘texto’, antes de se referir a um texto escrito ou falado, [...] significa ‘tecendo junto’. Nesse sentido, não há representação que não tenha ‘texto’.” Numa tentativa de definir o termo dramaturgia, bem como a sua utilização pessoal do mesmo, Barba (2010, p.37-38) parte inicialmente da raiz etimológica da palavra:

[...] *drama-ergein*, trabalho das ações. Ou seja: como as ações dos [...] atores começavam a trabalhar. [...] [Para Barba], a dramaturgia não era um processo que pertencia somente à literatura, era uma operação técnica inerente à trama e ao crescimento de um espetáculo e de seus vários componentes.

No mesmo verbete sobre dramaturgia o autor elenca os vários componentes que interagem entre si no espetáculo – sons, luzes, mudanças no espaço, os objetos usados, as etapas da história ou as diversas faces de uma mesma situação. Para Barba (1995, p.68), “Todas as relações, todas as interações entre as personagens ou entre as personagens e as luzes, os sons e o espaço, são ações. Tudo o que trabalha diretamente com a atenção do espectador em sua compreensão, suas emoções, sua cinestesia, é uma ação.” É uma concepção ampla de ação que, nesse caso, parece adquirir um sentido de signo cênico. Ademais, nesse trecho Barba deixa transparecer um princípio que é caro a ele e, anteriormente, a Grotowski, que é o entrelaçar dos diversos elementos que compõem a materialidade cênica de modo a intervir e atuar na atenção e percepção cinestésica dos espectadores. Ou seja, trata-se de uma concepção de teatro que compreende que a relação com o espectador não se dá somente num

nível intelectual e/ou emotivo, mas também físico e corporal.

Afastando-se da ideia exemplar da peça “bem feita” (*pièce bien faite*), calcada em uma visão da dramaturgia como uma composição literária (para o palco), com momentos precisos articulados numa progressão, Barba afirma, no livro *Queimar a casa: as origens de um diretor* (2010), que a princípio tinha uma forte intuição da importância da dramaturgia para a sua busca pela vitalidade no teatro, mas também sabia que precisava esclarecer a vaga definição pessoal que dava ao termo. Nesse período de imprecisão, com o termo dramaturgia ele “[...] tinha a impressão de fazer alusão a uma estrutura invisível que deveria fundir, de maneira fascinante, insólita e eficaz, os elementos heterogêneos e as diferentes partes do espetáculo.” (BARBA, 2010, p.38). Mas ainda era uma compreensão insatisfatória para ele.

Vale pontuar que Barba (2010, p.38) só compreende (e esclarece) sua ideia de dramaturgia ao fazer uma contraposição com a concepção corrente, que abordava o termo a partir do fio da narrativa, ou seja, “[...] a sequência horizontal das diferentes fases de desenvolvimento do tema.” – o que é possível remeter ao que ele denomina, em seu *Dicionário de Antropologia Teatral* (1995), ao eixo da *concatenação*, da sequência diacrônica dos acontecimentos de uma história. Nessa empreitada de contraposição e (auto)esclarecimento do termo, Barba (2010) percebeu que o seu trabalho de diretor partia de um olhar que evidenciava a qualidade essencialmente estratificada do espetáculo. Percebeu também que a sua “dramaturgia de diretor” atuava sobre as múltiplas conexões entre as partes do espetáculo, a partir de uma *dimensão vertical*. O trabalho sobre essa *dimensão vertical* lhe possibilitava separar os diversos estratos e níveis de organização envolvidos no espetáculo, independente do sentido (inclusive literário) do mesmo.

Nessa perspectiva, Barba (2010) compara o seu trabalho ao modo de raciocinar dos biólogos, que olham para um organismo a partir de suas partes e de suas articulações em sistemas que se relacionam. Para ele, “[...] o espetáculo também era um organismo

vivo do qual [...] [ele] tinha que identificar não só as partes, mas, inclusive, os níveis de organização, e depois suas relações.” (BARBA, 2010, p.39). A partir dessa compreensão, dramaturgia se configura para ele como um “modo de trabalhar”, como um método equivalente ao da anatomia. Nessa série de comparações com a biologia, o que lhe interessava, sobretudo, não era a compreensão dos múltiplos níveis de organização, mas sim essa “forma de olhar” atenta às lógicas diversas e sobrepostas. Ele acrescenta que concretamente os níveis e partes não são isoláveis, mas que a ação do pensamento e do olhar é que viabiliza essa operação lógica de separação.

Assim, Barba (2010, p.39) coloca duas perspectivas:

De um lado, a dramaturgia do espetáculo se apresenta como trama³ numa concatenação e numa simultaneidade de diferentes núcleos ou episódios; do outro, os diferentes estratos estão presentes ao mesmo tempo e em profundidade, cada um dotado de uma lógica própria e de um modo próprio e peculiar de manifestar sua vida.

||| ³ Barba (1995, p.68) define trama como a “[...] maneira pela qual as ações trabalham [...]”.

Em seu percurso como diretor, Barba identificou e se interessou por três níveis dramaturgicos de organização do espetáculo, cada qual com sua lógica, demandas e especificidades próprias. São eles:

- o nível da *dramaturgia orgânica ou dinâmica*. É o nível elementar, e diz respeito ao modo de compor e tecer os dinamismos, os ritmos e as ações físicas e vocais dos atores para estimular sensorialmente a atenção dos espectadores [é um nível que, como será possível verificar adiante, abarca e depende intimamente da dramaturgia do ator];
- o nível da *dramaturgia narrativa*: a trama dos acontecimentos que orientam os espectadores sobre o sentido ou sobre os vários sentidos do espetáculo;
- o nível da *dramaturgia evocativa*: a faculdade que o espetáculo tem de gerar ressonâncias íntimas no espectador. É essa dramaturgia que destila ou captura um significado involuntário e recôndito do espetáculo,

específico para cada espectador. É um nível que todos nós já experimentamos, mas que não pode ser programado de forma consciente. (BARBA, 2010, p.40, grifo do autor).

Barba acrescenta ainda outras características importantes desses três níveis dramáticos: na *dramaturgia orgânica* ele trabalha também com os componentes do espetáculo (luz, som, figurinos, etc.); ademais, é essa dramaturgia que lhe faz provocar o espectador num nível cinestésico⁴, fazendo com que nele reverberem sensorialmente as ações físicas e vocais dos atores – vale ressaltar que esse efeito cinestésico é de fundamental importância no trabalho criativo de Barba e do *Odin*. Com a *dramaturgia narrativa* ele lidava “[...] com personagens, fatos, histórias, textos, referências iconográficas.” Para ele, esse nível provoca no espectador “[...] conjecturas, pensamentos, avaliações, perguntas [...]” (BARBA, 2010, p.40). Já a *dramaturgia evocativa* é de uma natureza bem diversa das anteriores, trata-se de uma meta, indica a necessidade de criar de maneira a que um mesmo espetáculo tenha reverberações diversas “[...] nas cavernas biográficas de cada espectador.” (BARBA, 2010, p.40). Esse nível é capaz de levar o espectador a uma “mudança de estado”.

O trabalho de Barba como diretor – na qualidade de primeiro espectador – partia dessas três dramaturgias, que tinham uma importância fundamental em seu processo criativo, como mostra a seguinte afirmação:

A articulação em vários níveis era, em primeiro lugar, uma forma de multiplicar as lógicas, de lutar contra a univocidade de um espetáculo e as relações explícitas da trama. E, sobretudo, permitia que eu desfrutasse dos mecanismos de atração sensorial que estão para além dos significados da história. (BARBA, 2010, p.40).

Essa concepção de Barba, de uma dramaturgia do espetáculo estratificada em níveis, traz um olhar contemporâneo que, além de englobar um texto cênico que muitas vezes extrapola e independe do nível narrativo, também agrega os sentidos que a obra provoca

⁴ A neurociência tem contribuído sobremaneira com o debate acerca da relação cinestésica que pode se estabelecer entre ator e espectador, a partir das pesquisas sobre os neurônios espelho. Acerca deste debate, conferir: SOFIA, Gabriele. Teatro e Neurociência: da intenção dilatada à experiência performativa do ator. In: *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v.2, n.1, p.93-122, jan./jun. 2012.

no espectador que, por sua vez, a redimensiona – essa concepção aproxima-se, assim, de uma tendência que vê o espectador como o principal intérprete da obra teatral, como aquele que a “conclui” no ato de recepção. Barba usa inclusive o termo “dramaturgia do espectador”, afirmando que o manteve com teimosia, mesmo diante da oposição clara que muitos lhe fizeram. Para o diretor, esse termo indicava seu objetivo maior, que era “[...] criar um espetáculo que pudesse assumir um sentido compartilhado e, ao mesmo tempo, sussurrar uma diferente confiança para cada um dos espectadores. E que se mostrasse diferente a cada vez que alguém o visse.” (BARBA, 2010, p.43).

É possível esboçarmos algumas críticas a Barba, afirmando que ele não relaciona seus pensamentos às teorias que se debruçam sobre a dramaturgia e sobre o papel do texto na representação – como o faz Uberfeldel (2005), por exemplo, a partir da semiologia do teatro –; bem como afirmando que ele constrói uma visão (e uma utilização) do termo por demais pessoal e subjetiva – o próprio Barba (2010) afirma isso. Em seu ensaio, Bonfitto (2011, p.58) inclusive pontua que no século XX houve inúmeras tentativas “[...] de se estabelecer as camadas expressivas que compõem o fenômeno teatral, as quais seriam mais tarde referidas como dramaturgias.” O autor acrescenta ainda que se proliferam as análises sobre os diversos tipos de dramaturgia da contemporaneidade: do ator, do espaço, dos objetos cênicos, das sonoridades, do figurino, do espectador etc. Barba é um dos pensadores contemporâneos que utiliza o termo dramaturgia dessa maneira um tanto indiscriminada, que faz pensar nas diversas camadas significantes engendradas pelos elementos da cena, mas que, por outro lado, lança o termo numa profusão de sentidos que pode esvaziá-lo de sua potência. Bonfitto (2011) levanta ainda uma série de questões relevantes acerca das possíveis consequências das interações entre os três níveis dramáticos (narrativo, evocativo e orgânico) propostos por Barba, mas não responde a essas questões; antes de tudo aponta que a noção de dramaturgia como textura ainda traz em seu bojo uma série de pontos obscuros que precisam ser refletidos na práxis teatral contemporânea.

Apesar desses pontos criticáveis e das obscuridades dessa utilização generalizada do termo dramaturgia, Bonfitto (2011) afirma que cabe valorizar o reconhecimento dessa ampliação do termo em sua associação com o sentido de textura. A nosso ver, avaliamos também que é preciso considerar a relevância das reflexões de Barba, na medida em que partem de uma sólida e incansável prática artística e que, sobretudo, se situam numa perspectiva que estabelece não só o encenador, mas também os atores como criadores da cena. Nesse sentido, Marco de Marinis (1998), ao discorrer sobre a perda da centralidade do papel do diretor no século XX, afirma que uma consequência fundamental desse deslocamento é que:

[...] no teatro do ator, o trabalho de direção e o do ator estão no mesmo nível ou, pelo menos, num plano homogêneo. Isso acontece quando o trabalho de direção se desenvolve paralelamente ao do ator e mesmo quando sua realização é sucessiva. Isso leva a uma outra consequência lógica: o ator pode tornar seu o trabalho de direção, pode assumir em parte ou integralmente, à medida que aumenta sua competência de controle dos instrumentos. (MARINIS, 1998, p.8-9, grifo nosso).

A DRAMATURGIA DO ATOR

E aqui entramos na seara da dramaturgia do ator, dado fundamental ao trabalho de diretores como Barba, na medida em que está relacionada aos materiais psicofísicos criados pelo intérprete, independente da montagem de espetáculos. Com o termo, Barba (2010, p.57) se “[...] referia tanto à [...] contribuição criativa [do ator] no crescimento de um espetáculo quanto à sua capacidade de enraizar o que contava numa estrutura de ações orgânicas”.

Ao explicar o que entende por “orgânico”, Barba (2010) o faz a partir de uma relação com a cinestesia que, segundo ele, trata-se da experiência sensório-corpórea interna dos movimentos e tensões

pessoais, bem como dos alheios, dos que se passam nos outros. Para Barba (2010, p.57), “[...] as tensões e as modificações no corpo do ator provocam um efeito imediato no corpo do espectador [...]”. Essa reação física provocada no espectador exerce influência nas significações que ele fornece à obra – ou seja, na *dramaturgia do espectador*. Barba (2010) afirma que essa conexão entre o dinamismo do ator/dançarino e o do espectador é denominada de “empatia cinestésica” – ele fala também em “participação cinestésica”. Nessa perspectiva, o diretor do *Odin* entende “[...] por ‘orgânico’ as ações que provocam uma participação cinestésica no espectador e que, para ele, tornam-se convincentes independentemente da convenção ou do gênero teatral da qual o ator faz parte.” (BARBA, 2010, p.57).

Barba (2010, p. 58) prossegue afirmando que é sobretudo a dramaturgia do ator, esse nível de organicidade que se dá a ver pelas suas ações físicas e vocais, que “[...] atua no sistema nervoso do espectador.” Nesse sentido, afirma que um espetáculo deve ser coerente com seu “*bios cênico*”, que independe da história a ser contada ou das intenções do autor. Para ele a *dramaturgia orgânica*, que engloba os materiais fornecidos pelos atores e o que o diretor faz com eles, são os alicerces de granito do espetáculo, pois engajam e convencem os sentidos do espectador.

Com esse termo, Barba quer enfatizar uma lógica própria do ator, que não corresponde às suas (de diretor), nem às dos autores. Mas de onde vem essa lógica? A que ela serve? Segundo Barba (2010, p.58), “O ator extraía essa lógica da própria biografia, das próprias necessidades, da experiência e da fase existencial e profissional em que se encontrava, do texto, da personagem ou das tarefas que tinha recebido, das relações com o diretor e com os outros companheiros.” Parece mais uma vez uma afirmação ampla e vaga, mas que adquire um sentido mais claro se pensarmos que essa dramaturgia se concretiza sobretudo num texto do corpo, em ações físicas e vocais, que extrapolam a interpretação de um texto ou de uma personagem e que se constituem como composições que tem um valor próprio, autônomo. Assim, “A dramaturgia do ator era a medida de sua autonomia como indivíduo e como artista.” (BARBA, 2010, p.58).

Cabe refletirmos sobre um aspecto acerca da origem dessa lógica própria do ator. A afirmação de Barba, que o ator extrai essa lógica da sua “própria biografia”, leva-nos a pensar na confusão que muitas vezes ocorre entre teatro autobiográfico e dramaturgia do ator. Em que medida os dois estão interligados? Quando ele menciona a biografia e a fase existencial do ator como fonte de estímulo e material de criação, será que isso necessariamente se articula num texto verbal? Ou representa um substrato que recheia as partituras de ações criadas? As respostas a essas questões dependem de quem cria e das poéticas diversas que se podem engendrar, mas em geral acreditamos que elas estão intimamente ligadas a um trabalho que demanda do ator entrega, sacrifício e autoconhecimento.

Nesse sentido, cabe trazer um exemplo de Grotowski (2007), acerca do trabalho com Ryszard Ciésłak, na composição do personagem Príncipe Constante. A história do Príncipe estava permeada de martírio e sofrimento, porém as ações codificadas pelo ator, e que estavam em conexão com os monólogos do personagem, pertenciam a uma recordação antiga do seu primeiro amor de adolescente, que não tinha a conotação tenebrosa do martírio do Príncipe. Aqui as ações estavam interligadas a uma história da vida do ator, que lhes dava recheio, mas que vinha de um contexto diverso do da fábula e que não era perceptível ao público, porém dava à cena a organicidade e a potência necessárias. Grotowski (2007, p.233) então afirma:

Sim, o ciclo das associações pessoais do ator pode ser uma coisa e a lógica que aparece na percepção do espectador, uma outra. Mas entre essas duas coisas diferentes deve existir uma relação real, uma só profunda raiz, mesmo se estiver bem escondida. De outro modo, tudo se torna causal, fortuito. [...] Nessa referência escondida, a relação entre a alma e o Verdadeiro – ou, se quiserem, entre Homem e Deus – é a relação da Amada com o Amado. Foi isso que levou Ciésłak a uma experiência de amor tão única que se tornava uma prece carnal.

Vale notar que, tanto em Grotowski quanto em Barba, a

experiência autobiográfica está articulada às ações físicas, a um texto corporal que nem sempre vem em consonância com o texto verbal e que pode ter substratos bem diversos. Está articulada também a uma forma de engajamento do ator, de maneira que ele se encontre intimamente implicado naquilo que cria. Isto nos faz lembrar um depoimento de Cacá Carvalho, no livro *Dramaturgia Pessoal do Ator*, de Wlad Lima (2005). Cacá diz:

Em todo trabalho que eu faço, eu me pergunto como é isso em mim, em Belém? [...] Eu queria que este espetáculo tivesse uma opinião onde o material de que ele é feito, as pessoas que o fazem, a qualidade sonora, tivessem a cara de tudo isso, de onde eu sou. *Não é autobiográfico, mas tem uma coisa ligada à minha origem em particular*. Então, as coisas que a mim soam fortes eu gostaria que estivessem no trabalho [...]. (LIMA, 2005, p.68, grifo nosso).

Essa perspectiva do diretor se estende ao trabalho dos atores, que são provocados a encontrar as conexões entre a montagem de Hamlet, seus personagens e sua história de vida, que é articulada em cena sobretudo através de ações. Cabe pontuar que a pesquisadora Wlad Lima utiliza o termo *dramaturgia pessoal do ator*, enfatizando o aspecto autobiográfico, para além do técnico.

Numa perspectiva mais próxima aos achados de Grotowski com o ator Ryszard Ciésłak, cabe retomar também as primeiras experiências desenvolvidas por Burnier (2001) no LUME (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP), com o ator pesquisador Carlos Simioni, na pesquisa denominada de *dança pessoal*. Na sua busca por propiciar ao artista o contato com suas *energias interiores, criadoras*, suas *energias potenciais*, o grupo desenvolveu o treinamento energético, que parte de um intenso trabalho corporal e tem a exaustão física como porta de entrada para o encontro de novas qualidades de ações físicas, extracotidianas. Vários relatos de Simioni, transcritos por Burnier em seu livro *A Arte de Ator* (2001), apontam-nos uma ligação entre as imagens surgidas nos treinamentos com imagens e memórias acordadas da infância, o

que traz a “biografia” do ator como substrato íntimo das suas ações físicas. A potência e a organicidade dessas ações surgidas em treino (e posteriormente fixadas e codificadas pelo ator) se dá sobretudo por essa ligação, que não se perde de vista mesmo quando a ação é deslocada do treino e inserida em um contexto de representação teatral.

Retomando a perspectiva de Barba acerca da dramaturgia do ator, destacamos o fator da autonomia criativa dos atores. Quando Barba fala deles, ele enfatiza a capacidade que eles têm de compor ações, ritmos e posturas repetíveis – capacidade esta desenvolvida ao longo de anos de treinamento e de espetáculos. Esses “materiais orgânicos” se configuram como espécies de células, que podem ser manuseadas, tiradas de seus contextos de origem e desmembradas até se chegar a um ponto indivisível, como um átomo que não deixa de ser perceptível: “[...] uma minúscula forma dinâmica que, ainda assim, tinha consequências na tonicidade de todo o corpo.” (BARBA, 2010, p.60). A essa forma Barba e seus atores chamavam de *ação real*; ela podia se manifestar apenas como um impulso, de tão pequena, mas se difundia no corpo do ator e reverberava no espectador. Barba pontua também, assim como Grotowski (na palestra de Santo Arcângelo), que a ação tem sua origem na coluna vertebral, ela não nasce na periferia do corpo. Ele acrescenta ainda que é óbvio que não basta a organicidade de uma ação, ela precisa ter também uma dimensão interior a lhe motivar.

Nesse sentido, Stanislavski (1972) já pontuava que toda ação física esconde atrás de si uma ação interior e também sentimentos, de modo que um papel se configura a partir de dois planos: um exterior e outro interior. Porém, no decorrer da trajetória de Stanislavski como diretor-pedagogo, tornou-se claro para ele que a ação física tinha primazia sobre os outros elementos do trabalho de criação do ator, pois os sentimentos e as emoções não são fixáveis nem manipuláveis, mas a linha de ações sim. Ademais, Stanislavski também percebeu que as ações são iscas das emoções, por meio delas é possível se conectar e ativar estados emocionais potentes e verdadeiros.

Para Bonfitto, as principais inquietações de Stanislavski eram a necessidade de fazer com que a qualidade do trabalho do ator perdurasse no tempo, bem como a necessidade de lidar com “[...] a situação do ator contrária à da natureza” (BONFITTO, 2006, p.23). Nesse sentido foi que ele buscou elaborar um terreno propício à construção da personagem, chamado de “estado criativo do ator”, que ultrapassava a demanda direta dos espetáculos e que se dirigia para a formação do artista em geral. Segundo Barba, essa necessidade impulsionou a criação de estúdios de vários mestres do teatro:

...os estúdios, os laboratórios, as escolas de mestres do século XX nasceram para fazer aparecerem condições de uma experiência criativa, lugares de operabilidade do teatro (como cultura, como longa duração). Os diretores-professores usaram essas oportunidades não apenas para treinar estudantes para o teatro, [...] mas também para *inventar os instrumentos de sua própria criatividade* (BARBA e SAVARESE, 1995, p.28, grifo nosso).

Barba (2009) afirma ainda que a partir de Stanislavski os exercícios passaram a ser um conjunto elaborado de experiências que tinha o intuito de modificar o “corpo-mente” cotidiano dos atores, convertendo-o em um “corpo-mente cênico”, ou seja, artificial, extracotidiano, porém vivo e crível. Apesar de possuírem estéticas e métodos de pesquisa diversos, era também isso o que buscavam os demais mestres do século XX.

Quando falamos que Stanislavski e os outros mestres do século XX buscaram estimular no ator a criação de um “corpo-mente cênico”, extracotidiano, independente de qualquer espetáculo ou processo de montagem, podemos afirmar que eles instauraram no meio teatral o terreno daquilo que Barba veio a chamar de *pré-expressividade*. Este é o terreno que antecede à expressão, à personagem, à construção de significados articulados; é o terreno onde o ator trabalha a si próprio e a sua presença cênica, onde ele se prepara para o processo criativo. Barba (2009) pontua que o nível pré-expressivo não está dissociado do nível da expressão, quando

se dá o encontro entre ator e espectador. Porém, ele afirma que é possível e necessário trabalhar com o ator a pré-expressividade separadamente, enquanto um *nível operativo*, “como se o objetivo principal fosse a energia, a presença, o *bios* de suas ações, e não seu significado” (BARBA, 2009, p.171).

Cabe ressaltar que é incontestável o papel fundamental que a ação física (e seus componentes) representou para a criação desse “corpo-mente cênico” e para as pesquisas que foram desenvolvidas desde Stanislavski até Grotowski. Aliás, é importante pontuarmos que o germe do que Barba denominou dramaturgia do ator já se encontrava nas práticas de Stanislavski, na medida em que o diretor russo estimulava seus atores a construírem um texto paralelo com suas ações físicas, texto que muitas vezes se colocava em uma linha de autonomia e até de oposição ao que era dito e vivido pelas personagens no eixo narrativo.

Retomando a discussão acerca do que Barba chama de *ações reais*, ao se remeter à sua criação, o autor fala do papel fundamental da improvisação, que para ele se articula a partir de três procedimentos diversos: 1- A criação propriamente dita dos materiais (ações físicas ou vocais), que pode partir de “[...] um texto, de um tema, de uma personagem, de imagens, de associações mentais ou sensoriais, de um quadro ou de uma melodia, de lembranças, episódios biográficos ou fantasias.” (BARBA, 2010, p.62). 2- O segundo procedimento toma a improvisação como variação, ou seja, o ator trabalha com materiais já criados e fixados para desenvolver um novo tema ou situação. 3- A terceira perspectiva é a da improvisação como individuação, na medida em que o ator, a cada apresentação de um espetáculo, “[...] dá vida às ações da personagem repetindo uma partitura de ações que normalmente foi fixada nos mínimos detalhes” (BARBA, 2010, p.62), porém com matizes diversos – trata-se da busca do diferente na repetição.

Vale pontuar e comentar o termo *partitura* que, segundo Barba (2010), compreende uma sequência de ações articuladas entre si, delineadas detalhadamente em sua forma e deslocamento

no espaço e no tempo, com ritmo e alternância de velocidades, possuidora de qualidades de energia (por exemplo, macia ou vigorosa). Uma partitura pode ser executada com ritmos diferentes, pode ser desmembrada, modelada e remodelada, em um trabalho incansável de composição. A qualidade da partitura depende do dinamismo dessa improvisação permanente. A repetição em busca do “modelo original” também mantém a partitura viva, orgânica. Para Barba (2010, p.68), “Repetição e duração transformam uma partitura numa planta que gera sementes, que por sua vez podem fazer crescer outras formas, sementes da mesma espécie”.

Marco de Marinis (1998, p.9), numa proposição semelhante, considera

[...] o trabalho do ator como um trabalho dramaturgico, isto é, de invenção e composição, que tem por objeto as ações físicas e vocais. Esse trabalho, no âmbito do teatro [do ator] contemporâneo, encontra seu começo na improvisação e culmina na partitura (mesmo não sendo equivalentes, na realidade, as noções de dramaturgia do ator e de partitura).

A dramaturgia do diretor (ou seja, a direção como dramaturgia) consiste no trabalho de composição, isto é, de montagem, desenvolvido a partir de ações cênicas, físicas e vocais, marcadas pelos atores a partir de suas partituras. Essas são, como disse, o resultado de uma montagem. Poder-se-ia, portanto, definir a dramaturgia do diretor como uma montagem de montagens.

Em outubro de 2014, tivemos uma experiência ímpar de composição de partitura, no contexto da cena performática. Na oficina⁷ *Encenação e Performatividade*, conduzida pelo diretor, performer e artista plástico argentino Emílio Wehbi Garcia, tivemos a oportunidade de participar de uma reperformance do seu trabalho *58 Indícios sobre o corpo* – com texto de Jean-Luc Nancy e direção de Emílio Wehbi. Nesta (re)performance, Emílio inicia solicitando que

7 Oficina promovida pelo Laboratório de Pesquisa Teatral do Porto Iracema das Artes – Escola de Formação e Criação do Ceará, em Fortaleza, no período de 06 a 10 de outubro.

cada participante crie uma partitura de ações que conte a história de uma cicatriz (corporal ou simbólica) pessoal, que marcou sua vida – devíamos evitar, porém, que a partitura fosse por demais literal e ilustrativa da história a ser representada. Paralelamente distribuí o texto dos *58 indícios* – composto por fragmentos poéticos e numerados, que tentam dar um contorno ao corpo –, e solicita que cada *performer* escolha até 03 fragmentos de sua preferência, definindo o prioritário. Distribuídos e memorizados os fragmentos, bem como fixada a partitura em sua sequência, a performance se dava da seguinte maneira: em um quadrado demarcado por uma fita gomada, com um microfone na dianteira central, o participante entrava, tirava sua roupa lentamente, olhava a plateia nos olhos, recitava o seu fragmento sobre o corpo, escolhia um canto do quadrado e executava a partitura corporal de sua cicatriz. Enquanto um participante executava sua partitura, outro entrava e tirava a roupa, recomeçando o mesmo ciclo. À medida que os participantes entravam, quem já estava em cena devia repetir a sua partitura numa espécie de crescente, fazendo alterações no ritmo e na intensidade de sua execução, no percurso dos movimentos, bem como outras alterações que levassem a um esgarçamento da partitura e promovessem uma interação entre os diversos participantes. Uma multiplicidade de dramaturgias surgia e conviviam em cena, gerando fricções, interações e polissemias.

Essas transformações no modo de encarar a noção de dramaturgia, bem como as múltiplas dramaturgias que passam a ser consideradas a partir dos diversos elementos que se entrelaçam na encenação, certamente geram mudanças nos processos de montagem e na materialidade cênica. O texto dramático há muito deixou de ser o elemento central; outros elementos significantes ganham importância, de maneira que outros textos se articulam e adquirem potência. Porém, uma outra virada se coloca a partir do momento em que o ator assume um papel central nos processos de encenação, pois o encenador também é deslocado do lugar de poder que outrora ocupava. O seu “estar de fora” da cena, a sua posição de espectador profissional se firma como olhar e escuta atentos ao

vigorosa). Uma partitura pode ser executada com ritmos diferentes, pode ser desmembrada, modelada e remodelada, em um trabalho incansável de composição. A qualidade da partitura depende do dinamismo dessa improvisação permanente. A repetição em busca do “modelo original” também mantém a partitura viva, orgânica. Para Barba (2010, p.68), “Repetição e duração transformam uma partitura numa planta que gera sementes, que por sua vez podem fazer crescer outras formas, sementes da mesma espécie”.

Marco de Marinis (1998, p.9), numa proposição semelhante, considera

[...] o trabalho do ator como um trabalho dramaturgico, isto é, de invenção e composição, que tem por objeto as ações físicas e vocais. Esse trabalho, no âmbito do teatro [do ator] contemporâneo, encontra seu começo na improvisação e culmina na partitura (mesmo não sendo equivalentes, na realidade, as noções de dramaturgia do ator e de partitura).

A dramaturgia do diretor (ou seja, a direção como dramaturgia) consiste no trabalho de composição, isto é, de montagem, desenvolvido a partir de ações cênicas, físicas e vocais, marcadas pelos atores a partir de suas partituras. Essas são, como disse, o resultado de uma montagem. Poder-se-ia, portanto, definir a dramaturgia do diretor como uma montagem de montagens.

Em outubro de 2014, tivemos uma experiência ímpar de composição de partitura, no contexto da cena performática. Na oficina⁷ *Encenação e Performatividade*, conduzida pelo diretor, performer e artista plástico argentino Emilio Garcia Wehbi, tivemos a oportunidade de participar de uma *reperformance* do seu trabalho *58 Indícios sobre o corpo* – com texto de Jean-Luc Nancy e direção de Emilio Wehbi. Nesta (re)performance, Emílio inicia solicitando que cada participante crie uma partitura de ações que conte a história de uma cicatriz (corporal ou simbólica) pessoal, que marcou sua vida – devíamos evitar, porém, que a partitura fosse por demais

7 Oficina promovida pelo Laboratório de Pesquisa Teatral do Porto Iracema das Artes – Escola de Formação e Criação do Ceará, em Fortaleza, no período de 06 a 10 de outubro.

literal e ilustrativa da história a ser representada. Paralelamente, distribui o texto dos *58 indícios* – composto por fragmentos poéticos e numerados, que tentam dar um contorno ao corpo –, e solicita que cada *performer* escolha até 03 fragmentos de sua preferência, definindo o prioritário. Distribuídos e memorizados os fragmentos, bem como fixada a partitura em sua sequência, a performance se dava da seguinte maneira: em um quadrado demarcado por uma fita gomada, com um microfone na dianteira central, o participante entrava, tirava sua roupa lentamente, olhava a plateia nos olhos, recitava o seu fragmento sobre o corpo, escolhia um canto do quadrado e executava a partitura corporal de sua cicatriz. Enquanto um participante executava sua partitura, outro entrava e tirava a roupa, recomeçando o mesmo ciclo. À medida que os participantes entravam, quem já estava em cena devia repetir a sua partitura numa espécie de crescente, fazendo alterações no ritmo e na intensidade de sua execução, no percurso dos movimentos, bem como outras alterações que levassem a um esgarçamento da partitura e promovessem uma interação entre os diversos participantes. Uma multiplicidade de dramaturgias surgia e conviviam em cena, gerando fricções, interações e polissemias.

Essas transformações no modo de encarar a noção de dramaturgia, bem como as múltiplas dramaturgias que passam a ser consideradas a partir dos diversos elementos que se entrelaçam na encenação, certamente geram mudanças nos processos de montagem e na materialidade cênica. O texto dramático há muito deixou de ser o elemento central; outros elementos significantes ganham importância, de maneira que outros textos se articulam e adquirem potência. Porém, uma outra virada se coloca a partir do momento em que o ator assume um papel central nos processos de encenação, pois o encenador também é deslocado do lugar de poder que outrora ocupara. O seu “estar de fora” da cena, a sua posição de espectador profissional se firma como olhar e escuta atentos ao material criado e oferecido pelos atores – não é à toa que diretores como Grotowski e Peter Brook, em seus relatos sobre processos de dramaturgia de montagem, falam de longos períodos em que permanecem assistindo aos ensaios em silêncio, sem intervir no que

os atores fazem.

Em realidade, o que se nota é um momento de grandes mudanças no âmbito das atividades artísticas em geral e que não é só a dramaturgia que muda, mas também a postura do ator e do diretor diante dos desafios trazidos pelas profundas transformações da sociedade contemporânea. (ALVES, 2011, p.115).

Se a noção de dramaturgia do ator está permeada pela consolidação da autonomia que ele adquire em seu fazer teatral, aliada ao domínio dos (seus) instrumentos de artesanania cênica, o contexto contemporâneo de multiplicidade dos modos de composição do texto “dramático” se coloca como um campo fértil para que o ator radicalize sua posição e se coloque como criador soberano de sua cena, ainda que não abandone o diálogo com outros criadores. Assim, a ideia de dramaturgia do ator parece extrapolar o campo da corporeidade e das ações (físicas e vocais), para invadir o da criação do texto “dramático” (no eixo narrativo) – seja por um trabalho de fragmentação e/ou colagem de textos já existentes, ou pela criação de textos em que se mesclam o documental e o ficcional, dentre outras possibilidades. Invade também o campo da direção, no qual o ator criador se serve cada vez mais dos recursos audiovisuais para forjar e exercitar o seu olhar externo, aquele do espectador profissional de que nos fala Grotowski (2007) – olhar distanciado de si mesmo, que Brecht tanto almejava e exercitava em seus atores. São posições que flexibilizam e transformam a noção de dramaturgia do ator, mas que, sobretudo, colocam o ator contemporâneo em situação de risco frente ao seu desejo e ao que acredita enquanto êxito artístico. Mas o que é ser ator, senão assumir o risco milenar de se expor? Vários riscos... o seu risco.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Hebe. Desafios do encenador: entre atores de personagens. *In: MENDES, Cleise (org.). Dramaturgia, ainda: reconfigurações e rasuras.* Salvador: EDUFBA, 2011. p.109-121.

BARBA, E.; SAVARESE, N. *A Arte Secreta do Ator* – Dicionário de Antropologia Teatral. Campinas: Ed. Hucitec e Ed. Da Unicamp, 1995.

BARBA, E. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral.* Brasília: Teatro caleidoscópico, 2009.

_____. *Queimar a Casa* – Origens de um diretor. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor* – as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. Tecendo os sentidos: a dramaturgia como textura. *Pitágoras 500*, Revistas de Estudos teatrais, Departamento de Artes Cênicas, Instituto de Artes (UNICAMP), Campinas, vol.1, outubro, 2011. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/article/view/17>
Acesso em: 27/11/2013.

BRECHT, Bertolt. A nova técnica da arte de representar. *In: Estudos sobre teatro.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BURNIER, L. O. *A arte de ator* – da técnica à representação. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2001.

CONCÍLIO, Vicente. “Sete vezes Sr. Schimitt”: o modelo de ação e o jogo da encenação com a peça didática de Bertold Brecht. *Urdimento*, Revista de Estudos em Artes Cênicas, Programa de Pós-Graduação em Teatro, UDESC, Florianópolis, nº 17, setembro de 2011. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2011/index_17.html Acesso em: 20/10/2013.

GROTOWSKI, Jerzy. Sobre o método das ações físicas - Palestra. In: *Festival de Teatro de Santo Arcangelo*, 1988, Itália. Disponível em: www.grupotempo.com.br/tex_grot.html Acesso em: 15.11.2012.

_____. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski (1959 – 1969)*. Textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba. Curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli, com a colaboração de Renata Molinari. São Paulo: Perspectiva; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera de Teatro, 2007.

LIMA, Wlad. *Dramaturgia Pessoal do Ator*. Belém: Grupo Cúira, 2005.

MARINIS, de Marco. A direção e sua superação no teatro do século XX. Conferência: A Formação do Diretor e a Ruptura dos Limites do Teatro Contemporâneo, *ECUM – Encontro Mundial de Artes Cênicas*, centro de Cultura Nansen Araújo, Sesiminas, 25 de maio a 08 de junho de 1998, Belo Horizonte. Disponível em: <http://ecum10anos.com.br/wp-content/uploads/2012/10/Marco-de-Marinis.pdf> Acesso em: 28/11/2013.

STANISLAVSKI, C. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1972.

UBERSFELD, Anne. *Para ler teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Abstract: This work proposes a critical approach about the concept of actor's dramaturgy, its origin in occidental teatrology, its meanings and its current usages, having as the starting point the reflections of Eugenio Barba. For this purpose, it initially proposes a reflection about the concept of dramaturgy and about the modifications of meaning and utilization that the term suffered from the 20th century on, in its interaction with the changes triggered by the directors.

Keywords: dramaturgy; actor's dramaturgy; actor-creator.