

Marcelo Cordeiro

A IMAGEM DO ATOR
A CONSTRUÇÃO DO *ETHOS* FICCIONAL

Marcelo Cordeiro

A IMAGEM DO ATOR
A CONSTRUÇÃO DO *ETHOS* FICCIONAL

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Linguística.

Área de concentração: Linguística do Texto e do Discurso

Linha de pesquisa: Análise do Discurso

Orientadora: Profa. Dra. Ida Lúcia Machado

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2012

Tese intitulada *A Imagem do Ator: a construção do ETHOS ficcional*,
defendida por MARCELO CORDEIRO e aprovada em 29/03/2012 pela Banca
Examinadora constituída pelos Professores:

Ida Machado

Dra. Ida Lucia Machado - UFMG
Orientadora

Mariana de Lima e Muniz

Dra. Mariana de Lima e Muniz - UFMG

Simone de Paula dos Santos Mendes

Dra. Simone de Paula dos Santos Mendes - UFOP

João Bôsc Cabral dos Santos

Dr. João Bôsc Cabral dos Santos - UFU

Emília Mendes Lopes

Dra. Emília Mendes Lopes - UFMG

AGRADECIMENTOS

Nestes quatro anos completos de doutoramento, sendo um deles em Paris, pude contar com a colaboração de diversas pessoas em diferentes momentos. Quero agradecer imensamente à minha orientadora professora Dra. Ida Lúcia Machado e também aos professores: Dr. Dominique Maingueneau, Dra. Emília Mendes, Dr. Antoine Auchlin, Dra. Williane Rolim, Dra. Mariana Muniz, Dr. Renato de Mello, Dra. Maria Antonieta Cohen, Dra. Giani Silva, Dr. Jean Luc Moriceau, Dr. João Bôsko Cabral dos Santos, Dra. Simone Mendes e Dr. Marcos Alexandre.

Agradeço também imensamente às seguintes pessoas: Alda Resende, Maria Letícia Vianna, Yara de Novaes, Eduardo Moreira, Inês Peixoto, Isabela Paes, Yany Mabel, Fábio Dias, Aleixo da Cruz, Wesley Simões, Roberson Nunes, Jória Lima, Patrícia Avellar, Cristina Vilaça e Alex Silva.

Meu muito obrigado também aos seguintes grupos: Grupo Galpão, Companhia Communic'Art, Grupo Reviu a Volta, Grupo Luna Lunera e às seguintes entidades: Faculdade de Letras da UFMG, especialmente ao Programa de Pós Graduação em Estudos Linguísticos, ao Núcleo de Análise do Discurso da UFMG, à Agência CAPES, à Université Paris XII, à Université Paris VIII, ao Teatro Universitário da UFMG – T.U., à Escola de Belas Artes da UFMG e ao Galpão Cine Horto.

Dedico este trabalho aos meus pais,
Eny e Fernando (*in memoriam*)

E às crianças de minha família,
Sarah, Giulia, Túlio e Pedro

RESUMO

Este trabalho de pesquisa analisa a construção do *Ethos* do ator contemporâneo, do século XXI, ou seja: como o ator contemporâneo brasileiro pode construir sua própria imagem (imagem de si mesmo) diante da percepção do espectador. A perspectiva de análise deste trabalho é a Semiocênica, através da qual, cada elemento do conjunto que configura o discurso encenado pelo ator será considerado como um código semiológico cada código podendo conter vários signos. O discurso teatral será considerado como resultado de uma atividade intersubjetiva, cujo dispositivo reclama uma co-presença do ator/espectador no tempo e no espaço. Parceiros deste ato de comunicação, o primeiro com suas estratégias, o segundo com suas expectativas e, ambos, frente a frente no encontro. Dito de outra maneira: a perspectiva de análise deste trabalho privilegia o circuito externo do ato de linguagem, a interação entre os parceiros. O objeto é o trabalho do ator, sua atuação, indissociável da enunciação teatral. A perspectiva semiocênica considera, em sua análise, textos verbais e não verbais na atividade discursiva.

RÉSUMÉ

Cette recherche tient à analyser la construction de l'*Ethos* de l'acteur contemporain, celui du XXI^e siècle, soit : elle observe comment l'acteur brésilien d'aujourd'hui peut construire sa propre image (*image de soi-même*) vis-à-vis la perception du spectateur. Nous avons adopté une perspective Sémio-scénique pour le travail; dans cette vision, chaque élément de l'ensemble qui représente le discours mis en scène, sera considéré comme un code sémiologique, chaque code ayant la possibilité de contenir plusieurs signes. Le discours théâtral sera considéré comme le résultat d'une activité intersubjective, dont le dispositif demande une coprésence de l'acteur/spectateur dans le temps et dans l'espace. Ils seront donc partenaires dans les actes communicatifs, le premier en déployant son éventail de stratégies, le second avec ses attentes et, les deux ensemble, face à face dans la rencontre. Autrement dit: la perspective de l'analyse de ce travail privilégie le circuit externe de l'acte de langage, l'interaction entre les partenaires. L'objet de la recherche se centre sur le travail de l'acteur, sur sa mise en scène, étant donné que celle-ci est indissociable de l'énonciation théâtrale. La perspective sémio-scénique prend en compte, dans son travail analytique, des textes verbaux et non-verbaux issus de l'activité discursive.

ÍNDICE DE IMAGENS, FIGURAS E ESQUEMAS

1. Esquema do analista e do objeto analisado	16
2. Quadro dos códigos semiológicos da encenação teatral	48
3. Foto <i>La Bohème</i> – Ato 3. Crédito: Paulo Lacerda	49
4. Foto <i>La Bohème</i> – Ato 2. Crédito: Paulo Lacerda	50
5. Foto <i>Tio Vânia – aos que vierem depois de nós</i> . Crédito: Elenize Dezgeniski	51
6. Foto <i>Krapp's</i> . Crédito: Ricardo SG	52
7. Foto <i>HAI KAI - somente as nuvens nadam no fundo do rio</i> . Crédito: Glenio Campregher	52
8. Foto <i>Pedro e o Lobo</i> . Crédito: Álvaro Starling	53
9. Foto <i>Cortiços</i> . Crédito: Guto Muniz	53
10. Foto <i>1999=10</i> . Crédito: Guto Muniz	54
11. Foto <i>Pedro e o Lobo</i> . Crédito: Álvaro Starling	55
12. Foto <i>Eclipse</i> . Crédito: Guto Muniz	56
13. Foto <i>Máscaras do Teatro Grego</i> . Fonte: www.nova-acropoole.pt	58
14. Foto <i>Máscaras Comédia Dell Arte</i> . Fonte: www.commedia-dell-arte.com	59
15. Foto <i>Máscaras de Bali</i> . Fonte: www.becocultural.com.br	60
16. Foto <i>Clown</i> . Crédito: Chris Zuidyk	60
17. Foto <i>Um Homem é um Homem</i> . Crédito: Guto Muniz	62
18. Esquema Ator-Diretor-Autor-Dramaturgo	68
19. Quadro dos códigos semiológicos das encenações languageiras	81
20. Foto cenário <i>Cortiços</i> . Crédito: Guto Muniz	109
21. Foto <i>Cortiços</i> . Crédito: Guto Muniz	110
22. Foto ator <i>Cortiços</i> . Crédito: Guto Muniz	111
23. Esquema: Ação do ator sobre a cena	134
24. Figura enraizamento. Fonte: livro <i>Bailarino-Pesquisador-Intérprete</i>	140
25. Esquema do <i>Ethos</i> do ator	144
26. Foto <i>Tio Vânia – aos que vierem depois de nós</i> . Credito: Elenize Dezgeniski	147
27. Figura das <i>memórias</i>	177

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
Um olhar semiocênico do discurso: o posicionamento do analista e o objeto analisado	11
1 PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES	32
1.1 O dispositivo teatral: o quadro dos códigos semiológicos usualmente utilizados	32
2 O ATOR FACTUAL E O ATOR FICCIONAL	71
2.1 A noção de ator social	71
2.2 A noção de ator ficcional	83
3 A GÊNESIS DA IMAGEM	91
3.1 A noção de <i>Ethos</i>	94
3.2 O <i>Ethos</i> prévio	99
3.3 As representações cristalizadas, os estereótipos e clichês	104
3.4 O valor simbólico da apresentação cênica	121
4 O ATOR E SUA PRÓPRIA IMAGEM	131
4.1 A distinção dos níveis factual e ficcional do corpo do ator	136
4.2 O corpo discursivo do ator: o trabalho antes da cena	147
4.3 O corpo exterior do ator: o trabalho de ensaio	154
4.4 O corpo linguageiro do ator: o trabalho no momento da cena	162
CONSIDERAÇÕES FINAIS	173
O encontro com o espectador: a atualização da memória das experiências	173
REFERÊNCIAS	184
ANEXOS	188

O domínio de ação do ator é sua própria pessoa. Este domínio é mais rico que aquele do pintor, mais rico que aquele do músico porque, para explorá-lo, ele deve apelar para todos os aspectos de seu ser. Sua mão, seu olho, sua orelha e seu coração são o que ele estuda e aquilo com o que ele estuda. Visto desta forma, o trabalho do ator é obra de uma vida.¹

(BROOK, 2009, p. 21. Tradução livre do autor desta tese)

A atuação – para nós – é um ato solene de autoconhecimento coletivo. A sua essência apóia-se na criação de uma viva ligação inter-humana. Essa ligação é a matéria prima do teatro.

(FLASZEN, 2007, p. 87)

Um dia Yoshi me falou a respeito de umas palavras de um velho ator de *Kabuki*: “Posso ensinar a um jovem ator qual movimento para apontar a lua. Porém, entre a ponta de seu dedo e a lua a responsabilidade é dele”. E Yoshi acrescentou: “Quando atuo, o problema não está na beleza do meu gesto. Para mim, a questão é uma só: será que o público viu a lua?

Com Yoshi, eu vi muitas luas.”
(BROOK apud OIDA, 1999).

¹ *Le domaine d'action de l'acteur, c'est sa propre personne. Ce domaine est plus riche que celui du peintre, plus riche que celui du musicien, car, pour l'explorer, il doit faire appel à tous les aspects de son être. Sa main, son oeil, son oreille et son coeur sont ce qu'il étudie et ce avec quoi il étudie. Vu de cette façon, le travail d'acteur est oeuvre d'une vie...* (BROOK, 2009, p. 21)

INTRODUÇÃO

Todo artista é um visionário.²

O olhar semiocênico do discurso: o posicionamento do analista e o objeto analisado

Em 1995, iniciei a Graduação em Letras, com o objetivo de, principalmente, estudar o texto e a palavra em seu funcionamento nas situações de interação entre atores sociais. Interessei-me, mais especificamente, pelos estudos linguísticos que pelos estudos literários, embora sem deixar estes últimos de lado. A interseção dos estudos linguísticos com a prática profissional – na Dança (como bailarino), no Teatro (como ator, diretor e dramaturgo), na TV/Vídeo (como ator de curtas metragens e de programa de literatura na TV estatal Rede Minas de Televisão, e como diretor de vídeos independentes) parecia-me pouco explorada (ou mesmo inexplorada em muitos casos) de modo que achei relevante estabelecer suas interfaces.

Durante o curso de graduação, meu interesse se intensificou pela investigação desta confluência de estudos e linguagens em prática. Seguiu-se, então, um maior envolvimento no estudo das linguagens e de seus sujeitos, atores daquilo que se apresentava ao meu olhar como um “Teatro das Linguagens” que corresponderia, mais tarde, ao “Teatro Linguageiro” resultado desta interseção entre Análise do Discurso e Teatro em sentido *lato*.

Creio ser importante prestar aqui uma informação relevante sobre aquele período: na UFMG ainda não existia o Curso de graduação em Teatro (só criado em 1999), e nem o curso de graduação em Dança recentemente criado (a primeira turma teve início em 2010).

Em 2004 – 2005, o desenvolvimento e a defesa do Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos – POSLIN – da Faculdade de Letras FALE/UFMG, sob orientação da professora Doutora Ida Lúcia Machado, foi realizado na busca da confluência entre a prática profissional e os estudos de Análise do Discurso de vertente francesa.

² *Tout artiste est un visionnaire*. (CHARAUDEAU, 2006, p. 52)

Ou seja, minha prática profissional do fazer cênico ficcional seguia concomitante à pesquisa acadêmica que iniciava. Uma influenciando a outra: a pesquisa nascendo de minha experiência prática, se caracterizando pela busca de um percurso teórico-prático, em que o objeto de estudo seria a prática artística baseada na investigação dos aspectos que estabelecem a comunicação com o espectador.

A interdisciplinaridade daquela pesquisa de mestrado amalgamou-se e a dissertação foi realizada com foco na Análise das Artes Cênicas como um ato de linguagem.

A participação em congressos, seminários e simpósios, em que a perspectiva desenvolvida no mestrado era apresentada, bem como as realizações cênicas, as conversas, as oficinas, os *workshops* e os debates com artistas, de diversas partes do Brasil e do mundo, sobre processos de criação de encenações e sua feitura, me auxiliaram fortemente na atual pesquisa.

Os seminários de Análise do Discurso e de Pesquisa Teatral durante o cumprimento das disciplinas na pós-graduação da Faculdade de Letras e na Faculdade de Belas Artes da UFMG, bem como a frequência às reuniões e cursos do Núcleo de Análise do Discurso (NAD), apontaram novos caminhos para o aprofundamento da análise sobre as interações teatrais. Tais experiências interferiram também no meu olhar sobre o fazer cênico ficcional.

O mergulho nas reflexões do NAD acelerou o aprofundamento da pesquisa, delineando a interação entre o ator e o espectador como o aspecto mais importante a ser focado neste meu atual estudo sobre o discurso cênico teatral.

Passei a considerar que, em seu dispositivo, os parceiros – ator e espectador – devem estar co-presentes no tempo e no espaço, *in praesentia* para que a interação ocorra e o discurso possa ser encenado. Este seria o momento em que a aventura do encontro (comunicativo) teatral começaria.

Em 2009-2010, o estágio doutoral no exterior (PDEE) na Université Paris XII, com bolsa concedida pela agência CAPES, contribuiu consideravelmente para o avanço da pesquisa. Encontros regulares com o professor Doutor Dominique Maingueneau, a frequência aos seminários apresentados por este professor na referida universidade, bem como a utilização de laboratórios da Université Paris VIII, possibilitaram o detalhamento e aprofundamento do plano de trabalho e da perspectiva artística a ser desenvolvida.

O contato com artistas brasileiros e franceses em Paris neste período, bem como estudos mais recentes sobre o teatro e o trabalho do ator através de colóquios e seminários como: “Année Grotowski à Paris 2009” (Centre Pompidou, Théâtre Buffes du Nord, Collège de France e Sorbonne), “Séminaire d'histoire du Spectacle Vivant XIXe-XXe siècles”, “Colloque International du Théâtre” e “Arts et Violence” (Institut National d’Histoire de l’Art) entre outros, enriqueceram e ampliaram o material e a reflexão sobre o assunto por mim investigado.

Em 2010, por indicação do professor Maingueneau, realizei uma comunicação (*O Cortiço vs Cortiços – de la parole littéraire au corps de l’acteur*), na Université Blaise-Pascal/Clermont–Ferrand II, em Clermont Ferrand, França. Na ocasião, pude expor minha perspectiva sobre a transformação/adaptação do discurso literário (*O Cortiço* de Aluísio Azevedo) para o discurso teatral (*Cortiços* do grupo de teatro Luna Lunera com a direção de Tuca Pinheiro) como exemplo de uma possível análise semiocênica.

Com a ênfase no trabalho de atuação do ator, analisei como as identidades, portuguesa e brasileira, são construídas (na obra literária e na encenação teatral), tendo como base certas representações cristalizadas. Isso muito contribuiu para o avanço de minha pesquisa na questão do uso de estereótipos, clichês e imaginários na cena teatral, tomando o discurso usado pelo teatro como fundador dos discursos fílmicos ficcionais e das narrativas ficcionais televisivas.

No prosseguimento deste trabalho, busquei investigar a construção da imagem de si pelo ator contemporâneo no instante mesmo da cena, conforme o dispositivo: o ator na interação com o espectador, o que corresponderia, no cinema ou na televisão, ao ator diante da(s) da câmera(s), no momento em que o diretor diz: “*Ação!*” ou “*Gravando!*”

Tentei elucidar como ocorre a construção preliminar das ‘imagens de si’, antes de serem apresentadas ao espectador. Quais são, geralmente, as etapas prévias do trabalho do ator contemporâneo? Como o ator, o diretor e o dramaturgo (ou autor) trabalham as imagens que serão apresentadas ao espectador, para conduzi-lo por este ou aquele caminho ao encontro do espectador?

Parti da premissa de que, o ator contemporâneo utiliza estratégias discursivas e ‘linguageiras’ recorrentes para construir sucessivamente suas imagens. Estas estratégias requerem um “saber-fazer” ou um “saber utilizar”, uma vez que se pautam em referências de fontes diversas.

O discurso teatral é, por natureza, coletivo e polifônico, haja vista toda a equipe que configura a produção deste gênero de discurso: ator, diretor, dramaturgo (ou autor), equipe técnica; iluminação, sonoplastia, figurinos, cenografia, preparadores, professores, produção, assessorias de imprensa, de planejamento, assistentes, entre outros inúmeros colaboradores que podem estar envolvidos em uma produção teatral.

Entretanto, sobretudo o trabalho do ator pautar-se-á em auto-referências, em sua auto-investigação. Ou seja, seu universo particular, subjetivo é o que será trabalhado por ele (e o diretor) a fim de ultrapassar seu caráter ordinário e subjetivo: “Porque isto implica o esforço e o trabalho de ultrapassar, a fim de que o ator se coloque ‘ao serviço’ de qualquer coisa que não é ele mesmo e que o ultrapassa.”³ (BROOK, 2009; p. 9. Tradução livre do autor desta tese).

A cena é o mais importante, é o que ultrapassa a individualidade do ator.

Mas, o teatro a que me refiro tem, como principal elemento, o trabalho do ator e seu encontro com o espectador. Ou seja, o espectador é o fim do trabalho do ator e é exatamente no instante mesmo da cena, na encenação do discurso, que ocorre o momento do encontro do ator com o espectador, que será considerado para esta análise.

O ator é a encarnação do coletivo que constrói as imagens do discurso encenado. O coletivo ao qual me refiro são todos os que “falam” através da atuação do ator, ou seja, diretor, autor, dramaturgo, figurinista, professor, técnico... E que determinam o caráter polifônico do discurso do ator na cena.

As imagens a serem apresentadas ou encenadas pelo ator são pré-construídas em etapas que antecedem o encontro com o espectador. No momento da encenação é quando o ator reúne, em sua atuação, todo o trabalho de uma equipe que trabalha em conjunto com o mesmo propósito: a cena a ser apresentada aos espectadores.

É nesta perspectiva que afirmo que, a cena realizada como pretendida deve ser o objetivo de todo o coletivo reunido no trabalho do ator, para que nela todos se reconheçam e, assim, permitam que as vozes se expressem harmonicamente no discurso do ator. É deste modo que se configura a polifonia teatral que se constrói na cena e engendra a polifonia do ator. Polifonia esta que, diante da percepção do espectador que vê, ouve, sente e percebe a cena. Convém elucidar que, por mais que se conduza o olhar, a percepção do espectador, a cada momento da cena, é que decidirá para onde endereçar o seu olhar.

³ *Parce que cela implique l'effort et le travail du dépassement de soi, afin que l'acteur se mette "au service" de quelque chose qui n'est pas lui-même et que le dépasse.* (BROOK, 2009; p. 9)

Procuro verificar em que medida isso ocorre e quais são as estratégias discursivas e ‘linguageiras’ acionadas pelo ator na construção de seu *Ethos* forjado, uma vez que o estatuto ficcional vigora tacitamente nas interações teatrais e filmicas.

Nesta perspectiva, as Artes Cênicas, mais especificamente o teatro, constitui-se enquanto um gênero que se configura pela ficcionalidade predominante, conforme Mendes (2004):

É um tipo de produção que se constituiria predominantemente de simulações de situações possíveis e seria permeada de efeitos de real e de ficção. Seria interessante ressaltar que qualquer gênero de discurso cujo estatuto seja factual é passível de se transformar em um gênero de estatuto ficcional. (MENDES; 2004, p.141)

Em se tratando de ficcionalidade predominante, o gênero de discurso teatral, naquilo que se refere ao trabalho do ator contemporâneo, vai utilizar tanto elementos discursivos de estatuto factual (muitas vezes trazidos da vida pessoal do ator) como de estatuto ficcional (por exemplo, a partir de um determinado texto da literatura dramática ou de algum dramaturgo em processo).

Além, é claro, das referências de toda a equipe na transformação em ficcionais, desses elementos discursivos factuais. Essa transformação é o que permitiria assim, a alternância dos efeitos de real e dos efeitos de ficção.⁴ E esta transformação é parte constituinte do duplo processo de semiotização do mundo como concluído na pesquisa de mestrado (2005), pautado nos efeitos pretendidos. Ou seja, na intencionalidade de tal ou tal apresentação cênica.

Posicionando-me como Analista do Discurso Cênico, interessado no papel social da linguagem teatral, é que busco discutir o trabalho do ator contemporâneo na construção das imagens de si (a construção do *Ethos*). E mais: busco investigar como o desempenho do ator, ao empregar certas estratégias discursivas e ‘linguageiras’, determina sua interação com o espectador em termos de veiculação de valores sobre o mundo e sobre as coisas do mundo.

Da mesma maneira que um indivíduo, situado em determinado contexto sócio-cultural atua socialmente encenando papéis conforme a situação de comunicação e seu dispositivo, sendo de grande importância considerar os imaginários que circulam nas interações e verificar qual sua relevância na co-construção de sentido.

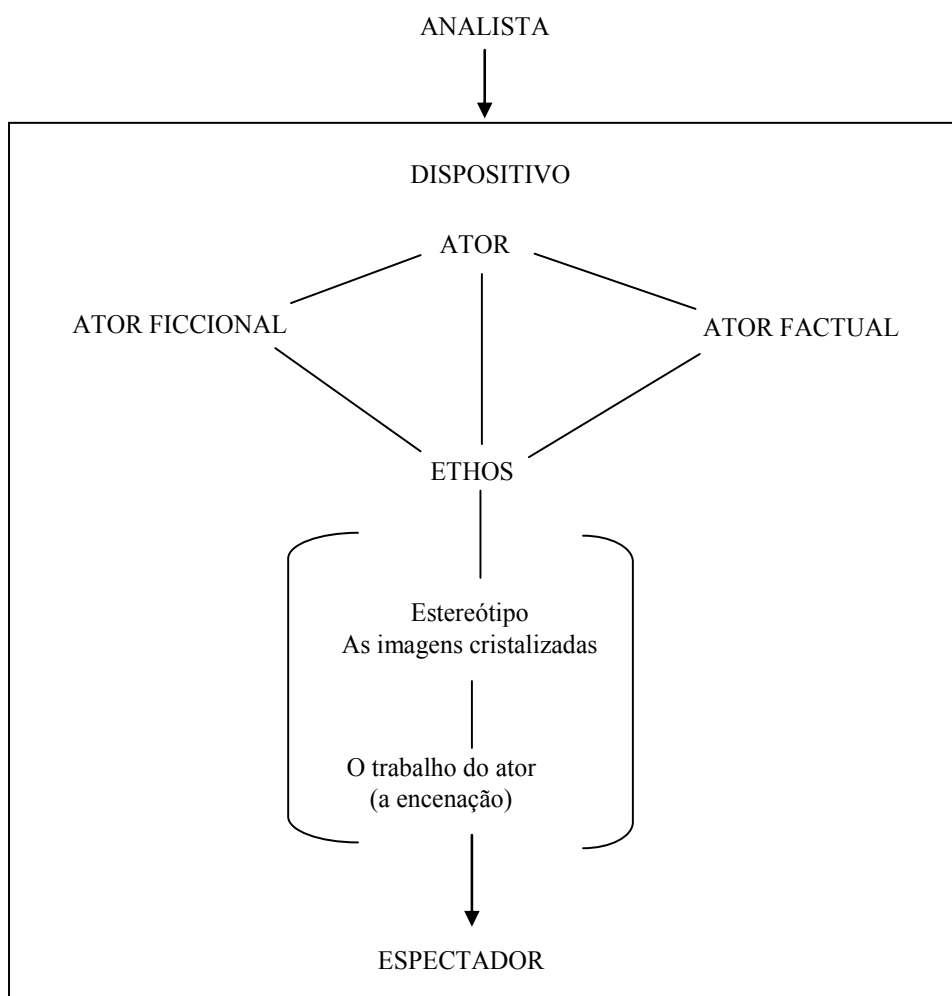
⁴ Ver Cordeiro (2005, p. 65).

Este é o ponto que acredito ser de onde deve partir o analista da cena teatral, considerando, primeiramente, em qual dispositivo é encenado o discurso teatral e todos os elementos concretos e abstratos envolvidos.

Uma vez destrinchado o dispositivo, a análise deve seguir na investigação de quais são as imagens coletivas cristalizadas que estão sendo utilizadas pelos atores na construção das imagens de si. Ou seja, considero que os atores constroem imagens de si pautados, consciente e/ou inconscientemente, em imagens cristalizadas, clichês, estereótipos, ou melhor, nos imaginários sócio-discursivos, para seu interlocutor individual e/ou coletivo.

Em certa medida, pretendo relacionar o espectador ao interlocutor do ator que atua construindo imagens de si, conforme a situação e o dispositivo, para este outro, essencial a sua encenação.

Este pensamento pode ser esboçado na figura abaixo;



Os atores sociais, na vida ordinária, geralmente, utilizam estratégias na construção de imagens de si em suas encenações na vida cotidiana, na qual, o estatuto factual vigora tacitamente.

A *Teoria Semiolingüística*, criada por Patrick Charaudeau, a partir de 1983, utilizou como metáfora alguns procedimentos teatrais para erguer sua base conceitual. Para o teórico em pauta, comunicar é:

[...] proceder a uma encenação, assim como um diretor de teatro utiliza o espaço cênico, o cenário, o figurino, a luz, a sonorização, os atores, um texto para produzir efeitos de sentido, endereçados a um público que ele imagina, assim também o locutor – quer ele fale ou escreva – utiliza os componentes do dispositivo da comunicação em função dos efeitos que deseja produzir em seu interlocutor. (CHARAUDEAU, 1992, p. 635)

A utilização da ‘metáfora teatral’ pela referida teoria permite construir uma Análise Semiocênica do Discurso Semiocênico na perspectiva em que busco analisar o emprego de certos códigos semiológicos no Discurso Teatral. Dito de outra maneira: a estruturação semiológica da cena teatral refletindo as encenações da vida ‘linguageira’ dos sujeitos no mundo. A análise semiocênica do discurso teatral inicia-se por seu dispositivo.

Considerando os elementos utilizados para comunicar e a condição do dispositivo teatral (a co-presença), pode-se reconhecer que ao proceder a uma encenação (comunicar), um sujeito falante, em situações de co-presença no tempo e no espaço com seu(s) interlocutor (es), vai utilizar tanto elementos de estatuto factual quanto ficcional.

Do mesmo modo, o ator de teatro também vai utilizar, alternadamente, elementos de códigos semiológicos para proceder à sua encenação.

São esses efeitos de sentido que orientarão todo o processo de construção prévia da encenação das imagens de si. O que é apresentado pelo ator (seu desempenho, sua atuação) resulta do trabalho de todo este coletivo (diretor, autor, equipe, colaboradores, etc.) antes (no processo de construção) e no momento da interação entre ele (ator) e seu espectador (a apresentação teatral).

Da mesma maneira que toda comunicação requer um interlocutor (quem fala, fala para alguém!), toda encenação teatral pressupõe espectadores. Nestas encenações ‘linguageiras’ (que envolvem várias linguagens) da vida cotidiana, acredito que o sujeito comunicante mobiliza estratégias discursivas próprias da *mise en scène* (encenações) do teatro.

Em resumo, para a Teoria Semiolinguística, é assim que se elabora a *mise en scène* de qualquer ato de comunicação.

O discurso “normal”, cotidiano, o discurso da vida em sociedade é regido por contratos de comunicação. Do mesmo modo, nas Artes Cênicas, cada apresentação de um mesmo espetáculo é uma situação específica.

O sujeito falante (ator), com uma dada intencionalidade, encena seu discurso para alguém (espectadores). Regidos por um *Contrato de Comunicação* e inseridos em uma dada *Situação de Comunicação* específica, localizada no tempo (agora) e no espaço (aqui). Em tal situação, a encenação desse discurso colocará em uso, de modo consciente (e inconsciente), certos “procedimentos cênicos” próprios da atuação teatral, para estabelecer a *mise en scène* (encenação) de suas representações de mundo ao se comunicar. Isso é feito com a finalidade de persuadir e convencer seu interlocutor, fazendo-o aderir a seu universo de discurso e levando-o a realizar certas operações mentais e afetivas. Deste modo, considero que, do ponto de vista das atuações, as interações sociais ancoram-se no modo de funcionamento teatral. Daí, tantas referências ao teatro como espelho da humanidade. Dito de outra maneira: em todo projeto de fala, a intencionalidade é a de levar os interlocutores a realizarem as mesmas operações mentais e afetivas que as desejadas. E, para que seja alcançado tal objetivo, é realizado um duplo processo de semiotização do mundo ou do universo tratado pelo locutor, a cujo universo de sentido o interlocutor é levado a aderir fisicamente.

Do mesmo modo, no discurso teatral (no qual se trabalha previamente o encontro entre ator e espectador), o espectador é convencido ou não pelo trabalho do ator. Se for, o interesse se mantém e o ator consegue conduzi-lo a um passeio pelos “bosques da ficção”⁵. Caso contrário, a presença do espectador, embora física, se ausenta, às vezes retornando ao trabalho do ator e à narrativa por ele construída.

Pensar as relações sociais como similares às relações entre atores que encenam uma peça teatral (ou atuam em um filme) foi o que fizeram diversos teóricos da comunicação e da psicologia social, como o pesquisador canadense Erving Goffman (2007) que examinou em que medida o indivíduo social acredita na impressão de realidade que tenta dar àqueles aos quais ele se dirige.

⁵ “‘Bosque’ é uma metáfora para o texto narrativo, não só para o texto dos contos de fadas, mas para qualquer texto narrativo.” (ECO, 1994, p.12)

Esta problemática inicia a reflexão do autor em sua obra “A representação do eu na vida cotidiana” que parece dialogar, em outra perspectiva (da psicologia social), com os estudos discursivos da teoria Semiolinguística, com a questão do *Ethos* (a imagem de si) e, neste caso, com a perspectiva teatral centrada no trabalho do ator em relação ao espectador.

A problemática do trabalho do ator contemporâneo nos é apresentada nesta reflexão.⁶

Os mecanismos de espírito são hoje estudados por uma disciplina, o desenvolvimento do corpo por outra e o teatro é o domínio privilegiado onde a imaginação, comunicação e comportamento devem ser estudados simultaneamente. Infelizmente, o trabalho do ator nunca foi estudado de maneira verdadeiramente científica. (BROOK, 2009, p. 43. Tradução livre do autor desta tese).

É na perspectiva de estudos inter e transdisciplinares, que investigo o trabalho do ator. Para tanto, lanço mão do instrumental de análise discursiva e principalmente da pesquisa teatral de Peter Brook e Jerzy Grotowski, entre outros.

Minha escolha desta perspectiva teatral baseia-se nas linhas de pesquisa destes dois diretores, a partir segunda metade do século XX até os dias atuais, como nos trabalhos de Peter Brook frente do CIRT em Paris (inicialmente *Centre International des Recherches Théâtrales*, depois rebatizado de *Centre International des Créations Théâtrales*). Nas palavras de Georges Banu a propósito do trabalho de Peter Brook e Jerzy Grotowski:⁷

Brook e Grotowski provaram o desejo comum de buscar no teatro “qualquer coisa que o ultrapassa”, de conseguir, por vias próprias, o invisível ao qual só “a qualidade” e “a forma” do trabalho teatral asseguram o acesso. (BANU apud BROOK, 2009, p12. Tradução livre do autor desta tese)

Acredito que, a partir da pesquisa no âmbito do discurso e do posicionamento semiocênico do olhar sobre as interações languageiras, é possível verificar certos padrões de comportamento discursivo/languageiro no desempenho dos atores sociais participantes das diversas situações de comunicação cotidianas.

⁶ *Les mécanismes de l'esprit sont aujourd'hui étudiés par une discipline, le développement du corps par une autre et le théâtre est le domaine privilégié où imagination, communication et comportement doivent être étudiés simultanément. Malheureusement, le travail de l'acteur n'a jamais été étudié de façon véritablement scientifique.* (BROOK, 2009, p. 43)

⁷ *Brook e Grotowski ont éprouvé l'envie commune de chercher au théâtre “quelque chose qui le dépasse”, de parvenir, par des voies propres, à “l'invisible” auquel seules “la qualité” et “la forme” du travail théâtral assurent l'accès.* (BROOK, 2009, p. 12)

Por exemplo, no uso de estratégias discursivas consideradas como alternância dos modos de dramatização, narração, descrição e lirismo, enquanto meios de argumentação utilizados a favor das intencionalidades em jogo.

Ou ainda, no duplo procedimento de semiotização do mundo no qual a operacionalização de um quadro de códigos semiológicos que configuram o dispositivo das encenações linguageiras (textos, gestos, tom, roupas, modos de comportamento e de deslocamento, objetos, etc.) é prontamente utilizada em função de uma intenção de influência, ou seja, em uma visada argumentativa a favor do projeto de fala do ator.

Considerando as restrições contratuais (situacionais), as margens de manobra, as transgressões e subversões, ao falar da atuação do ator na encenação teatral, estou postulando como objeto de análise o desempenho no campo ficcional. A especialidade do trabalho do ator é *fazer-criar* que o que ele faz (sua atuação) embora seja ficção, deve ser verdadeiramente convincente.

No teatro, o ator constrói um *ethos* forjado, na medida em que o discurso teatral é uma ficção, como nos aponta Brook (2006, p.68):⁸ “Aquilo que se passa no teatro nunca é real, é uma imitação, no melhor sentido do termo.”

Este forjamento é calcado na duplicidade factual-verossímil que, grosso modo, encontra-se no fato de que, o ator, durante as etapas prévias de construção de seu *ethos*, deve se colocar realmente (factualmente) em choque com suas limitações, seus truques e seus clichês, para ultrapassar o caráter ordinário de suas características subjetivas, particulares, uma vez que, o domínio do teatro se encontra além de qualquer ator.

Por isto, o ator é levado a se fazer a pergunta: Por que ser ator? O que o difere dos demais pelo fato de ser ator? Atuar é trabalhar, ao mesmo tempo, sobre si e sobre outro, é ser investigador e investigado, conforme Brook:⁹ “O ator está a serviço de uma realidade que o ultrapassa, uma realidade infinitamente mais rica que sua natureza subjetiva, que ela pode, no entanto iluminar.”

Na busca de alcançar níveis mais expressivos ao atuar, o ator deve com disciplina corporal, trabalhar sobre si: seu mundo sensível, suas emoções e suas percepções do mundo, são seu objeto de trabalho.

⁸ *Ce qui se passe au théâtre n'est jamais réel, c'est une imitation, au meilleur sens du terme.* (BROOK, 2006, p.68)

⁹ *L'acteur est au service d'une réalité qui le dépasse, une réalité infiniment plus riche que sa nature subjective, qu'elle peut pourtant illuminer.* (BROOK, 2009, p.82)

Para ser um ator convincente e sua atuação verossímil na encenação de sua ficção, o ator deve ser ao mesmo tempo, consciente de si, de sua presença e de sua atuação e, também, ser “outra coisa” além dele mesmo. Estas duas esferas do forjamento da imagem do ator repousam (ambas) sobre a mesma base: a presença cênica (factual e ficcional) de qualidade, qualidade esta relacionada à exigência determinada pela especificidade do discurso teatral.

Na vida da encenação do discurso teatral, o ator é o seu coração. Ele deve buscar se aprimorar em como estar presente no aqui e agora com o direito à fala para construir seu forjamento, sua ficção.

Considero que, a especificidade do trabalho do ator de teatro em relação ao ator social é a disciplina do corpo (em sentido *lato*) que o teatro exige, a fim de ultrapassar aquilo que lhe é cotidiano, ordinário e comum. O estudo minucioso do papel a ser representado exige do ator o conhecimento da peça como um todo e de seu lugar dentro dela. Como nos é apontado por Stanislavsky:

Para entrar em cena como um ser humano e não como um ator, você tinha de descobrir quem é, o que lhe aconteceu, em que circunstâncias você está vivendo aqui, como passou seu dia, de onde veio, e muitas outras circunstâncias supostas, que você ainda não inventou, mas que influenciam suas ações. Em outras palavras, só para entrar em cena já é necessário ter noção da vida da peça e da relação que você tem com ela. (STANISLAVSKY, 1995, p. 231)

O discurso cotidiano, da vida em sociedade exige um tipo de atuação no desempenho dos papéis sociais. Este desempenho da atuação coloca em cena imagens construídas não aleatoriamente. Isto é, este discurso que é colocado em “cena” por um ator social (um sujeito falante) é encenado com uma dada intencionalidade

Já a atuação do ator funciona de acordo com os propósitos intencionados que visam agir sobre o outro, o interlocutor (sujeito interpretante).

O “entrar em cena” nas diversas situações comunicativas, exige do sujeito falante certas competências (como ‘saber-dizer’ e ‘saber-fazer’) no desempenho de seu papel. Aciona certos saberes partilhados através da atualização da memória das experiências (que compreende as memórias: das situações, dos discursos, dos signos e dos afetos, dos sentimentos e sensações).

A atuação do ator, nesta perspectiva contrastiva (ator social – ator de teatro) recai, em ambos os casos, na qualidade da presença do ator. Esta qualidade é o que

determinará seu desempenho linguageiro na encenação do discurso, conforme o gênero de discurso em questão.

Assim, a qualidade focada na presença do ator, ganhando forma no encontro com o espectador é o cerne deste trabalho que, tem como objeto de análise, o trabalho do ator.

O gênero de discurso teatral é reconhecido pelos parceiros nas interações teatrais através da construção do *Ethos* (imagem de si) forjado pelo ator que, para tal, usualmente utiliza *códigos semiológicos* e estratégias discursivas recorrentes. O ator apresenta sucessivamente imagens de si, de acordo com a especificidade do subgênero do discurso em questão (teatro político, comédia, tragédia, *non sense*, musical, ópera, etc.).

Na perspectiva semiocênica, as diversas *situações de comunicação* podem ser relacionadas com as diversas cenas, através das quais construímos imagens de nós mesmos nas diversas situações da vida comum. Se esses *códigos* se assemelham aos *códigos semiológicos* próprios do discurso teatral, quando não são exatamente os mesmos, e são colocados em uso por atores sociais (parceiros, segundo CHARAUDEAU, 2001, p. 30) de uma troca comunicativa, o que diferenciaria então, uma *mise en scène* (encenação) cotidiana de uma *mise en scène* teatral ou fílmica?

Nesta proposta de análise, o *Contrato de Comunicação* que é estabelecido entre ator e espectador, parceiros da troca linguageira teatral faz com que a relação entre eles seja regida pelas restrições que tal *Contrato* impõe, especificando assim, os papéis dos parceiros na interação e as possibilidades de manobra, conforme cada enunciação.

O *Contrato* atualiza o reconhecimento do gênero de discurso teatral em questão através da atualização das memórias da situação de comunicação, do discurso, dos signos e dos afetos, sentimentos e sensações. Este contrato tem assim, como condição *sine qua non* a co-presença dos parceiros ‘ator e espectador’ no ‘aqui e agora’ como afirma Brook¹⁰:

No teatro, este aqui e agora é sua vida. Se não tivesse aqui e agora, não teria teatro. No teatro não há jamais a segunda chance. Este deve passar no momento mesmo. Este quer dizer que o público para seguir uma representação deve sentir que ele não faz senão com atores... (BROOK, 2006, p. 31. Tradução livre do autor desta tese)

¹⁰ *Au théâtre, c'est ici et maintenant, c'est sa vie. S'il n'y avait pas d'ici et maintenant, il n'y aurait pas de théâtre. Au théâtre, il n'y a jamais de seconde chance. Cela doit passer au moment même. Cela veut dire que le public, pour suivre une représentation, doit sentir qu'il ne fait qu'un avec les acteurs...*

Porém, para além daquilo que o ator diz em cena, bem mais do que ele transmite com o seu dizer ao espectador é determinado pela qualidade de sua ação. A ação é aqui pensada na perspectiva de um teatro pobre, ainda conforme Brook (2009, p. 23. Tradução livre do autor desta tese):¹¹ “Grotowski fez da pobreza um ideal. Seus atores abandonaram tudo, menos seus próprios corpos; eles têm como instrumento o homem, e sua vida inteira para trabalhar”.

A presença cênica do ator no momento da cena vai colocar ‘em cheque’ sua capacidade de provocar o interesse do espectador. Sua presença é o que determina em si a própria evidência de ação. Abolindo todos os outros elementos “desnecessários” da cena, a ação do ator tem determinada qualidade que, por ser efêmera, é capaz de transpor qualquer análise. Esta se desfaz no mesmo momento em que se faz. Por isto, é somente experienciada por atores e espectadores.

Uma ação é fonte criadora de imagens não estáticas que conduzem a uma inter-relação. Assim que o espectador pode ser cativado e levado para o universo de discurso do ator: “O interesse pode ser cativado porque existe a partilha. É claro, as pessoas que estão sobre a cena devem parecer verdadeiras, reais.” (BROOK, 2006 p. 31. Tradução livre do autor desta tese)¹²

O fato de conseguir levar o espectador a realizar as operações mentais e afetivas visadas (se emocionar, realizar concatenações lógicas, ter sensações, se posicionar em relação à, etc.) tem sua base na qualidade da presença cênica do ator. Será, principalmente, através da atuação do ator que o espectador poderá se envolver ou não.

Nas palavras do próprio Grotowski:

Pela eliminação gradual de tudo que se mostrou supérfluo, percebemos que o teatro pode existir sem maquiagem, sem figurino especial e sem cenografia, sem um espaço isolado para representação (palco), sem efeitos sonoros e luminosos, etc. Só não pode existir sem o relacionamento ator-espectador, de comunhão perceptiva, direta, viva. (GROTOWSKI, 1992, p.16)

Estou falando aqui de um teatro “pobre” conforme tratado por Jerzy Grotowski (*Em busca de um teatro pobre, 1992*) e de pesquisa em que o foco da investigação – a atuação do ator – é considerada como elemento fundamental da relação do espectador com

¹¹ *Grotowski fait de la pauvreté un idéal. Ses acteurs ont tout abandonné, sauf leur propre corps; ils ont pour instrument l'homme, et leur vie entière pour travailler.* (BROOK, 2009, p. 23)

¹² *... l'intérêt peut être captivé, parce que qu'il y a partage. Bien sûr, les gens qui sont sur la scène doivent paraître vrais, réels.* (BROOK, 2006, p. 31)

a encenação. “O que permanece depois de ter rejeitado a filologia e as artes plásticas? O ator e o espectador. É esta a célula embrionária do teatro, onde nasce o elemento primário da atuação.” (FLASZEN apud GROTOWSKI, 2007, p. 87)

Mesmo que se conte com os outros elementos na cena (teatro “rico”) que corroboram para os efeitos visados (luz, figurinos, efeitos sonoros, música, etc.) será a presença do ator na cena que atrairá a atenção do espectador. Uma vez atraído, é preciso fazer com que a atenção interessada do espectador permaneça até o fim da encenação.

É, pois, este o maior desafio do ator: conquistar o interesse do espectador e mantê-lo até o fim do encontro propiciado pela interação teatral.

Neste trabalho discorrerei ainda sobre os demais elementos da cena antes de me aprofundar sobre esta relação. Considerando os *códigos* (os mesmos ou outros similares) usualmente utilizados pelos parceiros da troca de um *ato de comunicação* em uma perspectiva semiocênica, pode-se pensar que, da mesma maneira que em uma encenação teatral, em todos os momentos da vida “real” também estamos sempre “em *cena*”.

Vistos desta maneira, os procedimentos discursivos e languageiros utilizados pelos atores sociais para construir seus *ethos*, ao realizarem suas encenações na vida cotidiana, necessariamente evocam procedimentos próprios do desempenho ou da atuação teatral.

Assim, do ponto de vista *semiocênico*, essa construção do *ethos* possibilita apontar o discurso teatral como sendo um discurso que prevê, em suas expectativas contratuais, a construção de um *ethos forjado* na encenação do ator de teatro.

Assim, dá-se o contrário, a encenação do ator na vida cotidiana, já que nela as expectativas contratuais repousam sobre o estatuto factual, ainda que abranja efeitos ficcionais.

Este estudo, em perspectiva semiocênica, investiga de que maneira a construção do *ethos forjado* pelo ator, ao encenar seu discurso teatral, mantém com os discursos circulantes na sociedade similaridades. Por exemplo: aquilo que se refere, ao *modus operandi* das encenações, discursiva e languageira, dos atores em sociedade. Dito de outra maneira, o teatro fornece uma espécie de espelho do homem à sociedade. A encenação do ator refletindo a sociedade e sendo refletido por ela.

Dentro das interações sociais, as imagens teatrais refletem e refratam relações sociais possíveis. Toda imagem teatral é uma manifestação languageira do Homem e, por

isto, tem necessariamente um estatuto de representação social. A imagem teatral é construída por atores reais que estão atuando de fato, ou seja, é construída factualmente, alternando efeitos de real e de ficção.

Nas relações sociais o estatuto factual vigora, tacitamente e, os efeitos de real e de ficção também se alternam nas encenações cotidianas. O contrato de comunicação estabelecido entre os parceiros vai apresentar restrições e certa margem de manobra, mais ou menos utilizadas, que irão reger a relação entre os parceiros.

A atualização da *memória das experiências* permitirá o reconhecimento do gênero de discurso pelos parceiros e o engajamento do interlocutor (espectador ou não) ao projeto de fala do sujeito falante, ao contrato proposto.

As perguntas norteadoras deste trabalho são:

- Qual a articulação possível (filiando-se à rede conceitual da Linguística Discursiva), entre os estudos e as disciplinas Teatro, Análise do Discurso e a noção de *Ethos*, a partir de um ponto de vista semiocênico das encenações languageiras?
- Como se configura a construção da ‘imagem de si’ do ator contemporâneo?
- Quais são as etapas necessárias à construção do *ethos* do ator contemporâneo, uma vez que esta construção requer preparação?
- De que maneira, sob o aspecto social da linguagem teatral, podemos postular a construção coletiva de um *ethos* do ator contemporâneo?
- Em que medida esse trabalho do ator – sua atuação – atualiza a memória das experiências vividas pelo espectador?

Apresentando esta reflexão, proponho uma interface entre a Análise do Discurso, o Teatro e a noção do *Ethos*, de acordo com:

- A Teoria Semiolingüística de Patrick Charaudeau.
- O conceito aristotélico de *Ethos*, sob a luz do tratamento dado pelo professor Dominique Maingueneau da Université Paris XII, considerando que o discurso teatral será aqui pensado como pertencente a um gênero de discurso instituído.
- A questão do estereótipo e do clichê como representações coletivas, conforme apresentada pela professora Ruth Amossy da Universidade de Tel-Aviv e o conceito de imaginário socio-discursivo de Patrick Charaudeau, relacionados ao trabalho do ator.
- Conceitos relativos à análise dos espetáculos, ao teatro e à atuação do ator, de acordo com as concepções do professor Patrice Pavis da Université Paris VIII, do diretor

Peter Brook e do trabalho realizado pelos pesquisadores poloneses Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen.

Considero a construção do *ethos* uma vez que, para o ator, ele não se dá previamente, ainda que compreenda uma preparação (prévia), mas somente no ato de encenar seu discurso, seja diante da lente da câmera, seja diante do olhar e da percepção do espectador.

Esta noção de *ethos* é oportuna para o tratamento proposto (a atuação do ator), pelo fato de que, vinda da Retórica de Aristóteles, pareceu-me aplicável ao trabalho do ator diante de seu público, como o do orador diante de seu auditório. Para Maingueneau:

A prova pelo *ethos* consiste em causar boa impressão mediante a forma com que se constrói o discurso, em dar uma imagem de si capaz de convencer o auditório, ganhando sua confiança. O destinatário deve, assim, atribuir certas propriedades à instância que é posta como fonte do acontecimento enunciativo. (Maingueneau, 2000, p.59-60)

No caso do ator, esta boa impressão, será determinada pela qualidade de sua presença que convencerá seu auditório de espectadores e fará com que estes lhe confirmem certa credibilidade e confirmem a legitimidade de seu desempenho no papel. O ator tem como destinatário um determinado auditório de espectadores específicos (ainda que se almeje um auditório universal) que orienta, mais ou menos, o seu trabalho.

É deste modo que pretendo estabelecer esta investigação: entre a noção aristotélica revista pela Análise do Discurso e sua articulação com o trabalho do ator.

Ancorado também por outros teóricos como: Mikhail Bakhtin (1992), Sigmund Freud (1987), Erving Goffman (2007), Konstantin Stanislavsky (2001), Antoine Artaud (1993), entre outros, pretendo desenvolver o tema a partir de um olhar *semiocênico* sobre os parceiros sociais, ou seja, em uma perspectiva linguageira em que os sujeitos do ato comunicacional (encenação teatral) ator e espectador estão em foco.

A análise do trabalho do ator pressupõe a existência do espectador em suas diferentes etapas. Este espectador é aqui estudado como o “olhar de fora” necessário ao trabalho do ator. O *ethos* é *ethos* sempre para alguém. Isto é, em todas as etapas de construção do *ethos* do ator, ele sempre o fará para alguém. Este ‘olhar de fora’ é

primeiramente do diretor,¹³ mas também do dramaturgo, do iluminador, dos colaboradores até que se chegue ao espectador.

Ou seja, o trabalho do ator requer a consciência de ‘estar sendo visto e percebido’ em todas as etapas de seu trabalho. Durante todo o processo de construção de uma encenação, mesmo que se substituam os indivíduos, haverá sempre olhares a lhe fixar e não, apenas quando ele tem direito à fala, mas, muito mais além, pois mesmo quando ele aparentemente repousa ou se cala, ainda permanece diante do olhar ou da possibilidade de ser percebido. Esta deve ser a consciência do ator e de seu trabalho, feito sempre para alguém.

Esta é, pois, a condição do ator; a de ser visto, de estar diante de... E assim, nesta perspectiva, é que considero a noção de *ethos* amplamente aplicável ao trabalho do ator contemporâneo.

Busco então, evidenciar em que medida o ator, em sua *mise en scène*, lança mão de determinadas estratégias discursivas e languageiras na construção de seu *ethos* que podem capturar e manter a atenção do espectador. Este espectador que lhe vê, percebe e sente, o faz, sobretudo, através da atuação do ator que é o cerne da encenação.

Considero que, conforme palavras de Auchlin (2001, p.202), o *ethos* mobiliza: “Eixos afetivos do interesse, da admiração e da confiança. A mobilização dessas dimensões afetivas no intérprete-experienciador constitui uma condição para emergência de um efeito de *ethos*.”

Fundamentei minha hipótese considerando o *ethos forjado* como próprio do discurso teatral para discutir a relação estabelecida entre ator e espectador considerando a dimensão afetiva que ele envolve. A construção deste *ethos forjado* pelo ator ocorre através de um duplo processo de semiotização do mundo, como proposto por Charaudeau e possibilita um vivenciamento empático pelo espectador, como proposto por Mikhail Bakhtin (2003, p. 56):

O pensamento é o seguinte: o objeto da atividade estética – as obras de arte, os fenômenos da natureza e da vida – é a expressão de algum estado interior; sua apreensão estética é um vivenciamento empático desse estado interior.

Verifiquei como a construção de um *ethos* factual, sob um olhar *semiocênico* das interações languageiras cotidianas, pode tomar emprestado dos *modus operandis* da

¹³ Nas palavras de Grotowski (1992): “um espectador profissional”.

construção do *ethos* do ator (de teatro contemporâneo), procedimentos discursivos e linguageiros para gerar credibilidade em seu interlocutor.

Acredito que a qualidade da presença do ator em cena está ligada à captação e manutenção da atenção do espectador diante de sua presença. Da mesma maneira, o nível de presença do ator social determina seu desempenho e, conseqüentemente, a legitimação e credibilidade ou não de seu(s) dizer (es).

A relação especular proposta pela Teoria Semiolinguística, a partir da metáfora teatral, utilizada para explicar um dos aspectos constituintes dessa teoria – *a situação de comunicação* – corrobora o pensamento de que: os códigos semiológicos utilizados por um ator social, ao construir sua imagem, bem como as estratégias empregadas consciente e/ou inconscientemente, assemelham-se aos códigos semiológicos usualmente utilizados pelos atores para construir suas imagens ao encenarem o *discurso teatral*.

Essas imagens, invariavelmente, refletem e refratam “mundos possíveis” do imaginário humano e variarão segundo os imaginários sócio-discursivos de determinadas comunidades, de acordo com seus estereótipos e clichês.

Nesse sentido, pode-se avançar perguntando: O que, então, restringe a construção do *Ethos* factual e a construção do *ethos forjado*, teatral? Como se pode esclarecer os limites entre uma atuação (factual) e outra (ficcional)?

A relação contratual, de acordo com a situação de comunicação, com seus princípios que liga os parceiros, determina os papéis dos atores de uma interação (CHARAUDEAU, 1991); no caso de ator e espectador prescreve a ficcionalidade do discurso encenado.

A *ficção* é de antemão sabida pelo ator e pelo espectador; trata-se de um *ethos forjado*, portanto pertencente ao campo da ficcionalidade, ainda que, haja a utilização de *efeitos de real* pelo ator ao construir sua imagem tal como aponta Stanislavsky (1986, p.184) ao propor a *memória das emoções* no trabalho dos atores:

Esses sentimentos, tirados da nossa experiência real e transferidos para nosso papel, é que dão vida à peça... Toda produção exterior é formal, fria e sem sentido, quando não tem motivação interior.

Busco também verificar os limites da construção de um *ethos forjado* (teatro) e da construção de um *ethos factual* (social): em que medida uma construção da imagem de si recorre a elementos e procedimentos tomados por empréstimo da outra esfera em uma alternância, denominada por Patrick Charaudeau de “efeitos de real e efeitos de ficção”,

estabelecendo uma relação dinâmica entre os procedimentos discursivos para alcançar tais efeitos.

Todos os meios de expressão usados em uma sociedade baseiam-se em normas convencionadas. Pode-se afirmar que tais meios de expressão correspondem à linguagem humana e que, algumas de suas manifestações constituem objeto da linguística discursiva, neste caso mais especificamente, da linguística discursiva francesa, que tem os sujeitos sociais no centro de suas observações das ocorrências languageiras.

Émile Benveniste, em *Problemas de Linguística Geral* (1991), analisa a linguagem humana comparando-a aos estudos realizados pelo professor de zoologia da Universidade de Munique, Karl Von Frisch, sobre os procedimentos de comunicação entre abelhas.

Benveniste comprova diferenças essenciais nos processos de comunicação entre homens e entre animais, apontando a existência de um nível de comunicação, no qual, as condições essenciais para a sua ocorrência residem na capacidade do homem de elaborar e interpretar signos que se referem ao registro da realidade apreendida, como meio de transmissão da experiência no tempo e no espaço, o que é possível através do acesso à *memória da experiência* e à capacidade de decompô-la em representações simbólicas.

Desde os tempos mais remotos, isso pode ser comprovado por registros pertinentes à autenticidade, a existência humana, evidenciada através do exercício da atividade de linguagem na encenação de discursos de gêneros variados.

A capacidade de representar os registros das experiências e apresentá-los através do uso de linguagem simbólica está diretamente relacionada à capacidade de uso articulado do imaginário e do acesso atualizador das memórias. A partir da necessidade inerente ao homem de simbolizar suas vivências, ele busca substituir tais experiências pela sua re-apresentação simbólica.

O desenvolvimento da atividade de linguagem é também decorrente da necessidade humana de se comunicar e de se projetar no tempo e no espaço. A linguagem como sistema de simbolização, tem sua validade no interior de uma dada sociedade se os membros desta sociedade forem capazes de utilizar e reconhecer os signos que compõem esse sistema, permitindo a comunicação.

Este caráter intrínseco do homem é motivado pela necessidade de interagir, quando organizado em sociedade, atuando e encenando a todo o momento.

Segundo registros, a apresentação teatral, como situação de prática social institucionalizada, lugar de interação entre um locutor ator e um interlocutor espectador, tem seu início, no Ocidente, por volta do século IV a.C. nas festas em celebração ao deus Dionísio.

Na Poética de Aristóteles, o conceito de *Mímesis* como uma modalidade de linguagem, tratando-se da modalidade de imitação e, portanto, referente ao domínio das representações artísticas, é uma das possibilidades de uso do *Logos* assim como da construção do *ethos* e de acesso ao *pathos*. O conjunto das artes poéticas agrupadas sob o signo da *Mimeses* se diferencia umas das outras, por seus meios, objetos e os modos de realização.

(...) A tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância. Neste ponto distingue-se de todos os outros seres, por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação. Pela imitação adquire seus primeiros conhecimentos, por ela experimenta prazer. (ARISTÓTELES, 2004, p.30)

A arte de construir imagens de si, de apresentar cenicamente, advém das situações vividas pelo ser humano que, por religiosidade, triunfo, prestígio, entretenimento, registro ou, simplesmente pela pura expressão artística, expressa sua condição em um mundo ficcionalizado, com princípio, meio e fim. Utiliza, para isso a alternância entre a produção de ‘efeitos de real’ e a produção de ‘efeitos de ficção’ na busca de conseguir produzir ‘efeitos de sentido’ intencionados.

É, pois, nessa perspectiva que postulo que, a partir da *Situação de Comunicação*, lugar de *interação* entre parceiros (ator e espectador), com suas respectivas representações simbólicas apresentadas e expectativas, tanto a *linguagem cênica* quanto a *linguagem cotidiana* funcionam como mecanismos operacionalizados para proceder às apresentações das representações de mundo.

Esses parceiros-atores que interagem (cada um com suas respectivas identidades discursiva e linguageira) são sobredeterminados pelo *imaginário sócio-discursivo* de acordo com a situação (tempo/espaço) em que se encontram, bem como por suas heranças culturais. O imaginário e as heranças determinam a compreensão mútua e regulam a mediação social entre os sujeitos que interagem.

Este encontro se dá, necessariamente, localizado no tempo e no espaço e pode-se verificar sua ocorrência, segundo registros, desde o período Helênico (séculos IV e V) da sociedade grega até os dias atuais (início da segunda década do século XXI).

Deter-me-ei, rapidamente, em todo este período histórico a que me refiro, focando os pontos mais relevantes da interação entre atores e espectadores, na busca de compreender a evolução do trabalho de ator ao longo dos séculos, especialmente no Ocidente.

Esta recuperação histórica obriga-me a iniciar por aquilo que determina o encontro em que emerge o discurso teatral e sua materialidade: o seu dispositivo.

1. PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES

Eu acho que o ator é fundamental no teatro porque ele pode escrever a sua peça. O dramaturgo que é só dramaturgo pode publicar a sua peça, mas ela não existe como teatro, então o que é fundamental no teatro é a presença física do ator diante da testemunha que é o espectador.

(MAGALDI, apud DELGADO e HERITAGE)

1.1. O dispositivo teatral: o quadro dos códigos semiológicos usualmente utilizados

Para discutir a relação discursiva e linguageira que ocorre entre os parceiros – ator e espectador – faz-se necessário iniciar pelas condições materiais que configuram este encontro. Quais são os componentes materiais presentes neste “terreno comum” em que se dá a interação? Quais são suas principais restrições?

Estas respostas podem ser encontradas a partir da análise do contrato de comunicação e dos elementos que compõem e permitem o surgimento do discurso teatral enquanto gênero discursivo.

Por outro lado, para o aprofundamento da análise do trabalho do ator, é fundamental recorrer a alguns exemplos retirados da história do teatro ocidental para apontar as contribuições e influências no desenvolvimento do teatro brasileiro e, por consequência, no ator contemporâneo brasileiro.

Apresentarei tais exemplos rapidamente, tendo em vista que o dispositivo teatral tem como condição *sine qua non* a co-presença no tempo e no espaço dos parceiros, no momento do encontro.

Essa condição de co-presença no tempo (agora!) e no espaço (lugar? aqui!) entre os parceiros de uma troca linguageira pode nos dar uma breve noção das relações especulares que alguns teóricos estabeleceram entre o teatro e a vida comum, entre as várias associações que ocorrem entre o ator e o ser social e as relações simbólicas que possibilitam a identificação entre um e outro.

Neste sentido, o ator e a personagem/desempenho se fundem e a identificação do ator com seu papel e do espectador com este papel desempenhado se dá justamente por esta fusão, ou seja, a atuação = ator (pessoa real) + personagem ou desempenho = similar à vida

em suas diversas situações. Portanto, uma espécie de espelho simbólico é criado pelo ator e esperado pelo espectador em seu exercício egoico de *espectador-Narciso*.

Na perspectiva de ‘vivenciamento empático’ de Bakhtin (2003) do qual falarei neste trabalho, esta expectativa que o espectador tem ao se dirigir para o encontro com o ator na encenação (na maioria dos casos, é o espectador quem se dirige até o local estabelecido para acontecer o encontro), faz parte de suas memórias, que definem, a partir do reconhecimento do gênero em questão, os limites do universo de expectativas.

Voltando ao dispositivo e sua condição de co-presença.

Considerando esta condição, pode-se verificar que o discurso teatral ao longo de sua história vem agregando novos elementos ao seu dispositivo. Estes acréscimos de elementos se devem à própria evolução das sociedades que sempre tiveram em seu seio representações teatrais das mais primitivas (perspectiva antropológica) às mais elaboradas, possibilitadas pela evolução econômica (dos grandes teatros e espetáculos).

Verifica-se também o “papel” do teatro nessas sociedades, suas diversas finalidades: instruir; demonstrar como o cidadão deveria ser; satirizar e criticar à sociedade; demonstrar como ela é verdadeiramente; entreter; divertir e propiciar momentos de encontros sociais; denunciar; trazer à consciência crítica os abusos do poder em relação à sociedade; contar; narrar histórias em que valores são transmitidos por meio das fábulas, ou, pelo simples avanço das estéticas artísticas, de modo a pensar o homem em seu tempo, entre outros papéis.

Segundo registros a que se tem acesso no mundo ocidental, á guisa de exemplo, recortei: o Teatro Grego (nos séculos IV e V a.C); a *Comédie de l’Art* (nos séculos XVI, XVII e XVIII); o Teatro Elisabetano no século (XVII); o Classicismo francês e a *Comédie Française* no século (XVIII); o Realismo Russo (século XIX e XX), e o Teatro do Absurdo (no início do século XX) e o teatro no Brasil (nos séculos XVI, XIX e XX).

Considera-se a segunda metade do século XX como o período de ‘explosão do espaço’, fazendo com que qualquer lugar possa ser o terreno de encontro entre o espectador e a obra teatral, ou seja, na perspectiva do ator, este poderá ganhar proximidade em relação ao espectador. Entre as inúmeras características do teatro contemporâneo (fins do século XX e primeira década do século XXI) estão as implicações desta aproximação na interação com o espectador, bem como a inclusão de recursos digitais nas apresentações.

Grécia séculos IV e V a.C

No teatro grego, a interação entre espectadores e a obra teatral acontecia durante o dia, em festivais de drama. A visão e a audição dos espectadores determinaram a disposição do espaço cênico em semi-arena a céu aberto. O sistema de propagação de som era perfeito para a época, de modo a alcançar toda a semi-arena, para que nenhum espectador fosse privado da audição/percepção clara da obra encenada.

Ésquilo (525 a.C – 456 a.C) acrescentou mais um ator à cena grega, antes apenas um ator e o coro. Este autor escreveu: *As suplicantes*, *Prometeu acorrentado*, *Os Persas*, *Sete contra Tebas*, a trilogia *Oresteia* formada por *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*, entre outras peças teatrais.

Sófocles (497 a.C – 406 a.C) acrescenta ainda outro ator, passando-se, a partir dele, a contar com três atores. Este autor deu mais liberdade ao coro e escreveu: *Antígona*, *Ajax*, *Édipo em Colono*, *Electra*, *As Traquinas*, *Filoctetes* e, a mais conhecida, *Édipo Rei*.

Eurípides (485 ou 480 a.C – 406 a.C) escreveu: *Medeia*, *As Bacantes*, *As Troianas*, *Hécuba*, *Alceste*, *Palamedes*, *Hipólito*, entre outras. Precursor dos ideais feministas, centrado nos problemas humanos. Amplia o coro.

Aristófanes (450 a.C – 404 a.C) escreveu *Lisístrata*, *As vespas*, *As nuvens*, *Acarnianos*, *Os cavaleiros*, *As Temoforiantes*, *A Paz*, *As mulheres na assembléia*, entre outras. Aumentou o coro de 12 para 20 integrantes.

Estas são algumas pequenas modificações que o dispositivo teatral apresentou neste período, segundo nossa perspectiva de análise.

Convém lembrar que todos os autores citados foram precedidos por Homero, autor de obras muito conhecidas e consagradas, como *A Ilíada* e *A Odisséia*, consideradas por Aristóteles a origem da tragédia, e que influenciaram os gregos, tal como a Bíblia exercia influência sobre os povos que a seguiam/ainda a seguem.

Cada um dos poetas acima contribuiu para introduzir modificações importantes no fazer teatral (centramos nossa pesquisa nas encenações, lugar da atuação), pois as obras dos chamados ‘poetas cômicos e trágicos’ eram apresentadas em forma de encenação, que como vimos inicialmente se resumiam a um único ator e ao coro.

O coro deve ser considerado como um dos atores. (ARISTÓTELES. *Arte Poética* XVIII, 1456).

Portanto, considerando estes registros, na Grécia antiga, a noção de ator ou de atuação estava subordinada ao texto e à sua importância fabular e simbólica. No nível linguístico e linguageiro, podemos perceber em *Ésquilo* o acréscimo de um segundo ator em detrimento do coro, que assim perde parte de sua importância dando lugar ao protagonista.

Em Sófocles, a introdução do terceiro ator, o tratamento mais livre do coro e ainda, a criação da cenografia, acarreta uma aproximação da relação cena-espectador, antes, como dissemos, reservada a um único homem, ao coro e ao texto. Eurípides, em *Medeia*, coloca uma mulher como protagonista, algo impensável para a sociedade grega da época. Todas essas mudanças contribuíram para avanços na cena teatral da época: além do coro, atores em cena, com esse procedimento, aumentou, ainda que de forma talvez imperceptível aos olhos desatentos, o estatuto de ator como o criador de um espelho simbólico do homem.

A *Comédie de l'Art* que tem seu surgimento no século XVI, tem seu auge no século XVII e entra em declínio no século XVIII. As trupes, geralmente formadas por 8 a 12 atores, eram itinerantes, apresentavam-se em praças, castelos e em todo tipo de espaço disponibilizado para se encenar.

Muitas trupes tinham uma espécie de pequeno tablado que servia de palco e os espectadores estabeleciam assim, uma relação de proximidade com os atores. Os atores, de origens e habilidades diversas, compõem as diversas trupes que viajavam pela Europa. Foi quando surgiram as primeiras companhias profissionais.

As personagens-tipo mascarados (Pantaleão, Doutor, Scaramouche e os servos Brighela, Arlequim, Polichinelo...) e as personagens-tipo sem máscaras (enamorados e enamoradas, capitão, criadas...) formam a estrutura das peças, todos guiados pelo *canovaccio* (espécie de roteiro, com indicações de entradas e saídas de cena, falas e unidades de ação...).

Esta estrutura compreendia ainda: os *lazzi* (pequenos momentos de improvisos cômicos entre os atos de uma peça), os *generci* (frases de efeito) e os atores tinham o *zibaldone* (espécie de diário de bordo individual em que cada ator guardava as anotações que lhe serviam de material de criação).

Por exemplo, quando chegavam a alguma localidade ainda não visitada, as trupes geralmente procuravam abrigo para se instalarem e iam conhecer o povoado, observá-lo e recolher material de estatuto factual para suas criações, antes de apresentarem-se. A *Comédie de l'Art* influenciou tanto W. Shakespeare quanto J. B. Molière, em períodos diferentes.

O teatro Elisabetano, com seus vários espaços, dispunha os espectadores de diferentes maneiras, como por exemplo, em uma semi-arena octogonal como no *The Globe*, mas distribuídos em galerias e em um pátio.

De modo que, de acordo com o posicionamento, o espectador teria uma visão razoável da encenação. As apresentações aconteciam geralmente durante o dia e tinham caráter popular. Determinado por fatores como a venda de ingressos, as companhias profissionais de teatro e os teatros públicos e privados caracterizam o dispositivo teatral na Inglaterra dos séculos XVI e XVII.

Nas apresentações, recursos como uso de aparte (quando um ator atuando um personagem dirige-se para o público e faz um comentário), travestimento de atores, uma vez que mulheres eram proibidas de atuar e atores travestidos é que interpretavam personagens femininos, contando com a cumplicidade dos espectadores. Este era um período em que se ia ao teatro para ‘ouvir’ a peça.

Aproximadamente neste mesmo período, ocorre na França a formação da *Comédie Française* pela fusão de duas trupes. Deste modo, ganha força a continuidade em um mesmo palco, ou seja, a relação ‘à italiana’ (frontal) do espectador em relação à encenação. No palco começam a surgir assim as divas, vedetes e o ator declamador.

Essas características vão solidificar o teatro francês do período e regulamentar o ofício de ator. A relação é determinada pela posição social do espectador, geralmente os nobres; as encenações vão dar ênfase à arte oratória do ator, sem grandes recursos cênicos; a atenção voltava-se para a atuação do ator que, neste período, centrava-se na arte declamatória, no texto verbal, do texto ‘bem dito’.

Nos séculos XVII e XVIII, na França, os poetas dramaturgos como Pierre Corneille (1606-1684), Jean-Baptiste Molière (1622-1673) e Jean Baptiste Racine (1639-1699) retomavam os temas gregos e romanos. O teatro servia de exemplo para a sociedade, discursava sobre como ela deveria ser e como o homem deveria agir.

Racine retoma as tragédias, ameniza os aspectos violentos e acentua o caráter psicológico das personagens-título como em *Fedra* ou em *Berenice*. As três unidades: tempo, espaço e ação, quando respeitadas, conferiam verossimilhança aos textos.

Era o tempo do nascimento das divas – na França as mulheres subiam ao palco – havia atrizes e a representação era declamada na ribalta de frente para o público. É importante lembrar que ainda estamos falando de um ‘teatro de texto’, ou seja, na primazia do texto sobre os outros aspectos do complexo sistema semiótico da encenação teatral.

O teatro era feito principalmente para a corte do Rei Luís XIV que “patrocinava” algumas das companhias de teatro como a *Les Comédiens du Roi*. Pouco a pouco o teatro refina-se.

Neste percurso, ressalto que com Molière dá-se o fortalecimento da relação especular entre ator e espectador; sua obra revela-se como um ‘espelho crítico da sociedade’ da época, ao passo que seus contemporâneos se ocupavam em demonstrar em suas obras como a sociedade e o homem (ou a mulher) representado por um (a) personagem, deveriam ser.

Molière se ocupava em criticar tanto a sociedade como o homem, daí o espelho crítico. Como Shakespeare, Molière escreveu, dirigiu e atuou, mas, essencialmente escreveu comédias de caráter crítico que satirizavam a sociedade de seu tempo, como por exemplo: A hipocrisia da igreja em *O Tartufo*, a academia em *O Doente Imaginário*, a ganância e o acúmulo de bens em *O Avarento*.

Molière, que não “dependia” da temática mitológica grega, fortaleceu, paradoxalmente, como os gregos, o espelhamento entre o teatro e a sociedade, na figura de personagens que davam título a algumas de suas obras e que protagonistas da narrativa eram interpretadas por atores, muitas vezes ele mesmo.

Molière estava em temporada de apresentação de sua última peça escrita, *O Doente Imaginário* em que representava o personagem quando passou mal e desmaiou em cena. Levado para casa, em Paris, faleceu. Como era de costume, não recebeu as devidas honrarias, pois naquela época, atores não eram sepultados em cemitérios normais (terreno sagrado).

Depois, o foco da temática passa do mundo social e suas relações para os perfis psicológicos das personagens. Percebe-se, neste momento, o surgimento do chamado psicologismo na interpretação dos atores; desempenho languageiro, contenção dos gestos e da movimentação excessiva, expressão controlada de sentimentos intensos, fazem parte da construção da imagem do ator que, por sua vez, começava a construir em sua representação o mundo tal como ele se apresentava naquele momento, à sociedade do século XVIII. Isso caracteriza os primórdios do realismo.

A profusão de pensamentos e experimentos que seguirá até a primeira metade do século XX vai contribuir de modo determinante para os rumos do teatro ocidental e, para o trabalho do ator. Na mesma época se dá o surgimento do cinema com os irmãos Lumière no fim do século XIX e, com isto e/ou, surge um novo paradigma para o ator.

Este período dá início à era dos diretores e encenadores: o teatro, ao buscar retratar a realidade, bastante influenciado pelo surgimento da fotografia, demandava dos construtores das cenas a busca do máximo de fidelidade à realidade, a fim de criar o reflexo (a encenação) ou o duplo (a apresentação).

Sem deixar de lado a importância do texto, a capacidade de realização cênica ganha relevância. Novos elementos entram em cena e, com os avanços da ciência, nesse período a cena vai receber recursos até então inexistentes, como por exemplo, a luz elétrica (1879).

Os atores não se dirigem mais para o espectador, relacionam-se apenas com seus colegas de cena; deixam de ir para o proscênio, para a ribalta e o espectador é convertido num *VOYEUR* que deve se manter cada vez mais interessado naquilo que se passa em cena, chegando mesmo a acreditar naquela representação que se apresenta ao seu olhar, para então experimentar a ilusão do “sonho acordado” com a completude do princípio, meio e fim. Surge assim a noção da quarta parede, elaborada por Jean Jullien em *Le Théâtre Vivant* (1890):

É preciso que o lugar do pano de boca seja uma quarta parede transparente para o público, opaca para o ator.

A ‘sala italiana’ consagra-se como o espaço ideal para a ilusão teatral buscada neste período. Apagam-se, pela primeira vez, as luzes da plateia. Os espectadores ficam dispostos em poltronas determinadas pelo valor dos ingressos, mas que sempre permitiam alguma visibilidade da cena.

Diretores têm agora todos os elementos necessários para encenar: texto, atores, cenários, figurinos, luz e som. Todos estes, reunidos e conjugados na cena, para criar atmosferas que alcancem o espectador, a fim de despertar, manter e ampliar o interesse pela cena.

Muitos dos diretores vão traçar diretrizes para o trabalho do ator no intuito de aprofundar o trabalho de atuação, dentre eles o russo Konstantin Serguievitch Stanislavsky (1863-1938).

Em se tratando de representação, o realismo se justifica desta maneira, no sufixo – ismo – a ênfase na busca da imitação da realidade. Vejamos antes, alguns dos autores do realismo.

O realismo francês tem início com a encenação de *A Dama das Camélias* (1852), de Alexandre Dumas Filho (1821-1895). Inaugura-se aí a corrente que buscaria o máximo de

precisão no retratar a realidade: cenários antes pintados em grandes telões vão ganhando pouco a pouco a tridimensionalidade; os atores que antes atuavam diante do cenário pintado (bidimensional) passam agora a atuar num cenário com volume (tridimensional).

André Antoine (1858-1943) considerado grande representante do teatro naturalista da França, além de negar os cenários bidimensionais (painéis pintados) introduz objetos reais na cena, que requerem um *savoir-faire* (saber-fazer) dos atores em sua manipulação na cena, ou seja, uma naturalidade no seu manuseio.

Ele utilizou também a luz elétrica para acentuar o efeito de realidade da cena, para torná-la mais verdadeira. Antoine é o primeiro a assinar seus trabalhos como diretor.

Em 1891, ele funda *Le Théâtre Libre* onde coloca em cena suas idéias naturalistas: os atores do *Théâtre Libre* falavam em tom de voz baixo, davam as costas para o público e incorporavam profundamente as personagens. Para Antoine, a naturalidade devia ser autêntica. Ele chegou a colocar um poço de água real em cena, bem como no cenário da peça *Bouchers*, de Fernand Ives (1888), dependurou postas de carne de verdade.

Antoine teve em Stanislavsky a continuidade de suas idéias no Teatro de Arte de Moscou que, buscava nas ruas, nos campos e locais reais, através da investigação das ações minuciosamente estudadas, o modelo a ser imitado.

A luz elétrica começa a ser utilizada e a iluminação a se tornar um elemento expressivo importante na cena. O primeiro a utilizar a luz como elemento cênico foi Adolphe Appia (1862-1928), suíço de Genebra, que explorou as possibilidades expressivas da luz na cena, criando volumes e sombras, para esculpir e delinear.

Appia explorou mais seus aspectos simbólicos, por sua capacidade de imitação do realismo, contribuindo assim para o que mais tarde será chamado de Teatro do Absurdo. Ele propôs a fusão das funções de autor e encenador em uma nova função: a do dramaturgo.

Jacques Copeau (1879-1949) nascido em Paris, contrário à posição ocupada pelo ator na produção teatral da época (vedetes, divas e “estrelas”) propõe uma renovação do trabalho do ator que, segundo ele, estava carregado de clichês e engessamento declamatório. Funda então, a *École du Vieux Colombier* em que propõe trabalhar três elementos: 1 - o espaço grego, ou seja, o espaço da cena limpo, sem que nada cobrisse o ator, 2 - a improvisação como a da *Comédie de l'Art*, ou seja, sem texto pré-definido. 3 - o corpo do teatro japonês Nô e Kabuqui, um corpo treinado com disciplina física e que o diferencia do “corpo cotidiano” dos sujeitos de uma sociedade. Isso em um período em que a hegemonia

do texto ainda vigorava, lado a lado, com os encenadores e diretores. Daí a crítica de J. Copeau.

Com o realismo no teatro russo do século XIX, as características e possibilidades do palco italiano (que dispõe os espectadores frontalmente em relação à encenação) são levadas ao extremo de sua exploração ilusória. Isso possibilitava a criação de um universo plausível, que fizesse o espectador “sonhar de olhos abertos” e penetrar, por um instante, em outra dimensão. Nesse período, o teatro buscava reproduzir a realidade da vida do homem daquele tempo.

O trabalho do ator ganha relevância e adquire um desenvolvimento psicológico, considerado essencial ao trabalho de atuação, bem como o domínio do corpo, o domínio e o entendimento do texto e da obra teatral como um todo. É neste período que se tem o início de métodos e técnicas de atuação que vão se desenvolver paralelamente à hegemonia dos encenadores e diretores.

Como o intuito era fazer o espectador sonhar, acreditando na vida que se passava no palco, nenhum esforço foi poupado. Neste período a cena ganha iluminação, desenvolvimento de sonoplastia e também dos cenários tridimensionais (objetos cênicos e não mais uma tela pintada bidimensional).

No século XX, muitas características do teatro realista vão ser questionadas e principalmente em virtude de sua proposta de relação espectador – obra teatral. Busca-se então, não mais a ilusão provocada pela caixa preta do palco italiano.

No início do século XX, Erwing Piscator (1893-1966) e Bertold Brecht (1898-1956) na Alemanha, buscando trazer o espectador à consciência social e crítica, deram o nome de épico à prática e ao estilo de representação que ultrapassava a dramaturgia clássica (Aristotélica = tensão dramática + conflito + progressão regular das ações e desfecho).

O teatro épico, tal como se pretendia na retomada “alemã”, optava por ‘recitar e dizer’ ao invés de encarnar a fábula. A *diegese* substitui a *mimese*, ou seja, a arte de contar substitui a arte de imitar. Tenta-se encontrar e acentuar a intervenção de um narrador, de um ponto de vista sobre a fábula. Brecht, tendo em vista a impossibilidade de purismo no teatro épico, introduz o conceito de teatro dialético.

Piscator dirigiu o teatro ‘Cena Popular em Berlin’ (de 1924 a 1927). Em 1925, na peça *Apesar de tudo*, utilizou pela primeira vez projeções de cinema documentário mostrando cenas de guerra. Em 1929 escreveu *O Teatro Político*.

O Simbolismo do Teatro do Absurdo vai buscar trabalhar junto ao espectador as sensações mais que as emoções. Vários autores, E. Ionesco, A. Jarry e L. Pirandello, entre outros vão quebrar a ‘lógica’ de personagens e da narrativa, propondo outra relação com o espectador: não mais um entendimento lógico e linear, mas uma narrativa fragmentada, com vazios, *non sense* e exploração do ilógico.

O trabalho do ator, neste período, tem a função de dar vida ao ‘não provável’ e, por vezes, até mesmo ao chocante. Mas, sobretudo, a atuação do ator em relação ao espectador vai colocar em questão o ponto ao qual se pode chegar para alcançar um propósito. Este é um momento de extrema relevância na transição do ‘foco de atenção’ na construção da encenação teatral, que passa dos encenadores e diretores para as capacidades comunicacionais do ator.

O texto não verbal ganha relevância na cena e, sobretudo em Samuel Beckett (1906-1989) tem-se uma série de textos dramáticos em que há indicações cênicas (didascálias) minuciosas. Assim como os silêncios que compõem a obra do dramaturgo, como por exemplo: *Ato sem palavras I e II* que são textos que contêm somente indicações cênicas (didascálias), com vários silêncios e aparecem na obra do dramaturgo de modo marcante e recorrente.

É, pois, aí que se pode observar que o trabalho de atuação recai fundamentalmente na presença e na ação do ator em cena. A percepção do espectador tem como principal objeto de apreciação estética, a ‘presença cênica’ do ator.

Vejamos, pois, as características gerais do dispositivo teatral no Brasil:

Brasil século XVI

Segundo registros históricos, no Brasil o teatro é inaugurado, com a chegada dos portugueses em terras brasileiras, no início do processo de ocupação e dominação dos índios da costa brasileira. O teatro era a principal ferramenta da chamada ‘catequização’, quando a religião e a doutrina católica eram mais facilmente impingidas aos nativos.

Os jesuítas eram responsáveis por “educar” os índios e, José de Anchieta (1534-1597) jovem jesuíta espanhol que estudou em Portugal, foi incumbido de encenar um auto religioso. Para tanto, José de Anchieta utilizava três idiomas nas encenações: o espanhol, o português e o tupi (língua geral dos índios da costa brasileira). Ensaiados pelos jesuítas, somente os índios homens é que entravam em cena: as mulheres indígenas não podiam encenar.

As encenações eram realizadas durante o dia, em datas especiais, e tinham caráter popular, sendo itinerantes e festivas, com cantos e danças e, assim, os ensinamentos da igreja católica eram introjetados nas mentes brasileiras.

Em 1733 em Vila Rica (Ouro Preto) ocorre o ‘Triunfo Eucarístico’ (o teatro utilizado pela igreja como ferramenta de controle ideológico).

Após um vazio de realizações teatrais no Brasil, que perdura por quase dois séculos, é somente com a chegada da corte portuguesa, que teatros começam a ser construídos nas principais cidades portuárias. Entre 1760 e 1795 são construídos teatros pelo país, as inicialmente chamadas *Casas de Ópera* em Salvador, Rio de Janeiro, Recife, São Paulo e Porto Alegre.

Século XIX

Martins Pena (1815-1848) é o primeiro autor teatral brasileiro. Escreveu comédias (aproximadamente 20) e apenas seis dramas. Satírico, popular e grande crítico da realidade brasileira da época, é considerado o fundador da Comédia de Costumes Brasileira.

João Caetano (1808-1863) cria, em 1833, a primeira companhia profissional de teatro do Brasil. Em 1861, escreveu e proferiu, *Lições Dramáticas*, desconhecendo a obra *O Paradoxo sobre o comediante* de Denis Diderot (1713-1784), sendo, portanto, surpreendente como seu pensamento afinava-se ao do filósofo francês que o antecederia.

Em 1838, é encenada “O juiz de paz na Roça” primeira peça de Martins Pena pela Companhia de João Caetano no Rio de Janeiro. O ator João Caetano (1808-1863) considerava Martins Pena “o Molière” brasileiro. Verifica-se, de fato, que Pena buscou em Molière seu modelo. Nas palavras de Caetano: “O ator compenetra-se de seu papel, segue as paixões que ele contém, pinta-as com inexplicável verdade: mas não as sente na extensão da palavra”. (JOÃO CAETANO, in: MAGALDI, 2001, p. 65). Nas de Diderot: “As lágrimas do ator descem de seu cérebro; as do homem sensível sobem de seu coração”.¹ (DIDEROT, 1994, p. 46. Tradução do autor desta tese)

João Caetano ressaltava a importância dos silêncios, das pausas, da voz, da expressão corporal, da respiração e defendia a criação de escolas de teatro, ainda inexistentes no Brasil.

¹ *Les armes du comédien descendent de son cerveau; celles de l’homme sensible montent de son cœur.* (DIDEROT, 1994, p. 46)

No século XIX surgem três gêneros do teatro musicado que muito vão contribuir para o aperfeiçoamento do fazer teatral brasileiro.

A Opereta-Bufa

Trazida para o Brasil pelo francês de origem alemã Jacques Offenbach, em 1859, com a encenação de *Orfée aux Enfers*.

Independente da qualidade das traduções (textos originais oriundos da França, Itália e Espanha) a opereta se adequava às condições brasileiras. Na falta de intérpretes que fossem capazes de atuar e cantar, aliando sedução e musicalidade, começa-se a trazer cantoras principalmente da França para o Brasil.

Atores brasileiros (geralmente mulatos) formavam o naipe masculino e se encarregavam do caráter cômico que predominava nas encenações.

O Teatro de Revista

Também “importado” da França, cresceu no Brasil nas últimas décadas do século XIX.

Constituiu a forma mais rentável de teatro comercial, em que se mede o sucesso de um espetáculo pela bilheteria. O espetáculo era composto por quadros. Um ator era como um mestre de cerimônia encarregado de amalgamar os quadros.

Havia um coro que cantava e dançava, três ou quatro cômicos, cantoras estrangeiras e uma pequena orquestra. Em suma, a Revista tinha características de grande espetáculo. A palavra final era sempre do cenógrafo e do maquinista-chefe, ambos responsáveis pelo bom andamento do espetáculo.

A Mágica

Semelhante à Revista é considerada ainda mais inferior pelos críticos da época.

O teatro musicado, em seus três gêneros, foi responsável por um considerável aumento de público de teatro neste mesmo período. O panorama teatral brasileiro da segunda metade do século XIX expande-se com o público sendo representado nas encenações (sobretudo nas comédias de Martins Pena). O teatro vai, assim, ganhando o gosto popular.

É importante considerar que, com a construção de teatros no Brasil, os elementos cênicos: cenografia, iluminação, figurinos, objetos, maquiagem, etc. vão ganhando importância nas encenações brasileiras que se profissionalizam neste período.

Nos teatros brasileiros, a virada do século XIX para o XX gera benefícios para atores e autores. Faz surgir assim a necessidade de profissionalização das produções.

Século XX (primeira metade 1900-1950)

Em 1938, ocorre a Fundação do Teatro do Estudante (RJ) por Paschoal Carlos Magno e a formação do grupo ‘Os Comediantes no Rio’.

A chegada do polonês Zbigniew Ziembinski ao Brasil trouxe, grosso modo, profissionalismo para as produções brasileiras e, o foco sai do ator protagonista e vai para a equipe que realiza a encenação, inclusive os demais atores. A iluminação ganha refinamento e importância. Em 1943, estreia *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues com ‘Os Comediantes’ e direção de Ziembinski.

Na cidade do Recife, o ‘Teatro de Amadores’ é a mais bem sucedida organização teatral da época.

Em 1948, o industrial italiano Franco Zampari funda, em São Paulo o Teatro Brasileiro de Comédia – TBC.

Século XX (Segunda metade 1950-2000)

O TBC reúne, nos anos cinquenta, um grande número de novos talentos e encena inúmeras produções com diretores estrangeiros. Após alguns anos de pleno funcionamento, Franco Zampari anuncia o fechamento do TBC e, o governo do Estado de São Paulo intervém por considerá-lo um patrimônio da cidade.

O TBC fez surgir inúmeros grupos teatrais: ‘Companhia Nydia Licia-Sérgio Cardoso’, a ‘Companhia Tônia-Celi-Autran’, o ‘Teatro Cacilda Becker’ e o ‘Teatro dos Sete’. ‘Teatro de Arena’ engajado num movimento nacionalista, que acreditava que o público queria ouvir sobre seus problemas em linguagem teatral nacional.

Em Minas Gerais, na década de 50, dá-se a fundação do ‘Teatro Experimental’ por Alfredo Mesquita e a fundação do ‘Teatro Universitário’.

A peça *Eles não Usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri encenada no Teatro de Arena fica em cartaz (em um pequeno teatro de poucos recursos) um ano inteiro

em São Paulo. Quebra assim a hegemonia de autores estrangeiros. Em 1958, na mesma São Paulo é fundado o 'Teatro Oficina' (Uzyna Uzona) por José Celso Martinez e Renato Borghi.

Em 1964 o Brasil sofre um golpe militar e instaura-se a ditadura. O teatro é profundamente afetado e tem até mesmo sua existência ameaçada em 1968 com o Ato Institucional número cinco (A.I 5).

Em 1978 Antunes Filho encena *Macunaíma* de Mario de Andrade optando por adaptar obras alheias que considerava, lhe permitiriam maior liberdade criativa.

Em 1979, Dias Gomes em *Campeões do Mundo* analisa os fatos desde o golpe militar e inaugura nova fase do discurso direto no teatro, sem censura e sem o uso de metáforas que vigorou durante o período da ditadura.

Inúmeros encenadores e alguns oriundos da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo juntamente com outros de diversas partes do Brasil vão desenvolver a cena contemporânea do teatro brasileiro, sendo alguns deles eles: William Pereira, Gabriel Villela, Gerald Thomas, Ulisses Cruz, Antônio Abujamra, José Possi Neto, Cacá Rosset, Antônio Araújo, Bia Lessa, Aderbal Freire Filho, Ione de Medeiros e José Celso Martinez Corrêa, para citar apenas alguns.

Durante o fim da década de setenta e depois durante as décadas de oitenta e noventa verifica-se o surgimento e a consolidação de grupos e companhias teatrais por todo o Brasil. Entre os mais relevantes, destacam-se: Grupo Galpão (MG), Companhia dos Atores (RJ), Grupo Armazém (PR) Teatro da Vertigem' (SP), Centro de Pesquisas Teatrais (SP), Teatro do Ornitórrinco (SP), Grupo Oficina Multimédia (MG) entre vários outros de renome e trabalho continuado.

Em Minas Gerais surge o Movimento Teatro de Grupo – MTG – que reúne grupos do estado de Minas Gerais em torno de iniciativas em prol da manutenção, circulação, aprimoramento artístico, intercâmbio e trocas de experiências entre os grupos de teatro e a sociedade.

Proliferam festivais de teatro por todo o Brasil, voltados para propostas contemporâneas, possibilitando a circulação, incentivando produções de palco e de rua. Políticas públicas vão sendo implementadas, infelizmente, nem sempre de modo adequado e em tempo hábil com vistas a incentivar a produção, a pesquisa e a criação teatral.

Atualmente, alguns poucos cursos universitários de graduação e pós-graduação em artes cênicas ou em teatro já existentes são acrescidos de outros que vão sendo criados

nas universidades públicas no Brasil, que até então, não os ofereciam. As publicações especializadas ainda são poucas diante da produção prática, bem mais significativa.

Congressos, seminários e colóquios, bem como revistas especializadas e periódicos científicos exclusivamente sobre as Artes Cênicas, por exemplo: a *Revista da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas* ABRACE, *O Percevejo* e o *Suplemento Literário* vêm sendo um espaço possível para publicações de pesquisadores brasileiros e estrangeiros.

A ampliação do panorama interdisciplinar aponta novos olhares de cientistas deste campo de estudos. Haja vista o aumento de graduados, mestres e doutores especializados em Artes Cênicas na primeira década do século XXI. Outro ponto importante a considerar é a criação das leis de diretrizes básicas LDB números 4024/61, 5692/71 e 9393/96 que primeiramente em 1961 incluíram as artes como prática educativa, em seguida 1971 o teatro, a dança, as artes visuais e a música são trabalhadas na disciplina Educação Artística. E em 1996 a inclusão definitiva:

[...] o ensino da arte, especialmente em suas expressões regionais, constituirá componente curricular obrigatório, nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos (LDB, Art. 26: 2, 1996).

Por outro lado, pouquíssimos (ou quase nenhum) jornais de circulação popular têm espaço reservado para atualizar notícias sobre o teatro de hoje. O público está cada vez mais numeroso em espetáculos do chamado ‘besteirol’ como pode-se verificar nos números da campanha de popularização do teatro e da dança em Belo Horizonte e na maioria dos espetáculos adultos desta campanha ao longo de sua existência.

Em 2012 realiza-se a 38ª campanha e embora se alegue o contrário a maioria dos espetáculos ainda são de comédias do tipo: 1. *Ai meu Deus! Sonhei com a empregada e acordei com o genro*, 2. *As Monas Lisas*, 3. *Comédia da cintura pra baixo*, 4. *Mamãe estou grávida*, 5. *O genro que era nora*, 6. *Marido de aluguel?! Nem pra ir pro céu?!*, 7. *Procura-se Bráulio desesperadamente*, 8. *Problemas sexuais quem não tem?*, 9. *Alfredo virou a mão*, 10. *A virgem de 40 – agora ou nunca*. 11. *Acredite um espírito baixou em mim*, 11. *As barbeiras*, 12. *Cada um tem a sogra que merece*, 13. *Chumbo trocado dói!*, 14. *Comi uma galinha e tô pagando o pato*, 15. *Como se livrar de um defunto*, 16. *De bêbado e de louco todo mundo tem um pouco*, 17. *Meu tio é tia*, 18. *O marido da minha mulher*, 19. *O nome*

dela é Valdemar, 20. Tudo o que você sempre quis saber sobre sexo está na hora de perguntar, para citar alguns muitos nesta edição da citada campanha de popularização.

O Teatro de investigação ganha em número de adeptos, mas, segue ainda em ‘guetos’, conhecido apenas do próprio meio artístico partidário desta linha de trabalho que, cada vez mais utiliza espaços não convencionais (chamados de “espaços alternativos”) para exploração da relação espectador – encenação e da investigação da ‘dramaturgia do espaço’.

Segundo esta recapitulação, as principais modificações que o dispositivo teatral recebeu ao longo dos anos podem ser reunidas em um quadro. Os elementos que o acresceram podem ser descritos como: iluminação, cenário tridimensional e digital, figurinos, adereços, técnicas de preparação, colaboradores, novas dramaturgias.

Esses elementos, presentes hoje no dispositivo teatral, foram organizados em um quadro de códigos semiológicos usualmente utilizados no trabalho de mestrado (CORDEIRO, 2005, p. 93) no qual busquei reuni-los.

Considero que se trata de um levantamento da materialidade que configura o circuito comunicativo teatral em suas manifestações e registros através dos séculos, sobretudo no ocidente. Verifica-se que a condição essencial não se altera: a co-presença dos parceiros no ‘aqui e agora’ da encenação teatral.

Cada um desses códigos semiológicos usualmente utilizados é objeto de longos estudos já realizados em campos específicos dos estudos teatrais. Aqui me permito citá-los como elementos estruturadores da encenação teatral, sendo possível detalhá-los a cada encenação analisada.

Ainda que rapidamente, busco elucidar no quadro abaixo, tais códigos semiológicos para dimensionar suas articulações no dispositivo teatral das artes cênicas, em que apontamos alguns deles nas encenações de dança e ópera, apenas como exemplo.

QUADRO DOS CÓDIGOS SEMIOLÓGICOS DA ENCENAÇÃO TEATRAL

<p style="text-align: center;">ICONOGRÁFICOS</p> <p>Cenário { - Elementos de Cena { - Objetos - Fumaça - Água - Fogo - Terra, etc. - Cenário distribuído no espaço (conforme utilização do espaço)</p> <p>Maquiagem { - Máscara { - Neutra - <i>Comédia dell_art</i> - <i>Clown</i>, etc</p> <p>Figurino { - Pintura / maquiagem - Estilos: roupas, adereços, etc.</p>	<p>Desempenho dos atuentes { - Circo - Artes Marciais - Danças - Fiscalização do Personagem { - Interpretação { - Estilos - Técnicas - Métodos - Sistemas, etc.</p>
<p style="text-align: center;">ILUMINAÇÃO - LUZ</p> <p>Palco aberto { - Luz natural - Luz a gás - Luz elétrica tipo de equipamento - Equipamento disponível</p> <p>Palco Italiano { - Possibilidades de utilização - Ambientações - Black out - Platéia - Geral, etc.</p> <p>Outros espaços: circunstâncias situacionais e técnicas</p>	<p>Trilha sonora / Sonoplastia { - ao vivo - mecânica</p> <p>Oralidade { - Canto { - Lírico - Popular</p> <p>Evocação { - Voz { - Estilização - Não-estilização</p> <p>Relação estreita com a acústica do espaço</p>
<p>TEXTO:</p> <p style="text-align: center;">Palavra / gesto Movimento / orientação coreográfica Libreto / Recitativo</p>	<p>Espaços convencionais { - Palanques - Italiano - Grego - Romano - Elizabetano, etc.</p> <p>Formas de utilização { - Semi-arena - Vertical - Italiano, outras...</p> <p>Espaços não convencionais { - Tipos de apropriação (formas de utilização)</p>

TEMA: O que é próprio da condição Humana / *Ethos = pathos, logos e ethos*.

Consideramos que, no âmbito do quadro acima exposto, através da escolha de tais códigos, do modo como serão conjugados e encadeados, temos o que promoverá a estrutura sobre a qual o sentido do ato de comunicação artes cênicas poderá ser construído. Para que os efeitos de sentido pretendidos sejam minimamente alcançados, é necessário para as Artes Cênicas mais que a simples conjugação e o encadeamento dos códigos envolvidos, é necessário um “amalgama” verificável pelo grau de verossimilhança da atmosfera criada. (CORDEIRO, 2005 p.93)

Vejamos, rapidamente, alguns destes códigos:

Cenário

Considero como cenário de uma encenação teatral todos os elementos plásticos – picturais dispostos à percepção do espectador, exceto o ator. Estes ‘elementos de cena’ constituem um material flexível, operacionalizável, mutável (semanticamente) que podem, conforme a necessidade, adquirir novas funções, utilidades e significados.

Alguns elementos da cena são construídos para representarem:

– Um lugar



Espectáculo *La Bohème*. Ato 3 (arredores de Paris). Fundação Clóvis Salgado.
Direção Henrique Passini, 2011.

– Uma época



Espectáculo *La Bohème*. Ato 2 (Café Momus – Século XIX). Fundação Clóvis Salgado.
Direção Henrique Passini, 2011.

Tais elementos adquirem proporções e estilo, de acordo com as necessidades da cena. Por exemplo, quando um elemento tomado de empréstimo da vida cotidiana é tornado elemento cênico pela utilização que o ator (e a encenação) faz dele.



Espectáculo *Tio Vânia – Aos que vierem depois de nós*. Grupo Galpão. Direção Yara de Novaes, 2011. Atores Antônio Edson e Teuda Bara.

Pavis (2005) aponta diferentes graus de objetividade de um elemento cênico e apresenta duas categorizações dos ‘objetos’ da cena (que chamo de ‘elementos’: objeto mostrado e objeto evocado).

- Objeto mostrado se divide em:

1. Materialidade correspondente a elementos naturais (areia, água, fogo, terra, etc.).



Espectáculo *Krapp's*. Grupo Reviu a Volta. Direção Marcelo Cordeiro, 2010. Ator Wesley Simões.



Espectáculo *HAI KAI somente as nuvens nadam no fundo do rio*. Coletivo Pulso. Direção Roberson Nunes, 2006.

2. Formas não-figurativas que correspondem às formas abstratas que não encontramos comumente na vida cotidiana (cubos, cones, praticáveis de proporções avantajadas).



Espectáculo *Pedro e o Lobo*. Fundação Clóvis Salgado. Direção Marcelo Cordeiro, 2006.

3. Materialidade legível, correspondendo aos elementos dos quais reconhecemos sua presença na vida cotidiana, bem como seu pertencimento a este ou aquele contexto social trazido para a cena.



Espectáculo *Cortiços*. Grupo Luna Lunera. Direção Tuca Pinheiro, 2007.

- Objeto encontrado e reciclado no espetáculo, corresponde àquele elemento tomado de empréstimo de um contexto factual e utilizado em outro ambiente na cena ficcional



Espectáculo *1999 = 10*. Benvinda Cia de dança. Direção Dudude Herman, 2010.

- Objeto concreto, corresponde ao objeto criado especialmente para o espetáculo que toma de empréstimo características de elementos reais e é adaptado às necessidades da cena.



Espectáculo *Pedro e o Lobo*. Fundação Clovis Salgado. Direção Marcelo Cordeiro, 2006.

6. Objeto ao mesmo tempo mostrado e nomeado, corresponde ao objeto real e que, por vezes, é também evocado pelo texto. Deste modo, pode-se percebê-lo concreta e abstratamente. Por exemplo: a gaivota na peça *Eclipse* encenada pelo Grupo Galpão, com direção de Jury Auchslit sobre a obra de Anton Tchekhov que estreou em dezembro de 2011. A gaivota em um primeiro momento surge como sonoplastia, ou seja, a reprodução do som da gaivota. Em um segundo momento é evocado como texto pelos atores e em uma projeção no cenário com a palavra gaivota e em um terceiro como objeto de cena pequeno e repleto de penas, concretamente.



Espectáculo *Eclipse*. Grupo Galpão. Direção Jury Auchslit, 2011. Atriz Lydia Del Picchia

- Objeto evocado pode ser:

- l) Objeto nomeado no texto pronunciado, ou seja, o elemento que será construído na “tela mental” do espectador pela evocação textual que o ator fará em cena.

Pai Ubu

Ah meu amigo, você tem a língua bem comprida. Eu não duvido nada que se você escapasse haveria complicações, mas não creio que as casamatas de Thorn tenham jamais libertado qualquer dos honestos jovens que lhe foram confiados. E, com isso, boa noite. Eu o convido a dormir com as duas onelhas bem protegidas porque os ratos aqui dançam uma bela sarabanda. *Ubu Rei*, ato III, cena IV (JARRY, 1986 p.86).

- II) Objeto assinalado pela didascália correspondente ao elemento apontado pela indicação cênica contida no texto dramaturgico:

Salão de banquetes e festas do castelo, com assentos dispostos de ambos os lados como para um espetáculo; ao fundo, um estrado, com cortinas escondendo um palco interno. *Hamlet*, ato III, cena II, (SHAKESPEARE, 1976 p. 115)

Hamlet e três dos atores saem de trás das cortinas.

Aponto ainda que, os elementos que configuram um espaço em que ocorrerá uma encenação (exceto palcos e espaços teatrais tradicionais) têm, em sua arquitetura, o próprio cenário a ser utilizado pela encenação, por exemplo: a trilogia do grupo Teatro da Vertigem – SP: *Paraíso Perdido*, encenado dentro uma igreja, *O livro de Jó*, encenado em um hospital e *Apocalipse 1,11* encenado em um presídio.

Maquiagem

A maquiagem é aqui analisada na busca de compreender como ela modifica o corpo humano e o imaginário ligado a ele. Em sua função simbólica, a maquiagem acentua, disfarça, reforça a fisionomia do ator – personagem.

Mas, a maquiagem apresenta dificuldades em sua leitura pelo espectador, pois, depende do rosto-corpo que a utiliza. Por exemplo: como diferenciar os traços naturais de um rosto-corpo de seu mascaramento apresentado pela maquiagem?

Dependendo da distância, alguns traços devem ser aumentados para parecerem verossímeis (no caso de realismo, naturalismo) na reprodução mimética de personagens.

Por outro lado, a maquiagem pode funcionar autonomamente, conforme aponta Pavis (2005, p. 172):

A partir do momento em que não obedece mais a uma banal tarefa de sublinhar e confirmar traços verossímeis e realistas da personagem, a maquiagem forma um sistema estético que obedece apenas às suas próprias regras. É o caso de gêneros altamente codificados como a Ópera de Pequim, que utiliza uma maquiagem ao mesmo tempo arbitrária e imutável

Máscaras

Variados tipos de máscaras foram utilizadas ao longo da história teatral, muitas vezes, oriundas de uma cultura e apropriadas por outras, que preservam seu *modus operandi* por serem codificadas.

Como exemplo pode-se citar as máscaras utilizadas pelo teatro grego:



Máscaras do Teatro Grego. Retirada do site: <www.nova-acropole.pt>. Acesso em: 14 fev. 2012



As máscaras dos personagens da *Comédie de l'Art*.

Retirada do site: <www.commedia-dell-arte.com>. Acesso em: 21 nov. 2012



As máscaras do teatro de Bali. Retirada do site: <www.becocultural.com.br>.
Acesso em: 16 fev. 2012



Clowns Espetáculo *Made in Brasil*. The Detonators. Direção Nigel Charnock, 2007.
Ator Tiago Gambogi.

Figurino

Discorro aqui sobre o figurino ligado às personagens, por agrupar características e relações variadas conforme o ator e a encenação. Deixo de lado o elemento figurino ligado ao *performer* como apontado por Pavis (2005, p. 167):

Trata-se do figurino do ator-dançarino (performer): há pouco a se dizer sobre isso, senão de maneira histórica para determinar o que conduziu a tal corte, tal colorido, tal detalhe.

Por outro lado, o figurino de personagens é, por assim dizer, um elemento cênico portado por um ser real (o ator) para figurar um ser fictício (o personagem). O figurino no teatro é criado por um figurinista em acordo com o diretor e vestido pelo ator.

Nesta perspectiva, o espectador lê esta ‘dupla dimensão’ do figurino: a da criação, ou seja, como ele integra a totalidade da encenação ligada à produção de sentido e como o ator utiliza este figurino, como ele se comporta com as vestes, de que maneira o ator-personagem interage com este elemento cênico.

Dito de outro modo, as vestes ou indumentária utilizadas por um ator na cena, definem o estilo, a época em que ela se inscreve, revela características da personagem, disfarça outras características indesejadas, adéqua o ator às circunstâncias vividas pelo personagem na encenação.

Mas, sobretudo, a relação do ator com o figurino é a de ‘vestir e ser vestido’ por ele, criando assim, parte da identidade da personagem e sugerindo ao espectador sua localização no tempo e no espaço ficcional.

Desempenho dos atuentes

A atuação dos atores, sobretudo a partir do fim do século XX, tem, em seu processo de preparação, a utilização de recursos oriundos das mais diversas fontes, das quais citamos:

Circo: várias são as apropriações das técnicas circenses pelo teatro, a ressaltar a utilização de: pernas de pau, acrobacias, pirotecnia como cuspir fogo, trapézio, etc.



Espectáculo *Um Homem é um Homem*. Grupo Galpão. Direção Paulo José, 2007.

Artes Marciais: utilizadas para trazer ao corpo do ator habilidades, plasticidade, força e harmonia do corpo em ação. Nessa preparação, podemos apontar, sobretudo, a questão da disciplina do corpo e a capacidade de concentração, comuns à maioria das artes marciais adotadas como treinamento pelo teatro.

Dança: a apropriação dos vários tipos de dança pelo teatro é ilimitada. Da preparação (como meio de treinamento) à encenação (como fim, trazendo geralmente lirismo à cena), as danças servem ao teatro conforme sua utilização mais ou menos evidente na atuação do ator. Por exemplo, cito: o balé clássico, a dança moderna, a dança contemporânea, o sapateado, as danças típicas; afro, polkas, czardas, folclóricas, marujada, candomblé, folia de reis, dança dos aborígenes, (como a dança dos maoris da Nova Zelândia), etc.

A dança atua na fisicalização das personagens, a construir o corpo da personagem com o próprio corpo do ator.

Este trabalho pode tomar como meio a mimese corpórea (imitação de outro corpo, como um ator jovem interpretando um velho) ou do corpo de um animal e de sua estrutura física, como pés, coluna vertebral, membros superiores e inferiores e cabeça ou ainda, do temperamento e comportamento do animal imitado. Para Burnier (2001, p.182):

Observar e imitar no próprio corpo ações físicas de outras pessoas [ou animais] exige um treino especial. Primeiramente, deve-se saber observar.
[inserção do autor desta tese]

O trabalho de ‘mimese corpórea’ requer um olhar apurado, uma observação atenta do ator, diferente da observação na fase da infância, em que a criança vê e imita e, por esta imitação, apreende o mundo. O ator deve ter uma observação profissional, do todo e do detalhe do objeto observado (homem ou animal).

Interpretação

Os estilos de interpretação podem ser relacionados ao épico (narração em primeira e terceira pessoa), às personagens-tipo e improvisado (como na *Comédia de l’Art*), ao realismo e ao naturalismo (sistematizados por C. Stanislavsky, Michael Chekhov, Lee Strasberg, etc.), teatral (Meyerhold), declamado (*Comédie Française*), bem como o hibridismo ou a mistura destes.

Há ainda que se considerar o espaço reservado para encenação:

- Palco aberto: em palco aberto, geralmente trabalhar-se-á com a luz do dia ou com equipamentos de iluminação que se assemelhariam aos do palco fechado (tipo italiano).
- Palco fechado: neste caso as possibilidades serão conforme os recursos técnicos da sala destinada à encenação. Dispensa-se especial atenção ao elemento ‘luz’ na utilização de espaços fechados (sala à italiana) devido à concentração que o espaço proporciona à encenação, em que, geralmente, o espectador fica nas áreas mais escuras do espaço (platéia), enquanto a cena (palco) ganha desenhos de luz que conduzem o olhar do espectador.

Iluminador

É o responsável por criar e operar a luz de uma encenação; trabalha conforme os recursos disponibilizados na criação de ambientações, através de cores, intensidades, recortes, sombras que corroborarão para a “ilusão” do espectador.

Trilha sonora ao vivo

Convoca a presença de músicos na cena, sendo, em alguns casos visíveis sobre a cena ou, colocados, no caso de palcos italianos, no chamado ‘fosso’, destinado aos músicos de uma orquestra.

Trilha sonora mecânica

Realizada pelo sonoplasta, responsável pela ‘entrada e saída’ dos temas musicais nas cenas. Sua atuação deve ser criteriosa e ‘casar-se’ perfeitamente com a atuação dos atores, não atropelando, nem se sobrepondo às falas, ‘entrando’ e ‘saindo’ nos momentos exatos, contribuindo para a ‘criação de atmosferas’ conforme as cenas e a fluidez da apresentação.

Oralidade e evocação

O canto lírico de tradição clássica, geralmente pertencente às óperas e concertos, é utilizado também em encenações teatrais. O canto popular é a possibilidade da música utilizada na cena pelo ator-cantor, conferindo lirismo ao momento da personagem, como nas personagens da peça Eclipse com o Grupo Galpão interpretada pelas atrizes Lydia Del Picchia, Simone Ordones e Inês Peixoto.

Trabalhar a voz não estilizada no teatro é fundamental, pois, a voz (dicção) deve soar clara, audível e bem articulada para melhor compreensão daquilo que está sendo dito em cena. A cena é o lugar de direito da fala do ator, que deve, para tanto, ser trabalhada a fim de atingir o máximo de expressividade.

No entanto, há casos de estilização da voz, que dependerá dos recursos vocais de cada ator a fim de caracterizar uma personagem sem detrimento de sua compreensão clara.

Texto

No teatro preservou-se, durante muito tempo, a perspectiva textual dos autores e dramaturgos. O texto está ligado à palavra escrita para ser dita. Entretanto, esta realidade se transformou, a partir do início do século XX, com o Teatro do Absurdo em que as ações corresponderiam, em certa medida, ao texto, como pode ser visto nos textos de Samuel Beckett (1906-1989).

Na linguagem da Dança podemos apontar que os movimentos e coreografias dariam a possibilidade de uma leitura textual não verbal. Já na Ópera, o texto se encontra no libreto que se destina a conter suas partes: recitativa, de fala das personagens e trechos do enredo que são falados de maneira recitada, as árias que correspondem à parte cantada de uma ópera e as didascálias que dão indicações de tempo, espaço, humor das personagens, andamentos, entre outras indicações.

Espaços convencionais: considera-se como espaços convencionais todos os tipos de palco e estruturas usualmente utilizadas para encenar. Da semi-arena grega, passando pelos tablados da Comédia de l'art, os grandes e pequenos teatros, os auditórios, os palanques até, mais recentemente, os cinemas tornados teatros ou montados para serem transformados em espaços cênicos.

Formas de utilização: conforme acima citado, as possibilidades de uso do espaço reservado à encenação dependerão das intenções. Os espaços cênicos podem variar: desde o uso do palco de arena, com 360° em que os atores, no centro da arena, teriam espectadores à sua volta, aos de semi-arena em que a disposição de “meia lua”, tendo os atores uma perspectiva de 180° graus em relação aos espectadores. A utilização vertical corresponderia aos atores posicionados acima ou abaixo dos espectadores, conforme a intenção.

A tradicional forma italiana dispõe os espectadores frontalmente em relação à encenação. Neste caso, abriga as possibilidades de distanciamento, triangulação e apartes e, corresponde à maioria dos espaços convencionais (teatros) brasileiros.

Espaços “não convencionais”: Qualquer espaço de que se possa dispor, pode ser utilizado para a encenação e os espectadores. A apropriação pode ser de múltiplos espaços para encenar: galpões, passarelas, casas abandonadas, grutas, túneis, planícies, dunas de areia, parques, terrenos abandonados, praças, etc. Dos espaços dependerão as formas de utilização.

Criação de atmosferas

A atmosfera é, pois, o resultado da ação conjunta de todos os elementos envolvidos em uma encenação artística e ultrapassa a identificação individualizada, sua mera descrição, ou mesmo a simples soma desses. (CORDEIRO, 2005, p. 71).

Uma atmosfera sempre existirá em uma encenação teatral e ela é determinante para a percepção do espectador. Nas cenas de uma encenação é possível verificar a criação de atmosferas consonantes à intencionalidade.

Nas palavras de Chekhov (1986, p. 51): “A ideia de uma peça produzida no palco é o seu espírito; sua atmosfera é a sua alma; e tudo o que visível e audível é o seu corpo.”

Nesta direção podemos compreender a atmosfera como a parte “invisível”, embora amplamente perceptível, de uma peça.

Efeitos de real e efeitos de ficção

Os efeitos de real e de ficção são aqui, no âmbito deste quadro, considerados na perspectiva de Patrick Charaudeau (1983, p. 95), conforme tratado em nosso trabalho de mestrado Cordeiro (2005, p.68) em que tais estes efeitos nas Artes Cênicas se apoiariam em três pilares:

- (i) Ação física,
- (ii) Texto,
- (iii) Atmosfera.

Triangulação, aparte, distanciamento

Estes três recursos de interação foram e são utilizados nas mais diferentes encenações. A triangulação funcionaria como um compartilhamento: os atores que interagem entre si na encenação incluiriam o espectador, formando assim um triângulo imaginário na relação, ou seja, um ator se dirige a outro e pode se dirigir ao espectador, incluindo-o na interlocução, embora não lhe concedendo direito à fala.

O aparte, oriundo das peças shakespearianas, se destinaria a convocar o espectador como cúmplice. O personagem, em determinado momento da encenação, se dirige ao espectador e comenta, confidencia e comunica algo relativo aos acontecimentos que se passam na peça.

O distanciamento ou estranhamento criado por Piscator e Brecht busca trazer o espectador à consciência crítica dos acontecimentos tratados na peça e que lhe dizem respeito.

Os esforços em questão foram dirigidos no sentido de representar de tal maneira que a plateia era impedida de se identificar com os personagens da peça. A aceitação ou rejeição de suas ações e sofrimentos deviam tomar lugar no plano da consciência, em vez de, como de hábito, no subconsciente da plateia. (BRECHT, 1967, p.104)

É importante ressaltar que o distanciamento estava ligado às representações no palco italiano.

Tema

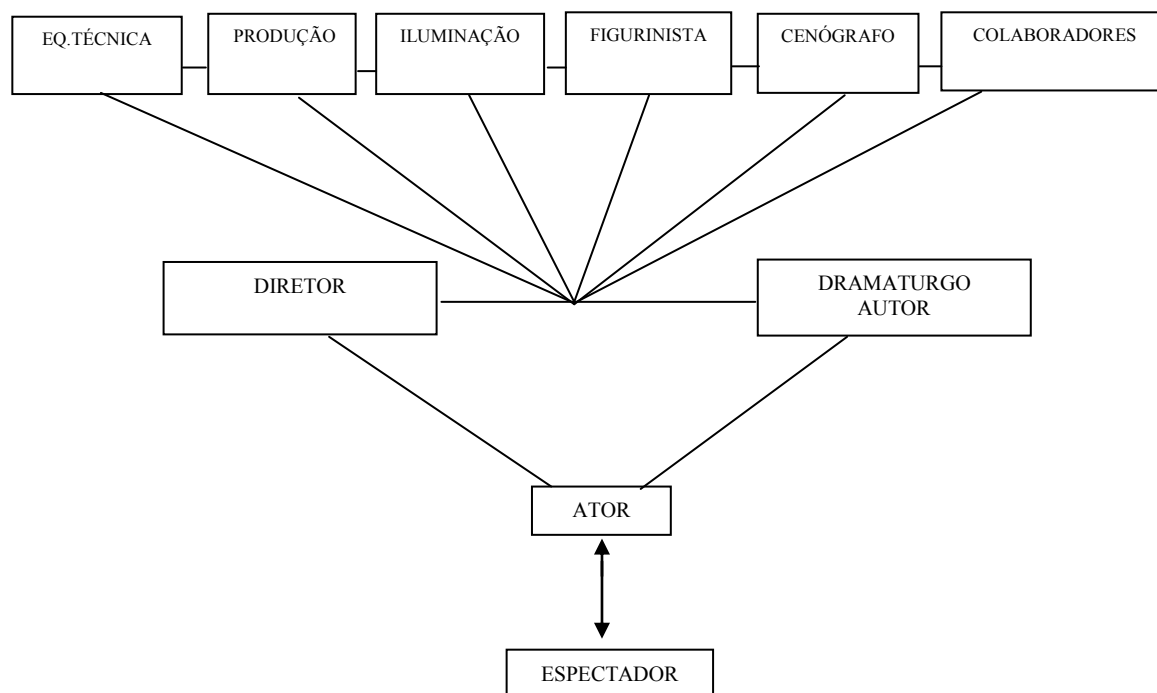
Aquilo que é próprio da condição humana. O teatro ao longo dos séculos tratou de temas que abarcam a alma humana, passando por temas pedagógicos, pela representação de deuses e semideuses, por variadas realidades sociais, por estéticas *avant-garde*, pela crítica das sociedades e críticas ao próprio fazer teatral, pelas realidades das guerras, por assuntos religiosos, pelas descobertas da ciência, por tradições ancestrais, entre outros.

São ilimitadas as possibilidades de tratamento dos temas variados que as encenações buscaram levar à cena. Por esta razão consideramos que delinear um único tema para a realidade teatral é reduzir sua amplitude

Deste modo, a perspectiva do *Ethos* recobriria a pluralidade de temas que servem ao teatro possibilitando sua análise.

Estes signos configuram o dispositivo da encenação teatral. Nesta perspectiva, centrada no trabalho do ator, podemos considerar que o dispositivo teatral vai, necessariamente reclamar as funções de um diretor e um autor/dramaturgo que estarão presentes no desempenho do ator, já que na perspectiva do *ethos* do ator, a imagem será construída coletivamente. A polifonia do ator pode ser verificada nas vozes que falam em sua atuação, ou seja, o diretor e o dramaturgo vão determinar a construção da imagem de si do ator.

Diretor e dramaturgo funcionarão como referências para o ator, assim como as demais vozes do discurso teatral iluminador, figurinista, equipe técnica, colaboradores, etc. Conforme esquema abaixo:



Ou seja, essencialmente, o dispositivo teatral aqui é pensado como uma tríade (ator-diretor-ator/dramaturgo) que configura o sujeito comunicante em relação ao seu interpretante, o espectador, ambos na condição de co-presença, no encontro aqui e agora.

Nesta perspectiva, a equipe técnica (aqui se entenda todos os participantes do fazer teatral, do sonoplasta ao bilheteiro), a iluminação, o figurino, o cenário e os demais colaboradores estariam incluídos na ‘voz polifônica’ do diretor e do dramaturgo, pois, todos funcionam na encenação ‘para’ e ‘pelo’ trabalho do ator.

Na construção de uma encenação nada é aleatório, ou melhor, nada deve ser aleatório. Cada elemento escolhido para a construção cênica, presente no dispositivo teatral, está ali por obra de um sujeito especializado para realizar tal trabalho. O ator buscará interagir com estes elementos, utilizando-os para convencer o espectador de que aquilo que se passa diante de sua percepção é ‘verdadeiro’.

Dito de outra maneira, o ator agirá em cena tendo em vista uma série de elementos que deverão funcionar no momento exato e contribuir para sua atuação. A luz deverá acender precisamente no momento correto e o ator deverá estar lá

O figurino utilizado pelo ator deverá parecer confortável e deixar que o ator atue “à vontade”, sem desconfortos, além de fornecer características identificatórias do personagem, importantes na construção de sentido da encenação pelo espectador.

O ator deverá se mover pelo espaço como se conhecesse muito bem o espaço pelo qual se move. Sua voz (dicação do texto) deverá ser ouvida claramente por todos os espectadores. Sua atuação deverá parecer verdadeira à percepção dos espectadores, ou seja, ele deverá parecer ser sincero. Deverá saber ‘o que’ dizer e ‘quando’ dizê-lo.

A música contribuirá na criação das atmosferas desejadas e, nesse momento, o ator deve saber agir de acordo com o planejado.

Para tanto, o ator deve ter controle sobre si, sobre suas ações, emoções e sobre o encadeamento de seus argumentos no convencimento do espectador. É, pois, nessa perspectiva que se pode dizer: em uma encenação teatral nada deve ser aleatório, desde o material de divulgação da encenação: cartazes, filipetas, propagandas, publicidades até o próprio programa da apresentação, ou seja, o paratexto da encenação;

O paratexto da encenação, que não pode ser confundido com o paratexto do texto dramático (indicações cênicas ou didascálias) diz respeito a tudo o que o espectador teve a oportunidade de ler na imprensa sobre a encenação. (PAVIS; 2005, p.36)

Aos elementos supracitados, tudo deve corroborar para trazer o espectador até a encenação e mantê-lo interessado até o fim da apresentação. E ainda, fazer com que este espectador funcione como um divulgador da encenação.

Depois desta breve apresentação do dispositivo teatral que, em certa medida, pode ser associado ao dispositivo das encenações languageiras, salvaguardando as devidas proporções, centrarei o olhar sobre as atuações.

A *linguagem teatral* (com seu sistema semiológico que configura seu dispositivo) funciona como o *duplo* que reflete as situações de encenação languageira.

O ator de teatro e o ator social operam códigos ou elementos semiológicos similares para proceder às suas encenações tais como: espaço/ situação; figurinos/roupas; cenários/objetos mobília; texto, palavras; gestos, expressões faciais, tons de fala, pausas, maquiagem, modos de representação dos papéis sociais, diversas sonoridades, ruídos, estratégias discursivas e languageiras, em função de uma intencionalidade que o coloca frente a frente com seu parceiro interlocutor para o ator de teatro, o espectador.

Sendo assim, verifico as noções de ‘ator social’ e ‘ator ficcional’ na tentativa de aprofundar a análise da ‘construção das imagens de si’ que os sujeitos falantes realizam nas diversas situações de comunicação em que se encontram na vida.

Para tanto, recorro à noção de papéis sociais a que está atrelada a noção de ator social, conforme estudos sociólogos e a Semiologia de Patrick Charaudeau (1991), na qual o teórico aponta os papéis sociais e os papéis linguageiros ligados à noção de linguagem e, por sua vez, está ligada à ação.

2. O ATOR FACTUAL E O ATOR FICCIONAL

2.1. A noção de ator social

Segundo estudos sociológicos a organização social torna-se possível porque os indivíduos aceitam certos padrões de pensamento e de comportamento. A aceitação de determinadas normas e sua incorporação facilita os mecanismos de controle do ator individual e a cooperação entre os atores em uma determinada organização social.

No processo de socialização os indivíduos aprendem sobre os papéis sociais que devem desempenhar a cada situação; para Giddens (2005, p.44): “De fato, a socialização é o processo em que os humanos podem exercitar modos de ação.”

Nesse processo os indivíduos vão se “moldando” segundo suas ações e construindo sua identidade. É ‘pela’ e ‘na’ ação que lapidam a si mesmos e se tornam singulares.

É a negociação constante do indivíduo com o mundo exterior que ajuda a criar e a moldar seu sentido de si. (GIDDENS, 2005, p.44)

Entendem e assumem os papéis sociais progressivamente no processo de socialização em que interagem socialmente. Aprendem que cada papel social traz também com ele, expectativas sociais que dizem respeito ao desempenho deste papel e reúnem um aglomerado de normas definidas pelos que estão tanto dentro quanto fora daquela estrutura social.

Em uma dada situação o sujeito (ator) ocupa a posição social correspondente ao papel que ele deve desempenhar. O desempenho deste papel nessa situação específica confere identidade ao ator.

A identidade pode ser relacionada por um lado à individualidade no desempenho do papel e, por outro, aos indivíduos que atribuirão ao ator esta ou aquela identidade social.

Para a Sociologia existem dois tipos de identidade: a identidade social que envolve uma dimensão coletiva:

“Elas marcam as formas pelas quais os indivíduos são ‘o mesmo’ que os outros. As identidades compartilhadas – baseadas em um conjunto de objetivos comuns, de

valores ou de experiências.” (GIDDENS, 2005, p.44), e a auto identidade que permaneceria como base das identidades sociais que desempenham os papéis, podendo ser também simultânea, ou seja, um mesmo indivíduo (auto identidade) ter várias identidades sociais (pai, advogado, marido, jogador de futebol...):

Se as identidades sociais marcam as formas pelas quais os indivíduos são “o mesmo” que os outros, a auto-identidade (ou a identidade pessoal) nos separa como indivíduos distintos. (GIDDENS, 2005, p. 44)

Essas várias identidades que o ator social representa (seus papéis), ao longo de um único dia exigirão que para cada papel desempenhado ele acione, entre outros, elementos semiológicos como, por exemplo: uma vestimenta adequada à situação e conforme suas intenções.

O ator social vai “vestir a personagem” do mesmo modo que o ator de teatro pode, conforme Stanislavsky (2001, p. 37), começar a compor uma personagem a partir de sua vestimenta.

O ator social vai compor seu papel por vestes em conformidade com a situação, seja ela pública ou privada. Isto pode interferir em certa medida em sua autoconfiança, uma vez que, estar vestido inadequadamente em uma situação pública é constrangedor para um ator social que tenha direito à fala.

Os ritmos dos ‘deslocamentos’, das ‘falas’, dos ‘gestos’ e dos ‘olhares’ demonstram a relação do ator com seu estado emocional e a sua consciência de seu desempenho do papel. É esta consciência que regula o *ethos* do ator.

Esta consciência do próprio desempenho de um papel relaciona-se a um certo controle que o ator exerce sobre seus impulsos involuntários na busca de causar a impressão correta. A consciência vai controlar qualquer gesto, palavra ou olhar inadequado que possa causar uma impressão incorreta do ator. Conforme Goffman (2007, p.191): “O ator deve agir com expressiva responsabilidade, visto que muitas ações insignificantes e inadvertidas podem às vezes transmitir impressões inapropriadas ao momento.”

O ator social terá posturas interativas que serão norteadas pelo estatuto social de seu papel na situação. Conforme o ‘estatuto social’ dos parceiros, o contrato de comunicação que os une irá determinar ‘quem é quem’ na situação.

Assim, as posturas internacionais que o ator social venha a assumir são norteadas pelo contrato e pela consciência do ator desse contrato. O ator social,

geralmente, traça estratégias para manobrar as imposições do contrato de comunicação. É quando ele (o ator) pode surpreender seu interlocutor.

Porém, pode haver sanções às ‘subversões e transgressões’ pelas restrições não respeitadas, dependendo da situação e dos sujeitos que nela interagem. Deste modo, o ator tem uma série de elementos a considerar em sua atuação, no desempenho de seu papel. Para Goffman (2007, p.29) o ator social, para representar seus papéis, tem uma fachada:

Fachada, portanto, é o equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação.

O desempenho do ator social dependerá de sua capacidade de estar totalmente presente no aqui e agora de cada situação para operacionalizar sua fachada. Ou seja, de sua capacidade de operar e articular os códigos semiológicos do dispositivo. A escolha das palavras, o controle dos gestos, das pausas, das suspensões, dos olhares, das respirações, dos tons de fala, a concatenação dos argumentos, desenvolvimentos de ideias, etc.

O que o ator conseguir transmitir com todos os elementos acionados e sua maneira de encadeá-los será determinante na encenação das imagens de si. Pois como aponta Goffman (2007, p.12):

A expressividade do indivíduo (e, portanto, sua capacidade de dar impressão) parece envolver duas espécies radicalmente diferentes de atividade significativa: a expressão que ele transmite e a expressão que ele emite. A primeira abrange os símbolos verbais, ou seus substitutos, que ele usa propositalmente e tão só para veicular a informação que ele e os outros sabem estar a esses símbolos. Esta é a comunicação no sentido tradicional e estrito. A segunda inclui uma ampla gama de ações, que os outros podem considerar sintomáticas do ator, deduzindo-se que a ação foi levada a efeito por outras razões diferentes da informação assim transmitida... O indivíduo evidentemente transmite informação falsa intencionalmente por meio de ambos estes tipos de comunicação, o primeiro implicando em fraude, o segundo em dissimulação.

Entretanto, nessas duas possibilidades de comunicação não há garantias de sucesso e a presença do inconsciente e das emoções no ator social faz com que ele oscile em seu domínio consciente na operacionalização dos códigos envolvidos em sua encenação e na sua própria atuação.

A existência do interlocutor, por mais que seja constituído como destinatário, quando interpretante não garante adesão, nem a realização das operações mentais e afetivas intencionadas pelo projeto de fala do ator.

No entanto, desta interação dependerá o universo de saberes partilhados que nortearão a troca linguageira. A interação é possibilitada pelo uso de linguagens que trazem universos de sentidos que se compõem, segundo Charaudeau (1991), de três mundos:

- Mundo acional (pragmático): se refere ao processo de influência que os atores exercem mutuamente.
- Mundo referencial: diz respeito ao universo de referências acionados na troca.
- Mundo de crenças: referente aos valores constituintes dos atores; reunião de valores que são apreendidos por eles e que concernem ao contexto sócio-cultural a que pertencem.

Estes ‘três mundos’ estão em jogo durante uma interação e determinam o universo discursivo.

O sujeito, entendido como ator social, em uma troca linguageira, é engajado em um processo de influência e possuirá um estatuto social (por exemplo: profissional, familiar, etc.) e uma identidade que o categoriza (sexo, idade, posicionamento social, etc.). Mas, nem o estatuto, nem a identidade garantirão, por si só seu modo de falar.

Ou seja, um ator, enquanto sujeito comunicante está envolvido em um contrato de comunicação e como sujeito comunicante no ato de linguagem é um ator da encenação linguageira.

Por exemplo, um professor de pós-graduação de universidades brasileiras desempenha três papéis enquanto orientador, que concernem a seu estatuto social (professor, pesquisador e orientador) e possui categorias identificatórias (homem, mulher, estrangeiro, brasileiro, jovem, de meia idade, etc.).

Este professor, pesquisador e orientador tem seus modos de dizer, ou seja, suas “identidades de fala” o que Charaudeau nomeia de “papel comunicacional”. Estes papéis dependerão do ‘contrato de fala’ (como falar) e do ‘contrato situacional’ (porque falar).

É esta a dupla dimensão do ‘contrato de comunicação’ que engendra os papéis comunicacionais dos sujeitos atores de um ato de linguagem: o circuito de fala interno, do dizer e o circuito externo, situacional, do fazer.

Complementando o exemplo acima, o estatuto de professor de pós-graduação terá, em seu papel comunicacional as identidades de fala determinadas pela situação_sala de aula, gabinete/laboratório, defesa de tese que o orientarão em ‘como falar’ e ‘porque

falar' a cada situação de aula (professor), gabinete/laboratório (pesquisador) ou de defesa de tese (orientador).

As práticas languageiras definem os papéis sociais que configuram modos de comportamento de fala e de ação.

Dito de outra maneira, os papéis sociais definidos pela finalidade do contrato determinam os papéis languageiros sem correspondência direta, pois, por exemplo: o papel social de professor reúne práticas de fala e ação (languageiras) instituídas na situação de sala de aula dele, espera-se (expectativas,) que corresponda uma série de papéis languageiros de 'explicar', 'perguntar', 'responder', 'avaliar', etc. A cada papel social podem corresponder vários papéis languageiros e, a um mesmo papel languageiro podem corresponder vários papéis sociais (professor, palestrante, orientador, presidente de banca...).

O contrato situacional engendra comportamentos discursivos dos sujeitos atores e o papel comunicacional articula-se neste âmbito. A observação empírica de um ato de comunicação permite verificar a recorrência de papéis comunicativos que definem a natureza do contrato que une os parceiros.

Esses papéis comunicativos recorrentes possibilitam o estudo das estratégias desenvolvidas e utilizadas pelos atores em seus desempenhos conforme a situação.

Tais estratégias permitem a manutenção dos papéis, o alargamento de sua tipologia, bem como sua transgressão: as estratégias utilizadas por um papel o definem na direção de sua intencionalidade.

Portanto, a atuação do ator social (no desempenho dos papéis) terá a combinação dos códigos e um modo de encadeá-los. Os imaginários acionados intermediarão a co-construção de sentido entre o ator e seu interlocutor. Os imaginários sócio-discursivos funcionam como a interseção dos saberes partilhados entre os parceiros

Entretanto, é necessário aprofundar a análise nesta perspectiva discursiva e, deste modo, a representação social que o ator realiza nos diversos contextos da vida em sociedade é relativa à identidade de si. Charaudeau (2009) considera que é necessário que o sujeito (ator) se reconheça na semelhança com o outro e também na dessemelhança, ou seja, na constituição de sua alteridade no processo comunicativo.

Dito de outro modo, a consciência de si, de seu corpo no tempo e no espaço, seus conhecimentos de mundo, suas crenças e seu poder de ação nas situações é o que

possibilita ao ator social desempenhar seus papéis e constituir-se como sujeito no mundo, sendo necessário a diferença, pois, ela é o que permite o reconhecimento de si na diferença do outro que me constituiu como “eu”. É esta dinâmica que Charaudeau (2009) chama de *princípio de alteridade*.¹

Esta relação ao outro se institui através das trocas que fazem com que os parceiros se reconheçam parecidos e diferentes do outro. Parecido na medida em que para que uma relação exista entre os seres humanos é preciso que eles partilhem ao menos em parte das mesmas motivações, das mesmas finalidades, das mesmas intenções. Diferentes naquilo que cada um interpreta papéis que lhe são próprios e que em sua singularidade, ele tem visadas e intenções que são distintas daquelas do outro.²

Desse modo, é no exercício da alteridade que os atores (sujeitos de linguagem) em uma troca comunicativa, partilham minimamente de motivações para estarem uns diante dos outros na prática social. A(s) finalidade(s) que os levaram a estarem ali e as intenções que acionam estratégias singulares determinam, em parte, a interação.

Embora recíproco, este processo não é simétrico e, o uso de estratégias se diferenciara conforme as intenções. Trata-se de reconhecer o outro e por ele ser reconhecido; legitimar o outro em sua identidade e em sua identidade ser legitimado.

O reconhecimento e a legitimação dos sujeitos-atores acontece através de um olhar mútuo que se cruza e se avalia. É dizer ‘não existe um “eu” sem um “tu” e vice-versa e dizer, ‘constituo-me no outro’, ‘o outro é condição para a minha existência’.

Entretanto a construção das identidades apresenta um paradoxo ao ator social, pois, se por um lado o outro é condição para existência do eu, esta condição implica em uma aceitação e ao mesmo tempo numa rejeição.

Nesta dual relação de ‘aceitação-rejeição’ é que se constituem as identidades:

Cada um necessita do outro em sua diferença para tomar consciência de sua existência, mas ao mesmo tempo se desconfia deste outro e prova a

¹ *Cette relation à l'autre s'institue à travers des échanges qui font que chacun des partenaires se reconnaît semblable et différent de l'autre. Semblable en ce que pour qu'une relation existe entre les êtres humains il faut que ceux-ci partagent, du moins en partie, des mêmes motivations, des mêmes finalités, des mêmes intentions. Différent en ce que chacun joue des rôles qui lui sont propres et que, dans sa singularité, il a des visées et des intentions qui sont distinctes de celles de l'autre.*

² Artigo publicado na página pessoal do prof. Patrick Charaudeau: *Identité sociale et identité discursive. Un jeu de miroir fondateur de l'activité langagière*, in CHARAUDEAU, P. (Dir.). *Identités sociales et discursives du sujet parlant*. Paris: L'Harmattan, Paris, 2009. Tradução livre do autor desta tese.

necessidade seja de rejeitá-lo, seja de o tornar parecido para eliminar esta diferença. (Ibid, 2009).

Dito de outro modo: ao mesmo tempo em que se reconhece o outro a quem se trata como igual em certas características, este outro é rejeitado em outras características. Isto ocorre para que não haja a anulação do eu. Trata-se, pois, de uma espécie de ‘dissolução do eu’ como uma falta de unidade singular.

Assim é que, em certa medida, nos posicionamos e firmamo-nos identitariamente no mundo. Valorizando-nos em relação à “desvalorização de outro”. Ser sujeito no mundo que interage com outros seres reclama um processo de diferenciação.

Essa diferenciação da qual se constitui a identidade se constrói neste paradoxo de aceitação e rejeição de si em relação ao outro.

Porém, em termos práticos, é necessário esclarecer que a identidade não se institui genericamente. Ela se constitui de traços que a contornam e a delineiam a cada situação. Estes traços trazem certos ‘direitos’ e certas ‘obrigações’, conforme a situação e recebem o nome de ‘identidade social’.

Retomando o exemplo já citado aqui do professor de pós-graduação, sua identidade social seria a de professor (anteriormente chamada de papel social por Charaudeau, 1991) e, seu comportamento discursivo e languageiro o diferenciaria dos demais professores de pós-graduação.

Sendo assim, a identidade se constrói nesta confluência dos atributos do estatuto da situação (social) em combinação com seu comportamento (discursivo) e suas ações languageiras. Falamos, pois, de uma identidade social e também de uma identidade discursiva que se sustenta na primeira.

A identidade social é dada pela situação e pelo estatuto do sujeito na referida situação. Ela é que dá ao sujeito comunicante (ator) o direito à fala e funda sua legitimidade. Esta legitimidade é reconhecida pelo(s) outro(s). Ela determina, em certa medida, como aquele que ‘fala e age’, deve ‘agir e falar’ na situação.

A legitimidade é determinada pela qualidade dos dizeres e das ações nas práticas sociais. É neste sentido que ela acontece ou não.

Em suma, cada prática social recorrente reúne os estatutos, os lugares que os sujeitos devem ocupar, assim como os ‘papéis’ e a qualidade do seu desempenho e determina a legitimidade daquele que tem ou adquire o direito à fala.

Ao falar, o sujeito comunicante (ator) assume uma identidade discursiva determinada pela qualidade de ‘como’ os dizeres são ditos (saber-dizer). A identidade discursiva determina a credibilidade do sujeito que fala e a captação de quem o ouve.

Ao comunicar, um sujeito espera que se acredite em seus dizeres, que lhe credite confiabilidade. Para tanto, busca transmitir uma imagem de si (*ethos*) que pareça sincera. Na perspectiva de Charaudeau (2009), para conferir credibilidade, o sujeito comunicante pode utilizar diversas estratégias discursivas:

- Neutralidade: em que o sujeito (em relação a seus dizeres) se posiciona de modo neutro, ou seja, apaga todos os traços de valorização pessoal ou de julgamento.
- Distanciamento: em que o sujeito adota a imparcialidade, assumindo a voz do *expert* (*grosso modo* como no discurso científico jurídico ou especialista de qualquer domínio). Aqui, também, as emoções pessoais não têm lugar.
- Engajamento em que o sujeito se posiciona, marca (com sua fala) sua posição em relação ao que é dito. Busca transmitir convicção e, para isto, seleciona os argumentos, os termos, a entonação, chegando mesmo a dar um tom de verdade ao dito pela veemência de sua convicção.

Todas essas estratégias discursivas buscam tornar os dizeres incontestáveis, como se o sujeito que fala e age fosse digno de confiabilidade, independentemente de sua pessoa.

Elas buscam demonstrar que se deve acreditar no que é dito, na tentativa de persuadir o outro (interlocutor), de trazê-lo para o universo de discurso evidenciado e, portanto, indiscutível.

A captação é evidenciada pela tentativa do sujeito comunicante de *fazer-crer* que seu interlocutor se engaja em seu projeto de fala que está sendo encenado. É fazer com ele partilhe das ideias apresentadas, com que se impressione numa perspectiva afetiva (das emoções) e, na medida certa, se envolva.

Deste modo, podemos dizer que o processo de captação ocorre sempre que o interlocutor não está engajado no processo comunicativo, ou seja, o sujeito comunicante busca seu interlocutor através daquilo que ele diz e faz crer. Persuadir e seduzir são procedimentos de captação e para tal o sujeito comunicante aciona estratégias discursivas diversas como apresenta Charaudeau (2009):

- Polemizar: o sujeito que fala busca confrontar aquilo ‘que diz’ em relação ao que outros ‘poderiam dizer’. Questiona valores que defendem o outro (interlocutor) ou um terceiro. E, para isto, pode mesmo utilizar, além de suas ideias, sua própria pessoa, na tentativa de destruir um adversário.
- Sedução: o sujeito que fala (ator) busca propor um universo imaginário em que, personagens em seus papéis, formam a base para que seu(s) interlocutor(es) se identifique(m) (ou rejeite(m) de modo que seja(m) beneficiado(s). Ou seja, busca *fazer-crer* que ele (interlocutor) ganhará algo que lhe trará satisfação, seja de ordem racional e ou emocional, promovendo uma mudança de estado. Trata-se de uma tentativa de fazê-lo acreditar que vale à pena se engajar em um projeto de fala.
- Dramatização: envolve procedimentos que levam o sujeito que fala a contar, através de metáforas, analogias, comparações, etc., os dramas da vida. Para isto aciona certos valores emocionais partilhados, buscando, por seu dizer e agir, reviver certas emoções.

A identidade discursiva se constrói pelas escolhas que o sujeito falante faz ao ‘tomar a fala’, pela manipulação dos imaginários envolvidos pelo modo de organizar sua fala, e, sobretudo, pelas determinações impostas pela identidade social sempre em construção.

Para Charaudeau (2009): [...] “é neste vai e vem entre as identidades social e discursiva que se evidencia a influência discursiva”, ou seja, a intencionalidade do projeto de fala.

Entretanto, convém reforçar que, tanto a identidade social quanto a identidade discursiva, bem como a influência inscrita na intencionalidade, não podem ser analisadas fora da situação de comunicação que as engendra.

A situação de comunicação e seu dispositivo vão determinar, de antemão, através do contrato de comunicação, as identidades sociais dos parceiros.

Caberá, ao sujeito que fala utilizar (ou não) as indicações de comportamento discursivo (dadas pela identidade social) que fornecem traços da identidade discursiva, podendo respeitá-las, subvertê-las ou transgredi-las.

Assim, é necessário que, ao analisar as estratégias utilizadas pela identidade discursiva se considere as indicações fornecidas pela identidade social que, por sua vez estão prescritas no contrato de comunicação relativo à situação. Deste modo, podem-se verificar as possíveis subversões e/ou transgressões de tal contrato que pode ou não ser legitimado.

O uso dessas estratégias pelo sujeito falante dependerá de competências que, segundo Charaudeau (2009) são de quatro ordens a considerar e que, pessoalmente reuni em duas: a competência discursiva e a competência languageira (ou situacional) que, a meu ver, sintetizam as outras duas mencionadas por Charaudeau (2009).

Assim, podemos perceber que, as estratégias que dependem destas competências, definirão a identidade discursiva própria do sujeito. Evidentemente, esta irá variar de sujeito para sujeito, pois, cada sujeito optará por falar e agir de acordo ou não com as indicações e restrições impostas pelo contrato de comunicação.

É deste modo que o sujeito falante atuará em sua “especificidade identificatória”.

Outro ponto a considerar é que, para analisar a noção de ator social, parto da perspectiva sociológica para chegar à perspectiva discursiva. Considero que, as práticas sociais têm nos estudos sociológicos e discursivos (sobretudo em Charaudeau) uma ancoragem psicossocial.

Esta ancoragem possibilita uma análise dos atores sociais e suas identidades como sujeitos de linguagem que, sem esta interdisciplinaridade, não poderiam ser analisados, pois, o campo de estudos da Análise do Discurso, de vertente francesa tem por constituição caráter interdisciplinar.

Seguindo nessa perspectiva, elaborei um quadro com os códigos semiológicos das encenações languageiras usualmente utilizados. Esses códigos semiológicos encontram-se no âmbito das encenações languageiras conforme a situação que os engendra e com os quais os atores irão encenar seus discursos.

Dito de outra maneira: pode-se verificar, de modo geral que, nas diversas encenações da vida cotidiana, os atores atuam segundo sua competência discursiva e sua competência situacional. Estas duas competências juntas determinam os modos como se organiza e se encena o discurso constituem *a competência semiocênica*.

É no quadro abaixo que se podem verificar os elementos com os quais os atores lidam, de modo geral, em suas encenações languageiras na quais exercem sua *competência semiocênica*. Evidentemente que este quadro não representa uma totalidade dos códigos envolvidos nas encenações languageiras. Pretende-se assim dar uma ideia geral dos elementos usualmente utilizados nas encenações da vida cotidiana.

<p style="text-align: center;">IMAGEM EXTERNA</p> <p>Iconográficos {</p> <ul style="list-style-type: none"> • Indumentária (roupa, figurino) • Maquiagem • Acessórios • Calçados • Objetos diversos, cenário • Luz - iluminação 	<p style="text-align: center;">COMPETÊNCIA DISCURSIVA</p> <p>Estratégias de Encenação {</p> <ul style="list-style-type: none"> • Dramatização • Épico: narrar descrever • Lirismo – “EU” Estados de alma • Finalidade: Argumentar • Persuasão
<p style="text-align: center;">TIPOS DE SILÊNCIO</p> <p>Acústica ↓ Atmosferas Sonoras</p> <p>{</p> <ul style="list-style-type: none"> • Pausa, Suspensão • Ruídos • Sons diversos { <ul style="list-style-type: none"> Animais Objetos Máquinas, etc. • Música { <ul style="list-style-type: none"> Ao vivo Mecânica Incidental 	<p style="text-align: center;">COMPETÊNCIA SITUACIONAL</p> <p>↕</p> <p>Ação Física (Presença Qualidade da Presença)</p> <p>{</p> <ul style="list-style-type: none"> • Deslocamentos • Posicionamento • Uso das distâncias • Atitudes • Posturas (interações) • Papéis e desempenho
<p style="text-align: center;">A MATERIALIDADE DO ATO</p> <p>TEXTO {</p> <ul style="list-style-type: none"> • Oral • Gestual • Palavras • Olhar • Corpo <p>CONSCIENTE ↔ INCONSCIENTE</p> <p style="text-align: center;">POLIFONIA – HERANÇAS CULTURAIS E IDEOLÓGICAS – IMAGINÁRIOS SOCIODISCURSIVOS</p>	<p style="text-align: center;">A INTERAÇÃO - INTERSUBJETIVIDADE</p> <p>Espaço Externo {</p> <ul style="list-style-type: none"> • Público • Privado <p>{</p> <ul style="list-style-type: none"> • Contrato Situacional • A Presença <p>↕</p> <p>Espaço Interno {</p> <ul style="list-style-type: none"> Estratégias Discursivas Encenação (ver acima) <p>{</p> <ul style="list-style-type: none"> Discursivo

Necessariamente em qualquer situação em que um sujeito se encontre haverá ali um conjunto de elementos com os quais ele irá lidar. Haverá, por exemplo, uma indumentária, ou um modo de se vestir que corresponderá em certa medida àquele que fala ou irá falar, haverá elementos no espaço com os quais ele terá de lidar etc.

No teatro, este sujeito portará um determinado número de aparatos que correspondem aos acessórios, estará provavelmente calçado, maquiado ou não e estará em um lugar determinado ao falar; terá ali certa iluminação, certa acústica e o sujeito terá de lidar com os objetos que concernem ao seu dispositivo, à sua encenação.

Assim como o ator social, o ator de teatro, ao iniciar sua encenação, terá mais ou menos organizados seus dizeres e uma maneira de dizê-los. Entretanto, é mister considerar que ‘se diz para muito além’ das palavras. Um texto é verbal e, muito mais, não

verbal, pois muito se diz com os olhares, com o corpo, com os gestos e estes não são totalmente controlados por aquele que fala.

O dizer se manifesta consciente e inconscientemente através das expressões do ator. É também preciso considerar a influência das heranças culturais e dos imaginários sociodiscursivos que determinam o sujeito falante e engendram a polifonia do ator social determinando a materialidade do ato, o texto.

A maneira de dizer, considerando aqui um ‘dizer’ que é indissociado de um ‘fazer’, se organiza segundo as intenções e a competência do sujeito em articular, de acordo com as possibilidades, a mescla dos modos de organizar seus dizeres. Ou seja, a competência discursiva determinará a maneira como o sujeito ator vai organizar seu discurso de modo a alcançar sua meta que em certa medida (aqui), corresponde à intencionalidade, geralmente de persuadir.

A competência situacional que engendra a competência discursiva diz sobre como o ator se comporta, age, se desloca, fica em pausa ou silêncio. Diz das suas ações, de seu desempenho no papel que lhe cabe na situação em que se encontra. E, por sua vez, o desempenho está diretamente ligado à qualidade de sua presença. Pode-se assim dizer que, o cerne de uma boa atuação baseia-se na qualidade da presença do ator.

Na atuação, o ator terá que lidar com determinadas atmosferas sonoras que vão corroborar ou não com sua atuação. Nelas o ator pode encontrar sons variados, ruídos, silêncios, não estando assim reduzido a atmosferas musicais que são também sonoras.

O interlocutor, condição da comunicação, é imprescindível para a encenação linguageira de um ator. O outro (interlocutor) está em condição complementar ao ator. ‘Quem atua, atua para alguém!’ A intersubjetividade é evidenciada na condição do outro e determina certo número de restrições e certa margem de manobra destas restrições. Tais restrições e suas margens de manobra estão presentes a partir do contrato de comunicação estabelecido entre o ator e seu interlocutor.

Este contrato de comunicação terá variantes, que devem ser consideradas conforme a situação que jamais se repete, por exemplo, se a interação se dá em um espaço aberto ou fechado, público ou privado. Convém lembrar que a variação do contrato se configurará de acordo com a articulação entre o dizer e o fazer do projeto de fala do ator e do dispositivo de que ele dispõe.

A seguir, para analisar a noção de ator ficcional parto da perspectiva teatral para em seguida aplicá-la à perspectiva discursiva. Retomo, rapidamente, a noção de ator como tratada ao longo dos séculos pelo cânone teatral para chegar à contemporaneidade e então verificá-la sob a perspectiva discursiva.

2.2. A noção de ator ficcional

O espectador sem espetáculo é um conceito absurdo.
(NIETZSCHE, 2000, p. 53)

Um breve percurso histórico

Para abordar a noção de ator, inicio pela oposição complementar ‘Apolo – Dionísio’ (tal qual abordado por Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*, 2000), o que remonta à gênese da questão do sujeito ator em sua atuação (no Ocidente). Aqui nesta pesquisa, mais especificamente do ator cênico-ficcional, tomo como partida o período helênico da Grécia Antiga, por volta dos séculos V e IV a.C.

Remontemos a Nietzsche:

Tomamos estas denominações dos gregos, que tornam perceptíveis à mente perspicaz os profundos ensinamentos secretos de sua visão da arte, não, a bem dizer, por meio de conceitos, mas nas figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses. A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio[...] (NIETZSCHE, 2000, p. 27)

O tratamento dado pelo filósofo alemão aos deuses da arte mostra que Nietzsche considera-os como fundadores da tragédia grega. Nesta perspectiva, o ‘dionisíaco’ traduz a pulsão vital, o ímpeto pela vida, enquanto que o ‘apolíneo’ traduz a forma necessária a sua expressão sem o que estes se perderiam no Uno primordial.

A arte seria, pois, a confluência destes dois elementos (dionisíaco e apolíneo) que pode, *grosso modo*, ser compreendido como “todo conteúdo necessita de uma forma para configurar-se” seja ela representativa ou figurada.

Para explicitar esta utilização dos conceitos de ‘apolíneo’ e ‘dionisíaco’, enquanto pulsões formadoras da tragédia grega que funda, em última instância, a formação da noção de ator, que por sua vez se origina no coro, apelo novamente a Nietzsche (2000, p. 52):

[...] A tragédia surgiu do coro trágico e que originariamente era só coro e nada mais que coro... O coro é o espectador ideal ou que deve representar o povo em face da região principesca da cena.

De acordo com o mito, o segundo Dionísio (gestado na coxa de Zeus), foi confiado aos cuidados de ninfas e sátiros do Monte Nisa, lá protegido dos ciúmes de Hera, que apanhou cachos de uvas e as espremeu em um cálice de ouro e bebeu o suco em companhia de sua corte, o que deu origem ao vinho. Este néctar bebido repetidas vezes por Dionísio, ninfas e sátiros fazia-os cantar e dançar vertiginosamente até caírem.

Tal comportamento contrariava as diretrizes do Estado, da *polis* e da religião oficial, cujos deuses estavam sempre atentos a qualquer desmesura dos mortais, o que era visto como ameaça ao poder instituído.

O homem comum ao integrar-se a Dionísio por meio do transe, do entorpecimento, desafiava a ordem vigente, desprendendo-se dos valores a que era condicionado. Portanto, era através deste “sair de si”, através do êxtase e do entusiasmo que o homem comum (*antropos*) ultrapassava a justa medida (*metron*) e mergulhava em Dionísio. Então, ele se tornava um *hypocrites*, ou seja, um ATOR, aquele que responde em êxtase e com entusiasmo, sendo assim um outro, aquele que ultrapassa a própria medida.

Esta desmedida tinha consequências que, por sua vez, vieram constituir a trajetória do herói trágico. O Estado apodera-se então dos ritos, em celebração a Dionísio e os organiza nos festivais trágicos, veiculando-os à religião e à política.

O nascimento da tragédia, *grosso modo*, é a transposição das festas populares em celebração ao deus Dionísio nas ruas, os chamados cortejos dionisíacos, em que, a figura do sátiro (representando um bode que ia à frente do cortejo) pode ser vista como o primeiro ator, sendo transposto para o palco, no anfiteatro grego, na figura de um único ator e o coro.

É neste período que os cortejos passaram a ser organizados em encenações apresentadas no anfiteatro denominado *théatron* (que, em grego, significa *lugar de ver*), local que reunia milhares de pessoas em torno dos campeonatos de tragédias e comédias, nos quais temas políticos e religiosos eram representados.

A origem da tragédia grega parece ser a continuidade do culto a Dionísio, agora submetido a uma organização apolínea. Estas encenações, sob a égide do deus

Apolo, ocorriam mais precisamente na Acrópole, no sul da Grécia, local que ainda hoje (século XXI) pode ser visto e visitado por ter se tornado patrimônio da humanidade.

Escreve Nietzsche:

Aproximamo-nos agora da verdadeira meta de nossa investigação, que visa ao conhecimento do gênio apolíneo-dionisíaco e de suas obras de arte ou, pelo menos, à compreensão intuitiva do mistério dessa união. Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem. (NIETZSCHE, 2000, p. 42 e p. 31)

Apoiado em Nietzsche e Aristóteles, considero o coro da tragédia grega como um primeiro desdobramento dos sujeitos do ato de linguagem teatro, ator e espectador e justifico: os espectadores iam ao teatro e se viam nas encenações e com elas aprendiam, ou seja, num espelhamento simbólico (que caracteriza o estatuto do ator como criador de um espelho simbólico).

A relação ator/espectador que se estabelece é especular, simbólica e calcada no estatuto da ficcionalidade:

Pois havíamos sempre pensado que o espectador apropriado, fosse ele qual fosse, precisaria permanecer sempre consciente de que tem diante de si uma obra de arte e não uma realidade empírica; ao passo que o coro trágico dos gregos é obrigado a reconhecer nas figuras do palco existências vivas. (NIETZSCHE, 2000, p. 53)

Esse duplo papel do coro, “como um dos atores” e como espectador promove o desdobramento, pois, quando o coro está em cena *é obrigado a reconhecer nas figuras do palco existências vivas*, ou seja, o coro corrobora com a existência do espaço de ficção:

Uma compreensão infinitamente mais valiosa do coro já nos fora revelada por Schiller no famoso prefácio à *Noiva de Messina*, onde o coro é visto como uma muralha viva que a tragédia estende à sua volta a fim de isolar-se do mundo real e de salvaguardar para si o seu chão ideal e sua liberdade poética. (NIETZSCHE, p. 53-54)

Dessa forma, estabelece-se o estatuto ficcional da encenação teatral e o caráter especular dessa encenação, através da qual o espectador é levado a realizar a experiência empática, catártica, própria da tragédia grega, fundamentada nas forças de Apolo e Dionísio.

O primeiro tratado sobre o trabalho do ator *Paradoxe sur le Comédien*, (1994) de Denis Diderot traz com ele o início da discussão sobre o trabalho de atuação levanta questões sobre a arte da interpretação ao confrontar dois tipos de atores através do texto escrito na forma dialogal, em que dois interlocutores (primeiro e segundo) conversam:³

É extrema sensibilidade que faz os atores medíocres; é a sensibilidade medíocre que faz a multidão de maus atores; e é a falta absoluta de sensibilidade que prepara os atores sublimes. As lágrimas do ator descem de seu cérebro; as do homem sensível sobem de seu coração. (DIDEROT, 1994, p. 46, tradução livre do autor desta tese)

Para Diderot, aí está a diferença entre o ator sensível, aquele sujeito às intempéries de suas emoções e, portanto, seu trabalho inconstante e imprevisível a cada apresentação, sendo por isto considerado medíocre. E, o outro ator, aquele que seria o ator que disciplina suas emoções, que tem controle de sua sensibilidade e a coloca em função do papel desempenhado, o ator sublime.

Seria, pois, o domínio sobre a sensibilidade que permitiria ao ator manter seu desempenho sublime, capaz de emocionar seu espectador sem se emocionar. Ser capaz de levar seu espectador a realizar as operações mentais e os processos emocionais que ele forja através de seu domínio: “O homem sensível obedece aos impulsos da natureza e nem dá precisamente que o grito de seu coração; no momento em que ele tempera ou força este grito, não é mais ele é um ator que atua.”⁴ (DIDEROT, 1994, p. 68, tradução livre do autor desta tese)

A atuação ganha um novo momento de aprofundamento, em que são discutidas, no nível linguístico, as três unidades: tempo, espaço e ação, a oratória, etc. Elas são verificáveis no texto dramático e amplamente tratadas pela tradição literária, e também, no nível psicológico, no desempenho dos atores ao encenarem o texto, ou seja, ao representarem.

É quando o cerne da discussão volta-se para a questão da sensibilidade, dos sentimentos e de seu controle ou não pelo ator. É mister lembrar que Shakespeare(1564 – 1616) também trata da questão do controle e dos ajustes necessários ao ator em sua

³ *C'est l'extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres; c'est la sensibilité médiocre qui fait la multitude de mauvais acteurs; et c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes. Les larmes du comédien descendent de son cerveau; celle de l'homme sensible montent de son cœur.* (DIDEROT, 1994, p. 46).

⁴ *L'homme sensible obéit aux impulsions de la nature et ne rend précisément que le cri de son cœur; au moment où il tempère ou force ce cri, ce n'est plus lui, c'est un comédien qui joue.* (DIDEROT, 1994, p. 68).

atuação, exemplificando através de alguns personagens em suas peças, como em *Hamlet* ato III, cena II: “Ajustai o gesto à palavra, a palavra ao gesto, com o cuidado de não ultrapassardes a natural moderação: pois o exagero foge ao propósito do teatro.” (SHAKESPEARE, 1976, p.116)

O trabalho psicológico do ator torna-se fundamental para o domínio de suas emoções, ou seja, para que ele – ator – possa acionar seu instrumento, seu corpo e expressar emoções que não são, necessariamente sentidas por ele, mas provocam emoções similares em seus espectadores (em um espelhamento simbólico), ele deve trabalhá-las repetidas vezes para alcançar, entre outras qualidades necessárias, a precisão, a exatidão ou o tempo justo. Conforme comenta Diderot:

O ator se escutou a si mesmo durante muito tempo; é que ele se escuta no momento em que te perturba e que todo seu talento consiste não em sentir, como pode-se supor, mas em expressar tão escrupulosamente os sinais externos do sentimento, que tu te enganas a respeito. Os gritos de sua dor são notas em seu ouvido. Os gestos de seu desespero são memorizados e foram ensaiados diante de um espelho. Ele sabe o momento exato em que vai tirar seu lenço e em que as lágrimas devem rolar; tu deves esperar a essa palavra, essa sílaba, nem mais cedo nem mais tarde.⁵ (DIDEROT, 1994, p. 45, tradução livre do autor desta tese).

O espelho que Diderot propõe para o trabalho do ator é o que será, mais tarde, a percepção do espectador. É para ele que o ator repete “cem vezes” durante os ensaios (*répétitions*) para que no exato momento do encontro, no estar diante do olhar do espectador, o ator possa ter domínio extra-cotidiano (além da vida cotidiana) de suas emoções.

E, assim, ser bem sucedido em seu desempenho não apenas em um dia, mas, em todas as suas apresentações, sem estar sujeito às variações e ao descontrole a que suas próprias emoções os leva quando não são adequadamente trabalhadas.

⁵ [...] *L'acteur s'est longtemps écouté lui-même; c'est qu'il s'écoute au moment où Il vous trouble, et que tout son talent consiste non pas à sentir, comme vous le supposez, mais à rendre si scrupuleusement les signes extérieurs du sentiment, que vous vous trompiez. Les Cris de sa douleur sont notes dans son oreille. Les gestes de son désespoir sont de mémoire, et ont été préparés devant une glace. Il sait le moment précis où il tirera son mouchoir et où les armes couleront; attendez-les à ce mot, à cette syllable, ni plus tôt ni plus tard.* (DIDEROT, 1994, p. 45)

Antonin Artaud (1896-1948)

Nos anos de 1920, Artaud foi um dos primeiros a compreender que a invenção de um novo teatro (em relação à hegemonia da sala italiana) implicava na transformação das relações entre plateia e espetáculo em outras palavras a “explosão” do palco, para reencontrar o propósito original do teatro.

Para Artaud era preciso questionar organicamente o Homem e a ação deveria ser violenta e cruel. A palavra teria que ser questionada como valor absoluto, concreto, sonoro. Propunha o uso de linguagens variadas, gestos, sons, máscaras... O encenador teria total domínio do espetáculo.

Em 1935, Artaud encena *Os Cenci*, uma última tentativa de dar uma tradução cênica às suas ideias, “uma etapa na direção do teatro da crueldade” nas suas próprias palavras.

Jerzy Grotowski (1933-1999)

Em 1959, na Polônia, funda o teatro laboratório e, com isto, inaugura um teatro pobre de recursos, centrado na relação do ator com seu próprio corpo, abandonando os demais elementos e na ação do ator e seu trabalho para realizá-la com a qualidade necessária.

Com a encenação de *O Príncipe Constante*, Grotowski viaja pela Europa e com *Em busca de um teatro pobre* lança questões sobre a atuação como o elemento mais importante de uma encenação.

Um pouco antes, neste mesmo período, em Londres, na Royal Shakespeare Company, Peter Brook vai colocar em prática a filosofia de Antoine Artaud muito mais centrada no trabalho do ator que nos demais elementos.

Jerzy Grotowski (*Teatr-Laboratorium*), Peter Brook (*Centre Internationale de Recherches Théâtrales-CIRT*) e Eugênio Barba (*Odin Teatret*) são referências de investigação teatral continuada no século XX na perspectiva do ator em relação a seu espectador. Com exceção de Grotowski (que morre em 1999), o CIRT e o Odin Teatret continuam seus trabalhos (encenações, viagens pelo mundo, publicações, conferências e documentação) agora no século XXI.

Peter Brook (1925)

Inglês, filho de pais russos se impôs nos domínios do teatro, da ópera, do cinema e da escritura. Na Inglaterra, onde iniciou sua carreira em 1944 encenou numerosas peças de Shakespeare com a então *Royal Shakespeare Company*. Entretanto, revela-se para toda a Europa somente após a turnê triunfal de *Titus Andronicus* criada em 1955.

Em 1968 dirige um ateliê em Paris que se tornará o CIRT (*Centre International de Recherches Théâtrales*). Em 1971 com o CIRT realiza *Orghast*, em Persépolis espetáculo considerado, ainda hoje, como o trabalho mais potente sobre a voz partir de linguagens antigas e imaginárias.

Depois de suas viagens com o CIRT, pela África⁶ (em 1971) e pelos Estados Unidos (em 1973), Peter Brook cria *Timon de Atenas* de Shakespeare, espetáculo de abertura do *Buffes du Nord* em Paris e cristaliza sua visão de espaço. Até hoje, 2012, Peter Brook é a “cabeça” do *Buffes du Nord* e continua suas pesquisas criativas.

Eugênio Barba (1936)

Italiano, migra para Noruega aos 18 anos e depois vai para a Dinamarca. Estuda com Grotowski durante 3 anos em Opole, Polônia. Em 1963 vai para Índia estudar o *Kathakali* e publica um ensaio sobre o teatro indiano na Itália, França, EUA e Dinamarca.

Em 1964, funda o *Odin Theatret* e, em 1979, o ISTA (*International School of Theatre Antropology*) abrindo um novo campo de estudos: o do teatro antropológico.

O *Odin Theatret* tem uma maneira própria de como estar presente em diferentes contextos sociais, o BARTER, uma troca de expressão cultural com uma determinada comunidade ou instituição estruturada como um desempenho comum. Com diversas publicações, em vários idiomas, inclusive o português, há 47 anos, Eugênio Barba segue na direção do *Odin Theatret*, tendo realizado aproximadamente 72 montagens multiculturais, algumas requerendo dois anos de preparação: *Ferai* (1969), *My Father's House* (1972), *Brecht's Ashes* (1980), *The Gospel according to Oxyrhincus* (1985), *Talabot*

⁶ Vide anexo 1 do Dvd desta tese. Trecho extraído do vídeo *Brook by Brook – un portrait intime*, direção Simon Brook, 2001 para exemplificação.

(1988), *Kaosmos* (1993), *Mythos* (1998), *Andersen's Dream* (2004), *Ur-Hamlet* (2006), *Don Giovanni all'Inferno* (2006) and *The Marriage of Medea* (2008).

Além de ser doutor *honoris causa* em diversas universidades: Århus, Ayacucho, Bologna, Havana, Warsaw, Plymouth, Hong Kong e Buenos Aires, obtém o reconhecimento de mérito científico pela Universidade de Montreal e pela Universidade de Copenhagen.

O primeiro registro em imagens do trabalho de treinamento de atores é feito na Dinamarca em 1972,⁷ em que o ator Rizchard Cièslak ministra um *workshop* para dois atores (Malou Illmoni e Tage Larsen) do *Odin Theatret*.

Georges Banu⁸ diz:

...É preciso dizer aqui que Brook fez por Grotowski o que Stanislavsky fez por Meyerhold... A amizade entre dois pensadores do teatro como resistência contra os absurdos dos totalitarismos. Lição ética, lição política!⁹ (BANU apud BROOK, 2009, p.13. Tradução livre do autor desta tese)

Georges Banu em entrevista informal à Jerzy Grotowski em Paris, pergunta

: “Você tem dois amigos. De quê você fala com Eugênio? E com Brook?”

Grotowski responde: “Com Eugênio eu falo de teatro, com Peter eu falo da vida!”¹⁰

Para discutir a noção de ator ficcional contemporâneo, tomarei como referência, principalmente os trabalhos desenvolvidos por Jerzy Grotowski e por Peter Brook por considerar que estes dois “homens de teatro” realizaram inúmeras experiências teatrais que se constituíram em verdadeiros marcos no cânone teatral, que resultaram em publicações, muitas delas acadêmicas, sobre o teatro e o trabalho do ator.

⁷ “*Training at Grotowski's Teatr-Laboraorium in Wroclaw – plastic and physical Training*. Direção Torgeir Wethal, 1972.

⁸ Professor da Sorbonne Nouvelle, ensaísta, esteve próximo à Grotowski em seu período parisiense.

⁹ *Il faut dire ici que Brook fut pour Grotowski ce que Stanislavski fut pour Meyerhold... L'amitié entre deux penseurs du théâtre comme résistance contre l'absurd des totalitarismes. Leçon éthique, leçon politique!* (BANU apud BROOK, 2009, p.13)

¹⁰ “*Tu as deux amis. De quoi parles-tu avec Eugenio? Et avec Brook?*

– *Avec Eugenio je ne parle que du théâtre, avec Peter je ne parle que de la vie!*” (BANU apud BROOK, 2009, p.14)

3. A GÊNESIS DA IMAGEM

O termo *imagem* recobre diversas significações que remontam, em princípio, ao início da humanidade, quando o Homem, ainda sem articular a fala, desenhava para representar visualmente o mundo que o cercava. Encontram-se, aí, suas primeiras manifestações languageiras destinadas a comunicar. Neste sentido, a imagem estaria ligada à noção de linguagem que, por sua vez, é articulada pelo Homem em suas representações simbólicas.

Operando no domínio simbólico, a imagem, assim como a linguagem, busca intermediar o homem e a realidade, pois, as imagens são construídas simbolizando uma realidade experienciada. Na busca de perpetuar a experiência vivida, o Homem articulou-se de diversas maneiras, gerando linguagens que foram desenvolvidas pela necessidade de se perpetuar no tempo, diante da finitude de sua existência.

O termo realidade é aqui utilizado na perspectiva de Charaudeau (2006, p.50, tradução livre do autor desta tese) ¹:

Pode-se então dizer a “realidade” corresponde ao mundo empírico através de sua fenomenalidade, como lugar a-significante (e ainda a-significado) se impõe ao Homem em seu estado bruto na espera de ser significado.

O mundo empírico é representado pelo homem através do uso de linguagens que permitem a comunicação entre seus pares construindo sentido. As imagens são fabricadas pelo homem destinando-se, sobretudo, a construir representações da realidade, simbolizadas em possíveis realidades.

A presença de imagens vista como linguagem articulada pelo homem para comunicar, pode ser verificada desde a era paleolítica, nas pinturas rupestres; em seguida nas pinturas em seus diversos estilos e épocas: sagrado, profano, clássica, romântica, barroca, realismo, etc., passando pela fotografia, depois pelo cinema e a televisão,

¹ *On peut donc dire que “la réalité” correspond au monde empirique à travers sa phénoménalité, comme lieu a-signifiant (et encore a-signifié) s’imposant à l’homme dans son état brut en attendant d’être signifié.* (CHARAUDEAU 2006, p.50)

chegando até os tempos atuais da era digital. Essa trajetória deixa, através do tempo, seus registros de representação simbólica através de imagens.

Uma imagem aciona o sentido da visão para sua percepção; ao estabelecer esta relação intrínseca entre imagem e visão evoca a posição daquele que vê a imagem, aqui definido como espectador. Em outras palavras, aqui, a noção de imagem é articulada com aquele que a vê; o interlocutor (espectador) é condição da existência da imagem.

É nesta perspectiva que procuro analisar a questão da gênese da imagem e sua relação, enquanto linguagem, com o homem em seu processo de comunicação com ênfase nas comunicações teatrais. Como vimos, para pensar a(s) imagem (ns) é inevitável considerar sua relação estética com aquele que a vê, conforme Aumont (2007 p.80-81)

Seja como for, essa função da imagem é hoje indissociável, ou quase, da noção de arte, a ponto de se confundirem as duas, e a ponto de uma imagem que visa obter um efeito estético poder fazer passar por uma imagem artística (vide a publicidade, em que a confusão atinge o auge).

Chegamos assim, ao âmbito desta pesquisa: a análise das imagens artísticas do ator, ou seja, as imagens na sua articulação com a noção de arte, como aponta Aumont.

Para Martini Joly (2009) a noção de imagem estaria associada, na língua, à noção de metáfora. Traduzida pelo dicionário como ‘sinônimo de metáfora’, a imagem é uma das mais utilizadas figuras de linguagem e faz parte dos estudos de retórica.

Nos diferentes domínios, a imagem é empregada ‘como a visualização de fenômenos’ e é o que distingue uns dos outros. Por exemplo: tanto as imagens reais quanto as ficcionais, ambas possibilitam a observação mais ou menos direta das contingências do mundo, sejam elas dadas (realidade-verdadeiro) ou construídos (real-verossímil).

Para Roland Barthes (2001) a imagem reserva-se um espaço a parte para seus estudos pois, para o autor a imagem é “imediatamente comunicante” quando não, significante. As disciplinas Semiótica e Semiologia (a primeira de origem americana e a segunda européia) são nascidas no início do século XX. Ambas derivam da palavra grega *séméion* que significa signo.

Assim, pensando sobre a imagem como signo e, portanto, em uma perspectiva linguística e semiológica, F. Saussure (2008, p.79-89) vai apresentar a bipartição do signo linguístico em imagem acústica e conceito (significante e significado, respectivamente) e que são complementares. Ele aponta que o signo é da ordem psíquica. Articulando o evento psíquico de visualização de uma imagem (acústica ou não), pode-se verificar que a

relação homem - imagem é condicionada primeiro pelos (i) imaginários envolvidos na imagem vista, depois, (ii) pelo processo de atribuição de valores psíquicos à imagem e, (iii) por sua articulação com outras imagens. Essas três dimensões são acessadas ao se observar uma imagem, por exemplo: o imaginário relativo ao universo de crenças coletivas e partilhadas por uma determinada comunidade, articulada com a atribuição de valores psíquicos (individuais e coletivos) que se configurarão em oposição a outras imagens, ainda que similares.

Ao falar de ‘imagem externa do ator’, considero ser de suma importância que a construção dessa imagem deva partir de um movimento que articula sua vivência interior-exterior e sua elaboração, na qual o mundo externo é percebido e recortado pelo indivíduo e trabalhado em sua transformação. O recorte feito no mundo é assimilado e reelaborado interiormente pelo ator que, devolve sua transformação (semiotização 1) para recolocá-la em cena no processo de transação (semiotização 2) com os espectadores, ou seja, o duplo processo de semiotização do mundo ficcional. A vida interior do trabalho do ator, tornada exterior por sua expressividade, é o seu trabalho. A(s) imagem (ns) é (são) o objeto estético através do qual o espectador, uma vez que seu interesse é despertado, estabelece a apreciação e o julgamento.

Esta ‘apreciação do espectador’ sobre o trabalho do ator é uma das condições do discurso teatral, ou seja, o lugar do ator é o de ser alvo de percepções que julgarão seu trabalho, não apenas pela perspectiva estética, como se poderia supor, mas também através da capacidade de irradiação do ator em termos de presença na cena e a qualidade do encadeamento das ações geradoras de imagens.

A apreciação e o julgamento do trabalho de ações do ator possibilitam um vivenciamento empático do espectador, que pode se dar através da atualização de ‘sua memória da experiência’, da qual falarei no fim desse trabalho. Essa atividade de apreciação e julgamento do trabalho da ação do ator (gerador de imagens) articula as três dimensões da relação com uma imagem: a dos imaginários envolvidos, a do valor psíquico atribuído e a da relação da imagem com outras imagens, conforme dito acima.

Após esta rápida reflexão sobre a imagem, a seguir discutirei a noção de *ethos* – a imagem de si no discurso.

3.1. A Noção de *Ethos*

Além da persuasão por argumentos, a noção de *ethos* permite, de fato, refletir sobre o processo mais geral da adesão de sujeitos a uma certa posição discursiva.

(MAINGUENEAU apud AMOSSY, 2005, p. 69)

Retirada da Retórica de Aristóteles, a noção de *Ethos* foi retomada nos séculos XVII e XVIII na França e, voltou a ser estudada nos anos 80, em perspectiva discursiva com Oswald Ducrot (1987, p.188):

Não se trata de afirmações auto elogiosas que ele pode fazer de sua própria pessoa no conteúdo de seu discurso, afirmações que podem ao contrário chocar o ouvinte, mas da aparência que lhe confere a fluência, a entonação, calorosa ou severa, a escolha das palavras, os argumentos...

E com Dominique Maingueneau:

É insuficiente ver a instância subjetiva que se manifesta por meio do discurso apenas como estatuto ou papel. Ela se manifesta também como “voz” e, além disso, como “corpo enunciante”, historicamente especificado e inscrito em uma situação, que sua enunciação ao mesmo tempo pressupõe e valida progressivamente. (MAINGUENEAU apud AMOSSY, 2005, p. 70)

O *Ethos* pode ser entendido como a maneira pela qual construímos imagens de nós mesmos para um interlocutor específico, seja ele individual ou coletivo. Essas imagens encenadas ‘no’ e ‘pelo’ discurso, têm a finalidade de ganhar a confiança do interlocutor e convencê-lo de seu propósito sobre o mundo.

Para Aristóteles (*Retórica* I) o *Ethos* refere-se ao caráter moral do orador, portanto, diz respeito à imagem que ele consegue fazer passar de si próprio. Para o filósofo, há três *ares* que conferem autoridade ao orador:

1. Prudência - *Phronesis*: qualidade daquele que delibera bem, pondera, pesa prós e contras, tem bom senso, é razoável...

2. Virtude, sinceridade - *Arété*: qualidade de ser honesto capaz de uma franqueza que não teme consequências, sincero...

3. Benevolência, generosidade - *Eunóia*: qualidade de ser solidário, de não chocar, não provocar, ser simpático, tornar-se cúmplice, ser benevolente...

Ao falar, o orador deve, igualmente, apresentar e fazer acontecer estes ‘ares’. Utiliza-se também os termos ‘tom’, ‘característica’, ‘habilidade’, ‘qualidade’ do orador.

Trata-se do que o orador apresenta e não do que ele representa, do que ele mostra e não do que ele diz de si.

O autor Roland Barthes (1970) que retoma a tríade Aristotélica como atributos do sujeito falante, explicita:

Logos designa a fala e a razão, a faculdade de realizar um raciocínio, ou seja, a capacidade de organizar a linguagem em função de uma intenção comunicacional.

Pathos diz respeito às emoções que são levadas a sentir os ouvintes quando o discurso (*Logos*) é encenado (*Ethos*); é da ordem dos sentimentos, da sensibilidade, da sinestesia do interlocutor que, por sua vez, interfere na encenação do locutor.

Ethos: caráter, perfil moral, costumes oratórios, ar, estilo, tom; o quadro de referência metafórica vai da música (“tom”) à psicologia moral.

Dessa forma, um sujeito falante pode realizar uma gama de *ethé* diferentes, sendo suas escolhas determinadas pela consciência que tem de seu destinatário e do dispositivo que o engendrará. Assim para Barthes, esses “*Ethé* são os atributos do orador (e não do público, *pathé*): são traços do caráter que o orador deve mostrar ao auditório (pouco importa sua sinceridade) para dar boa impressão: são seus ares”. (BARTHES, 1970, p. 212)

Ethos em grego significa *Personagem*, imagem projetada do locutor que pretende agir pela sua fala. Na retórica aristotélica, a prova ética, ou prova pelo *Ethos* (ao encenar seu discurso) consiste, para o orador, em dar a conhecer uma imagem dele mesmo de modo a convencer o auditório e ganhar sua confiança. *Ethos* é sempre para alguém; a intersubjetividade é evidenciada nesta condição do *ethos*. O outro é essencial para a ocorrência do *Ethos*, é aceito ou rejeitado pelo outro. O *Ethos* é considerado uma noção de valor prático na relação com a linguagem e com a identidade no discurso, nas atividades sociais.

Aquele que fala e age remete ao tratamento, pelo interlocutor, de todos os signos que lhe são dirigidos. Implica, num primeiro momento, na tomada de contato; em seguida, em entrega e cumplicidade do interlocutor. Esta tomada de contato, confiança e cumplicidade é, ou não, alcançada pelo locutor através de seu *Ethos*.

Na nova Retórica, o *Ethos* é associado à troca argumentativa, e, por isto, tem na instância de recepção (auditório) o foco de seu interesse. Segundo Amossy: “... Ela

mostra a maneira cujo tipo de público visado modela o discurso. Fala-se sempre para e em função de alguém.” (AMOSSY, 2000, p. 33. Tradução livre do autor desta tese)²

Para a construção de seu *Ethos*, ao argumentar a favor de seu projeto de fala, o locutor vai mobilizar, no dispositivo da enunciação, tudo o que for contribuir para convencer e ganhar a confiança de seu auditório. Ou seja, escolha dos argumentos, da maneira de expô-los, os tons de fala, os olhares, os deslocamentos, os gestos, o modo de se vestir, de se comportar, a utilização do espaço e todo o universo simbólico utilizado em função de construir uma boa imagem de si e sensibilizar (destinatário + interlocutor).

Entretanto, nos estudos da noção de *Ethos*, a questão da sensibilidade, e, portanto relativa às emoções, coloca em cheque a posição hierárquica entre o que é analisável, ou seja, o inteligível e o que é da ordem da experiência, o sensível. Conforme Maingueneau, (2008, p.14):

Compreende-se, assim, que na tradição retórica o *ethos* tinha sido frequentemente considerado com suspeição: apresentado como tão eficaz, ou, às vezes, como mais eficaz do que o *logos* – os argumentos propriamente ditos –, desconfia-se, inevitavelmente, que inverta a hierarquia moral entre o inteligível e o sensível e também entre o ser e o parecer, uma vez que o orador pode mostrar no discurso um *ethos* mentiroso.

Entenda-se que o inteligível é aqui determinado, sobretudo, pela visualização, enquanto o sensível é determinado pelas emoções. Estas duas manifestações ocorrem, na perspectiva do *Ethos*, como os argumentos lógicos (inteligível = *Logos*) e, portanto, da esfera do locutor, enquanto o que é relativo ao sensível (as emoções = *Pathos*), repousa sobre o interlocutor.

Pode-se perceber (nesta perspectiva, que parece ‘estanque’ ao considerar a relação entre locutor e interlocutor como hierárquica, ou seja, o *Logos* tendo mais importância que o universo sensível do *Pathos*) que, o processo de interação é dinâmico e não prescinde dos afetos e das emoções que permeiam todo discurso e todos os seus parceiros.

Deste modo, é necessário tomar o discurso em sua dimensão intersubjetiva e, considerar os afetos e as emoções como representação do universo sensível que está presente em ambos os parceiros da troca interlocutiva, sobretudo nas interações ficcionais.

² Elle montre la façon dont le type de public vise modèle le discours. On parle toujours pour et en fonction de quelqu'un. (AMOSSY, 2000, p.33)

O ‘inteligível’ e o ‘sensível’ alternam-se, e mesclam-se conforme o desempenho do locutor e a qualidade de sua presença na encenação de seu discurso. Da mesma maneira, o sujeito interlocutor alterna e mescla a recepção entre o inteligível e o sensível, conforme a encenação e os signos que lhe são emitidos.

Verifiquemos a noção de *Ethos* associado à corporalidade, como tratado por Maingueneau (2002, p. 99):

Quanto à “corporalidade”, ela é associada a uma compleição corporal, mas também a uma forma de vestir-se e de mover-se no espaço social. O *ethos* implica assim um controle tácito do corpo, apreendido por meio de um comportamento global.

Esse conceito de corporalidade na construção do *Ethos* cunhado por Maingueneau reverbera especialmente quando falamos da imagem do ator na encenação teatral e filmica e tangencia a fala do autor canadense Goffman (2007, p.199) sobre a disciplina dramaturgica: “Talvez o ponto mais importante da disciplina dramaturgica se ache no domínio do rosto e da voz. É nele que se situa a prova decisiva da habilidade de um indivíduo como ator”.

O sujeito falante (ou o ator social) representa papéis nas diversas situações da vida cotidiana e, nelas opera signos que são escolhidos (consciente e/ou inconscientemente) segundo suas intenções. No quadro do capítulo 2 à página 81 foram apresentados os códigos semiológicos os quais o sujeito falante utiliza na encenação linguageira na qual vai exercer seu ‘direito à fala’ conforme a situação de comunicação.

Pode-se assim, considerar que estes signos visuais e acústicos são parte integrante da construção de um *Ethos* factual (em perspectiva semiocênica), muito embora não sejam suficientes para dar conta da complexidade e dinâmica das trocas interlocutivas.

No teatro, pode-se verificar que a alternância e a mescla entre o inteligível e o sensível relacionam-se de modo intrínseco; no ator, essa se alternância refere a todos os signos que ele emite e, por tudo o que ele mobiliza no dispositivo para sensibilizar e provocar emoções no espectador, sem esquecer que, para isto, ele, ator também se sensibiliza. E, no espectador, relaciona-se às suas emoções, muitas vezes acionadas pelo inteligível, lembrando que, as emoções são manifestadas no corpo e no ato da experiência vivida entre os parceiros ator e espectador, como, por exemplo, fazer amor ou lutar corpo a corpo.

Para sensibilizar, o ator deve ser e mostrar-se sensível. Em seu trabalho, ele procura refinar sua sensibilidade de modo a estar atento a tudo o que se passa a sua volta. É por isto que, a presença do ator deve ser total no momento de construir seu *Ethos* na cena, diante do espectador. Este último, por sua vez, tem suas emoções tocadas pelo inteligível e pelo sensível apresentadas pelo ator. A identificação entre os parceiros de uma troca interlocutiva é natural naquilo que se refere ao universo das emoções, ou seja, o ator mostra-se para o espectador e, o reconhecimento de uma emoção é imediato pelo outro, que sente uma emoção correlata ou antagônica.

Por exemplo: quando vemos alguém chorando com profunda dor, somos sensibilizados e o sentimento de solidariedade é despertado em nós. Ou, quando vemos uma explosão de cólera, somos impelidos a rejeitar tal manifestação, ou seja, ter um sentimento de repulsa.

Porém, esta articulação entre o inteligível e o sensível está diretamente relacionada à cena de enunciação em que o *Ethos* é expresso. A cena valida a construção das imagens de si que o sujeito falante encena, conforme o gênero do discurso em questão.

Percebe-se assim, a presença de ‘universos de expectativas’, ligados a determinadas situações que, trazem, de antemão, projeções das imagens do locutor, por pertencerem às memórias dos sujeitos. Essas imagens projetadas do locutor estão diretamente ligadas ao gênero discursivo a que ele pertence. A ocorrência de um gênero discursivo, portanto, engendra um determinado universo de expectativas, relativo às imagens que serão encenadas.

Porém, no prosseguimento desta pesquisa, é necessário verificar de que modo pode-se pensar as imagens de si do ator que são, de antemão, projetadas. É como se antes mesmo que ator entre em ação linguageira, já se tenha uma ideia do que se pode esperar de seu desempenho, seja por causa do texto ou do diretor ou do grupo de teatro ou do produtor. Enfim, todo um universo de expectativas reunidas, quando, por exemplo, é anunciado: o Grupo Galpão encena (estrou em maio 2011) *Tio Vânia* de Anton Tchekhov com direção de Yara de Novaes e uma atriz convidada, Mariana Muniz.

Este conjunto de expectativas gira em torno: da semiotização do texto de Tchekhov, do trabalho do ‘Grupo Galpão’ encenando um Tchekhov, da diretora e atriz Yara de Novaes dirigindo o ‘Grupo Galpão’ e do desempenho de cada ator relativo à(s) sua(s) personagem (ns). Do ponto de vista do ator, conforme relatos da atriz e diretora

Mariana Muniz:³ “Para mim, a escolha era, muito mais, trabalhar como atriz com o Galpão e com a Yara do que necessariamente fazer o *Tio Vânia*.”

E do ator e diretor Eduardo Moreira:⁴

Nós do Galpão queríamos encontrar um texto que nos permitisse um mergulho numa linguagem mais realista, numa linguagem do ator, de um ator criando um personagem com uma história, com uma linha de começo, meio e fim e que não estivesse restrito a uma cena pequena. E, muito ligado também a essa linguagem do teatro realista que nos interessava pesquisar e entrar um pouco mais nessa seara. Porque talvez seja um teatro que a gente tenha feito pouco na nossa trajetória de grupo, de atores. Então a gente sentia necessidade, continua sentindo necessidade, porque foi um grande aprendizado, de trabalhar com essa seara do teatro realista.

Estas expectativas recaem desta maneira, em todo o restante da equipe que, por sua vez, internamente, também reúne certas expectativas em torno de seu(s) desempenho(s) em cada um dos setores da produção teatral: figurinos, cenários, objetos de cena, sonoplastia, música, etc. Embora todos da equipe trabalhem para a cena, na qual o ator é o principal elemento, as expectativas giram em torno de cada um envolvido na encenação, mas sobretudo, no trabalho do ator, ponto comum do trabalho de todos.

Verifico a seguir a noção de *Ethos* prévio para elucidar de que modo o *Ethos* do ator é determinado, em parte, por este universo de expectativas ligadas a cada papel.

3.2. O *Ethos* prévio

Ethos prévio: é a imagem que o auditório faz do locutor no momento em que este toma a palavra.
(AMOSSY, 2005, p. 25).

A imagem de si projetada pelo orador é aqui pensada como análoga à do ator. Considerando que ambos detêm o direito à fala e têm diante de si um auditório, seja co-presente (teatro), seja *in absentia* (cinema), esta imagem projetada de si, apoia-se na autoridade institucional à qual o orador/ator está vinculado. Em sentido *lato sensu* o ator atua assegurado pela autoridade institucional do teatro e/ou do cinema.

³ Entrevista em maio de 2011, em Belo Horizonte. Ver anexos, no final da tese.

⁴ Entrevista em maio de 2011, em Belo Horizonte. Ver anexos, no final da tese.

Em sentido *stricto sensu* o ator atua, assegurado pela autoridade institucional de seu grupo ou trupe de teatro e/ou por um diretor, um autor ou produtor de renome. Um exemplo disso é o relato em entrevista I (vide anexo) da doutora, atriz e diretora Mariana Muniz, que interpreta a personagem Sônia do texto dramático de A. Tchekhov, ‘Tio Vânia’, dirigido pela diretora Yara de Novaes com o ‘Grupo Galpão’, estreado em maio de 2011:

Aí, eu sentei com eles e fiz uma leitura e de noite ela me ligou dizendo que eu estava no trabalho, então, eu entrei o trabalho já estava de alguma forma encaminhado dentro deles, a escolha do por que fazer o *Tio Vânia*, e, para mim, a escolha era muito mais, trabalhar como atriz com o Galpão e com a Yara do que necessariamente fazer o *Tio Vânia*, porque era uma peça que eu não tinha nem lido, muitos anos que eu não lia.

Esse fato permite a projeção de parte de seu *Ethos*, digo parte, considerando que o *Ethos* se configura na interação e, não de antemão. O *Ethos* prévio pode até ser levado em conta e delinear certas expectativas do interlocutor em relação ao locutor, mas, ele se confirma e se atualiza na interação, no momento mesmo do encontro com o outro e, no decorrer da interação.

Assim, o ‘*ethos* prévio’ engendra um determinado universo de expectativas em relação ao ator que terá direito à fala, conforme a instituição a que pertence. O ator tem sua imagem (pode-se pensar em uma imagem prévia) projetada, em parte, pelas instituições teatro e ou cinema.

Os lugares instituídos (de onde o ator fala) têm a função de lhe assegurar, *a priori*, a escuta de seu interlocutor. É deste modo que parte da imagem do ator é projetada.

Entretanto, a imagem de si, ao ser projetada, estabelece expectativas que se confirmam, ou não, no momento em que, aquele que está na posição de ser esperado, acontece. No instante antes, ao ‘tomar a palavra’ (e isto envolve o exórdio, uma boa abertura da fala), é que o auditório tem uma imagem projetada e espera uma confirmação que pode se desenvolver ou não.

Esta é uma questão assim discutida por Auchlin:

Para aquele que fala, o *ethos* é uma “ferramenta cognitivo-interacional” cuja dimensão se exprime em eu: *ethos* é o nome da distância que é conveniente que eu tome face a duas evidentes aberturas da minha identidade de fala no diálogo: a exterioridade da língua que eu devo

habitar e que (sobre)determina meu gesto e minha postura enunciativa ao mesmo tempo em que a torna possível; e a exterioridade da apreensão à qual meu gesto ostensivo dá lugar (conforme o postulado dialogal do *ethos*). Se eu pretendo me isentar dessa dupla abertura, não há mais diálogo (eu perco o diálogo); mas se eu me entrego a ele como a um mistério e me absorvo, não há mais “mim”. O *ethos*, assim, é um “objeto de aquisição perpétua”: é uma problemática que os sujeitos falantes encontram tardiamente em sua dimensão reflexiva, à qual o acesso é facilitado, porque colocado em crise, pela aquisição da escrita (Yessouroun, 1994). Contudo seria falso pensar que tal aquisição possa ser dominada, submetida, ultrapassada, pois a realidade do *ethos* está na troca e pertence ao interlocutor. (AUCHLIN, 2001, p.204)

A partir do debate sobre a questão do *ethos* e, apoiado pelas discussões em aula, nos seminários frequentados (UFMG 2008-2009 e Université Paris XII 2009-2010), bem como em encontros do NAD e no Simpósio sobre *Ethos* (FALE – UFMG, 2008), adotei a noção de ‘*Ethos* forjado’.

Assim, o ‘*Ethos* forjado’ ocorre quando um enunciador “outro” se faz passar por um “eu” que não pertence à mesma identidade social, usado em biografias, em situações ficcionais, entrevistas, depoimentos forjados, paródia, pastiche, entre outros e que caracteriza a ‘situação-encenação’ teatral ou filmica.

Nesta discussão sobre a construção do Eu/*Ethos*, a imagem de si, busco apoio em Goffman (2007) para sustentar a tese sobre o caráter especular entre a representação do eu na vida cotidiana e a imagem de si construída pelo ator:

A personalidade encenada foi considerada como uma espécie de imagem, geralmente digna de crédito, que o indivíduo no palco e como personagem efetivamente tenta induzir os outros a terem a seu respeito... Este “eu” não se origina do seu possuidor, mas da cena inteira de sua ação, sendo gerado por aqueles atributos dos acontecimentos locais que os torna capazes de serem interpretados pelos observadores. (GOFFMAN, 2007, p. 231)

Para o momento, recorro ao conceito de *Ethos* segundo Amossy (2005):

Trata-se, do fato, de saber se o *ethos* é, como pretendia Aristóteles, a imagem de si construída no discurso ou, como entendiam os romanos, um dado pré-existente que se apoia na autoridade individual e institucional do orador. (AMOSSY, 2005, p. 17)

Considero que o *Ethos* aparece em toda troca linguageira verbal e não verbal. Por isso está na fronteira entre o social e o discursivo. O modo como se diz, o que se diz, é o que possibilitará a construção da imagem de si e esta imagem está articulada à cena de

enunciação em que ocorre. (MAINGUENEAU, 2001) O *ethos* não é dado; ele é construído, emerge na interação e pode ter sucesso ou não.

Toda apresentação de si se dá através de uma encenação. O trabalho do ator irá requerer as competências, *saber-dizer* e *saber-fazer* que configuram o *saber encenar*, conforme a cenografia de que dispõe. De acordo com o dispositivo enunciativo é que se poderá verificar o desempenho do ator em suas competências.

Aqui, neste trabalho, o *Ethos* é entendido como propunha Aristóteles, embora não se restrinja à noção conforme foi cunhada pelo filósofo grego. Pois, o ator apóia também (consciente e inconscientemente), sua autoridade individual na autoridade pré-existente da instância teatro que o legitima a forjar sua imagem. Portanto, o ator ficcional engendra as duas perspectivas do *Ethos*.

Dito de outra maneira: o ator, em seu desempenho sobre a cena, não atua isolado no tempo; ele vem precedido, segundo registros históricos, de, aproximadamente, 26 séculos de história do teatro ou da ocorrência teatral e pouco mais de um século de história do cinema ou da ocorrência cinematográfica. Isso, sem considerar o apoio da autoridade dos grupos, companhias, trupes de teatro e de dança, emissoras de TV, etc., ou seja, as instituições a que o ator está ligado quando atua, *a priori*, também o sustentam, É desse modo que, a autoridade pré-existente nas instituições teatro e cinema, bem como a autoridade dos grupos, companhias, emissoras, etc., de antemão, prenunciam a legitimidade do ator que ali atua e deverá se confirmar ou não pelo discurso encenado por ele.

Assim, em princípio, o ator atua inscrito em um cânone histórico do teatro e/ou do cinema, se apoiando (consciente e inconscientemente) na autoridade pré-existente destas instituições e do(s) grupos ou equipe a que ele está vinculado para legitimar sua atuação.

Aqui, é preciso considerar que estou tratando, de atores profissionais do teatro e do cinema e não de amadores. Pois, em casos de atores não profissionais o apoio das instituições não lhe servirá se, ele ‘por ele mesmo’ não assegurar a competência do *saber encenar*.

O que proponho para formulação de uma noção de *Ethos* do ator de teatro, é que tanto na perspectiva aristotélica quanto na perspectiva romana, o ator ficcional constrói imagens sucessivas de si ao encenar seu discurso na interação com seu parceiro espectador. Ou seja, o ator constrói seu *Ethos* forjado através de sua(s) competência(s) (*saber-dizer* +

saber-fazer = saber encenar), apoiado na autoridade institucional, da cena de enunciação que o engendra, o teatro. Esta cena o valida e é por ele validada.

Aqui, convém sinalizar a fragmentação na construção do *Ethos* do ator que ocorre no cinema. Nele, o ator constrói sua imagem de forma fragmentada, pois, a fragmentação faz parte do fazer fílmico, ou seja, a cada gravação ou a cada cena gravada, o ator vai construindo, pouco a pouco, aquilo que será sua imagem totalizada na edição e montagem do filme, bem diferente do que ocorre no teatro.

Pode-se assim, perceber que se trata de um mecanismo de como encenar uma imagem confiável de si mesmo, uma atuação digna de credibilidade tanto no teatro quanto no cinema. Esta atuação dependerá, evidentemente, do ator que ‘não deixa de ser quem é para se tornar outro’, mas antes, ‘se torna outro sem deixar de ser quem é’: “O ator finge que finge”.

Trata-se, pois de um desdobramento do sujeito; linguístico, psíquico e linguageiro.

A especificidade do trabalho do ator reside precisamente no fato de ser uma representação em que, aquilo que ele *diz* e *faz* é o que configura sua imagem encenada. Esta imagem pode ser de um personagem ou relacionada ao tema tratado. Vejamos, ainda, sobre o caráter do orador, a ponderação de Gibert:

Distinguimos caracteres oratórios de caracteres reais. Isso não apresenta dificuldades, pois, quer alguém efetivamente honesto, quer seja piedoso, religioso, modesto, justo, fácil no convívio com o mundo, ou, ao contrário, quer seja corrompido, [...], aqui está o que chamamos caracteres reais. Mas um homem parecer isso ou aquilo pelo discurso, isso se chama caracteres oratórios, quer ele seja tal como pareça ser, quer pareça mesmo sem o ser. Pois pode-se mostrar algo sem sê-lo; e pode-se não parecer tal, e ainda assim o ser; pois isso depende da maneira como se fala. (GIBERT, 1977, p. 208. apud LE GUERN, 1977, p. 284)

Pelo exposto acima, pode-se depreender as noções de ‘*Ethos* dito’ e ‘*Ethos* mostrado’ que engendra a competência *saber encenar* (*saber-dizer* + *saber-fazer*) que possibilitam a construção de imagens sucessivas de si. Essas imagens encenadas possibilitam a apreciação do objeto estético que é a própria atuação do ator, através do que, por sua vez, tornar-se-á possível o vivenciamento empático por parte daquele que está na posição de interlocutor, neste caso, o espectador.

O outro, o interlocutor/espectador é visto como ‘cúmplice em potência’ e não como ‘alvo’; ele deve ser conquistado e não, atingido, pelo menos, antes de ser trazido para

o universo de discurso do ator. É a qualidade desta competência de *saber encenar* que regula o engajamento do parceiro espectador na encenação apresentada.

Ainda pensando nas imagens projetadas, vejamos o que diz Maingueneau para a questão:

Se o *ethos* está crucialmente ligado ao ato de enunciação, não se pode ignorar, entretanto, que o público constroi representações do *ethos* do enunciador antes mesmo que ele fale. (MAINGUENEAU apud AMOSSY, 2005, p. 71)

Maingueneau fala de um ‘*Ethos* prévio’ (depois de abandonar a terminologia *Ethos pré-discursivo* por considerar não haver algo que anteceda o discurso). Este *Ethos* prévio se sustenta em representações cristalizadas que em certa medida podem ser relacionados aos estereótipos. Estes mesmos estereótipos estão presentes no ‘*Ethos* dito’ e no *Ethos* mostrado’.

O *ethos* implica, com efeito, uma disciplina do corpo apreendido por intermédio de um comportamento global. O caráter e a corporalidade do fiador provêm de um conjunto difuso de representações sociais valorizadas ou desvalorizadas, sobre as quais se apoia a enunciação que, por sua vez, pode confirmá-las ou modificá-las. Esses estereótipos culturais circulam nos domínios mais diversos: literatura, fotos, cinema, publicidade etc. (MAINGUENEAU, 2002, p.99)

Porém há duas perspectivas a considerar sobre os estereótipos que os redimensiona na compreensão de sua utilização na construção do *Ethos* do ator, conforme se vê a seguir.

3.3. As representações cristalizadas, os estereótipos e clichês

Ele é geralmente assimilado ao clichê quando se insiste sobre sua banalidade, seu caráter de automatismo redutor. Um emprego vulgar coexiste também desta maneira com o emprego sábio que ultrapassa quanto a ele a questão da falta de originalidade, para se colocar em toda sua amplitude aquelas das mediações sociais e da comunicação. (AMOSSY, 1997, p. 29. Tradução livre do autor desta tese).⁵

⁵ *Il est souvent assimilé au cliché lorsqu'on insiste sur sa banalité, son caractère d'automatisme réducteur. Un emploi vulgaire coexiste ainsi avec l'emploi savant qui dépasse quant à lui la question du manque d'originalité, pour poser dans toute son ampleur celle des médiations sociales et de la communication.* (AMOSSY, 1997, p. 29)

Pode-se perceber, nesta reflexão da autora, as duas perspectivas a considerar sobre os estereótipos. Pois, há duas dimensões da ocorrência do estereótipo ao mesmo tempo: uma, em que se nota a presença de seu uso banalizado e, portanto, pejorativo, depreciativo. Nota-se, também, a presença de outro “uso sábio”, como fonte comum de conhecimento, como saber partilhado e, portanto, como mediador das interações sociais em seus diversos âmbitos e do entendimento mútuo.

A professora Ruth Amossy aborda as diferenciações do estereótipo e do clichê na construção do *Ethos*: “O estereótipo: representação ou imagem coletiva simplificada dos seres e das coisas que nós herdamos de nossa cultura e que determina nossas atitudes e nossos comportamentos.” (AMOSSY, 1997, p. 30. Tradução livre do autor desta tese)

E diz para a noção de clichê; “O clichê não é somente definido como uma fórmula banal, mas uma como uma expressão cristalizada, recuperável sobre a mesma forma.” (AMOSSY, 1997, p.12. Tradução livre do autor desta tese)⁶

Examino então, como o estereótipo e o clichê, no sentido de Amossy, determinam a construção da imagem de si do ator e permitem o compartilhamento de certos conhecimentos com o espectador e de que modo a construção de uma imagem forjada de si, de um *ethos forjado*, se utiliza, na *mise en scène* do ator (consciente e inconscientemente), estereótipos e clichês.

Pois, conforme se vê (a seguir) o uso dos estereótipos na encenação teatral, naquilo que tange o trabalho do ator, podem servir como mecanismos de conscientização da insuficiência de uma interpretação puramente banalizada dos clichês e revelar como os imaginários estão envolvidos nas encenações languageiras teatrais.

Para Charaudeau (2006), trabalhar com a ideia de “imaginário” em lugar de “estereótipo” permite ao analista não ser obrigado a denunciar um determinado imaginário como falso. Para ele, este não é o papel do analista, que consiste em ver como aparecem os imaginários, em qual situação comunicacional se inscrevem e qual visão de mundo eles testemunham.

Apresentarei, pois, um breve ‘estudo de caso’ em que as representações cristalizadas e automatizadas correspondem, em alguns momentos de uma encenação teatral, a estereótipos e, a clichês, que funcionam como mediadores na construção das identidades brasileira e portuguesa na encenação *Cortiços* (2007) da companhia de teatro

⁶ *Le clichê n'est pas défini seulement comme une formule banale, mais comme une expression figée, répétable sous la meme forme.* (AMOSSY, 1997, p. 12)

“Luna Lunera”, direção de Tuca Pinheiro, baseado na obra *O Cortiço* de Aluísio Azevedo (1857-1913).

O autor maranhense Aluísio Azevedo (1857-1913) considerado grande escritor naturalista brasileiro, era filho de pai português imigrante e estudou na cidade do Rio de Janeiro, formando-se em Belas Artes. Estes fatores determinaram fortemente a obra do autor de *O Mulato* (1881), considerada como o marco do nascimento do naturalismo na literatura brasileira. Aluísio Azevedo escreveu diversas obras de gêneros variados como romances, novelas, peças teatrais e poemas. Em relação aos imortais na Academia Brasileira de Letras (ABL) ocupa a cadeira número quatro.

Em *O Cortiço* (1890), sua obra mais conhecida, Aluísio apresenta forte influência do naturalismo francês. Especialmente de Émile Zola (1840-1902), autor francês considerado fundador desta escola literária (Naturalismo) do século dezenove.

Grande observador do homem e dos fatos de seu tempo, Émile Zola visava reproduzir a realidade social em seus romances. Crítico de Napoleão III e da Igreja, inspirava-se fortemente em estudos científicos para analisar o ser humano, também em seu lado moral.

Costa Magalhães (2009) coloca a influência das características do naturalismo europeu no movimento do naturalismo brasileiro: “O naturalismo foi pouco estudado no Brasil, assim que as relações estabelecidas entre naturalismo brasileiro e os modelos europeus que o influenciaram.”⁷ (MAGALHÃES, 2009, p.346. Tradução livre do autor desta tese)

Nas correntes artísticas, a representação da realidade buscava retratar o meio social, determinando o homem, configurando e reconfigurando maneiras de ser e de pensar dos indivíduos sociais.

Azevedo representava o homem em sua natureza instintiva e social, vivendo em habitações coletivas típicas da sociedade do Rio de Janeiro do fim do século XIX. Estes ‘cortiços’ e ‘pensões’ recebiam emigrantes, escravos recém-alforriados e todo tipo de indivíduos não absorvidos pela eminente sociedade burguesa carioca.

⁷ “Le Naturalisme a été peu étudié au Brésil, ainsi que les relations établies entre le Naturalisme brésilien et les modèles européens qui l'ont influencé.” (MAGALHÃES, 2009, p.346)

Nesta época, tal realidade associa-se à recém abolida escravatura no Brasil (1888), à Proclamação da República (1889), ao crescimento das cidades e à inevitável confluência de tipos étnicos e sociais irão compor a sociedade brasileira do século XIX e dos séculos seguintes: o branco europeu, o negro africano e o índio aborígine. Esta mistura geraria três novos tipos de raça: o cafuzo, resultado da mistura entre negro e índio; o mameluco da mistura entre índio e branco e, o mulato da mistura entre branco e negro.

Pode-se depreender que a imagem de si do brasileiro começa a ser construída (desenhada) neste período e vai se cristalizar nos séculos seguintes.

Azevedo escreve em um contexto pleno de mudanças; abolicionista convicto e inconformado com os valores da sociedade brasileira, o autor coloca em suas obras os conflitos sociais de sua época, gerados por uma sociedade em transformação, tal como Émile Zola. Ambos os autores apresentam o indivíduo social também em seu lado natural, em sua natureza instintiva inerente ao homem, contrariando o estilo romântico dos autores que os antecederam.

Para Costa Magalhães (2009), Azevedo aproxima-se de Zola em seu modelo educativo: “Dito de outra maneira, Émile Zola e Aluísio Azevedo partem sempre de um modelo educativo correto que é implícito ou explícito”⁸. (MAGALHÃES, 2009, p.348. Tradução livre do autor desta tese)

Em *O Cortiço* tal modelo pode ser percebido nas personagens e suas relações que apresentam fragilidade moral e sofrem transformações que levam a um destino desastroso. Por exemplo: como as personagens femininas, a brasileira Bertoleza, escrava negra alforriada que se mata ao descobrir que sua carta de alforria nunca teve validade e na personagem portuguesa emigrante Piedade de Jesus, de valores rígidos e tradicionais que se torna alcoólatra, ou mesmo, na transformação da personagem adolescente Pombinha em prostituta de renome.

Pode-se perceber ainda nos personagens portugueses masculinos: Jerônimo, que se “abrasileira” tornando-se preguiçoso e dado a vícios e João Romão, dono do cortiço que almeja títulos de nobreza e, para tal, realiza todo tipo de abusos, como sustentar a falsa carta de alforria de Bertoleza e continuar tratando-a como escrava.

⁸ *En outre, Emile Zola et Aluísio Azevedo partent toujours d'un modèle éducatif correct qui est implicite ou explicite.* (MAGALHÃES, 2009, p.348)

O dispositivo teatral, em sua dimensão interacional, requer forçosamente um processo de síntese. O discurso teatral (a *mise en scène* ou a encenação) ocorre, ininterruptamente, do princípio ao fim, diante do espectador que interage com a obra de uma única vez.

A dimensão interacional no discurso literário (a obra literária) ocorre, em seu nível mais interno, entre os personagens que estabelecem relações e têm suas trajetórias. Em um segundo nível, a interação ocorre entre o leitor e a obra, podendo, por vezes, incluir um terceiro, o narrador.

Entretanto, no segundo nível da interação, a narrativa literária pode ser interrompida a qualquer momento, caso o leitor queira. Neste caso, a narrativa é suspensa e, personagens e narrador repousam no papel, aguardando a retomada pelo leitor para continuar a acontecer.

Na interação proposta por uma encenação teatral, a relação com o discurso literário pode, conforme o caso, nortear a construção das imagens das personagens, determinando situações e estabelecendo relações dramáticas que ocorrerão ininterruptamente, se desenvolverão e chegarão a um desfecho, ou seja, do início ao fim.

Pode-se considerar que, discursivamente, as linguagens teatral e literária, quando inseridas em um cânone histórico, apresentam uma estreita relação, ou seja, os discursos (teatral e literário) dialogam em perspectiva linguística e semiótica. As ‘imagens sugeridas’ na narrativa literária, na narrativa teatral, são transformadas em ‘imagens vivas’, com suas restrições de tempo e espaço.

Os personagens literários são construídos linguisticamente e repousam no papel à espera do leitor. Os personagens teatrais são languageiras (na medida em que o languageiro engendra não apenas o linguístico; agrega outros signos, além da palavra, em sua construção) e acontecem diante do espectador.

A encenação realizada pelo diretor, pelos atores e a equipe técnica (figurinista, cenógrafo, iluminador, sonoplasta e etc.) promove a transmissão de certos caracteres de um discurso (literário) na encenação de outro (teatral), ou seja, da palavra literária passa-se à corporalidade do ator.

Na encenação *Cortiços*, o diretor brasileiro Tuca Pinheiro, que também é coreógrafo, explora os corpos dos atores com os pés descalços, duplicando personagens que se configuram contemporaneamente através de elementos que ultrapassam o texto, como figurino, ações e cenário. O diretor simboliza situações da narrativa literária em

diferentes ambientes, na utilização do espaço cênico. Também fragmenta a narrativa literária, utilizando o recurso do *flashforward* (fato futuro inserido na estrutura cronológica da narrativa (o contrário do *flashback*) para sintetizá-la na encenação.

Dito de outro modo, o processo de síntese do discurso teatral forçosamente utiliza a fragmentação do discurso literário, em virtude das restrições de tempo e espaço. É onde se pode verificar a criatividade e a engenhosidade na escritura cênica de um encenador ou diretor de cena em seu processo de semiotização teatral, a partir do conjunto semiótico contido nos fragmentos do discurso literário de referência.

Os atores se metamorfoseiam em mais de um personagem; também transformam o espaço (um tablado de madeira rodeado por muitas garrafas de plástico) nos vários lugares descritos na narrativa literária como: a lavanderia, quartos do cortiço, igreja, rua, etc.

Assim, o recurso de simbolizar cenicamente aspectos do discurso literário como, por exemplo: a religiosidade da personagem portuguesa Piedade de Jesus em sua relação com Deus. Este é um personagem criado na encenação teatral, que fica sentado no alto de uma escada, de costas (para o público), tendo nas mãos uma garrafa de vidro transparente e um copo, bebendo um líquido transparente que simboliza (juntamente com a ação do ator Cláudio Dias que interpreta o personagem) a cachaça. Assim, a hierárquica relação católica entre Deus e o Homem associa ao personagem Deus ao clichê de que “Deus é brasileiro” sendo este um deus festivo, que gosta de samba e bebedeira.

Todos esses elementos, utilizados para simbolizar cenicamente, são retirados de imagens típicas, cristalizadas, sobre o Brasil e o brasileiro, e que, sendo recuperadas sob a forma de estereótipos e clichês, corroboram para a transformação do linguístico ao linguageiro, dentro das restrições formais de cada um destes gêneros (literário e teatral) respectivamente, conforme os imaginários sócio-discursivos envolvidos.

Na cenografia da encenação abaixo, pode-se verificar os elementos dispostos na área cênica:



A presença de uma bica d'água (elemento naturalista) bem como os pés descalços dos atores e os movimentos de dança contemporânea revelam a influência artística do século XIX (da dança moderna e do teatro naturalista francês) na encenação teatral *Cortiços*.

A pioneira da dança moderna Isadora Duncan (1877-1927) traz, à cena artística do século XIX e princípios do século XX, a sua revolta contra a dança clássica, buscando uma arte livre, próxima à natureza, dançando com os pés descalços. Isadora Duncan inaugura um novo momento da dança, contrariando o modelo clássico que então vigorava.

A encenação *Cortiços* mescla tais influências, associando-as a estereótipos que auxiliam na mediação da construção de sentido.

Os estereótipos estão presentes no uso de representações cristalizadas da cultura brasileira e portuguesa, por exemplo: na utilização de uma calça feita de 'fitinhas brancas da Bahia' (amuleto brasileiro para realizar desejos) como figurino para a personagem Rita Baiana (ver foto abaixo). Verifica-se sua existência também na utilização de uma camisa da seleção de futebol portuguesa para o personagem português Jerônimo, ou ainda, na reutilização de garrafas plásticas descartáveis no cenário e como objeto de cena, como já dissemos. Neste caso, a representação do imaginário social contemporâneo é evidenciada pela questão atual da reciclagem, bem como pelo acúmulo desses objetos

(garrafas do personagem). Deste modo, a transmissão de características identitárias (brasileira e portuguesa) são semiotizadas contemporaneamente na encenação, conforme se pode ver na foto abaixo:



Na encenação teatral, a personagem Rita Baiana, embora feminina, é interpretada por um ator (Marcelo Souza e Silva). Esta transformação da imagem desta personagem faz (consciente ou inconscientemente), alusão ao teatro Inglês do período Elisabetano (Shakespeare), em que as personagens femininas só podiam ser representadas por jovens atores homens, e também alusão ao travestimento típico do teatro brasileiro do século XVIII.

Por outro lado, esta transformação corrobora para a construção da imagem transgressora do personagem brasileiro, reafirmando o caráter estereotipado da identidade. A oposição entre o masculino e o feminino é subvertida quando dois atores homens contracenam representando: uma mulher (Rita Baiana) e um homem (o português Jerônimo); assim, possíveis interpretativos se abrem; conforme o imaginário de cada espectador, as sugestões propostas pelas simbolizações presentes na encenação *Cortiços*, funcionarão como catalizadores da construção de sentido.



Espectáculo *Cortiços*, 2007. Cia Luna Lunera. Direção Tuca Pinheiro.
Atores Rômulo Braga e Débora Vieira.

Na literatura, pode-se verificar a construção do *ethos* das personagens pelo autor, através do uso de falas de cada personagem, de falas de outros personagens, ou ainda, na utilização da figura do narrador.

O narrador apresenta, através da descrição e da narração, características físicas, psíquicas e comportamentais das personagens, bem como seu estatuto social, modo de vestir e trajetória dentro da narrativa.

Neste sentido as imagens de si e a noção de *Ethos*, engendram o dito e o mostrado, ainda que a separação seja de grande dificuldade, como afirma Maingueneau: “A distinção entre *ethos* dito e *ethos* mostrado se inscreve nos extremos de uma linha

contínua porque é impossível definir uma fronteira neste entre o dito e o mostrado”⁹. (*O ethos, da retórica à análise do discurso* referência retirada da página pessoal do pesquisador. Tradução do autor desta tese)

Acreditamos que efetivamente, o *Ethos* acontece nesta interseção.

Nesta perspectiva, a transformação do ‘*Ethos* dito’ da literatura em ‘*Ethos* mostrado’ da encenação teatral, pode fornecer elementos para análise da transmissão de certas características de ‘um’ sobre ‘outro’ e, em que medida, essa transmissão pode ser interpretada pelo parceiro, espectador da encenação e ou pelo leitor da obra literária.

Vejamos a construção da imagem de si (das identidades brasileira e portuguesa) na obra literária (*Ethos* dito) para, em seguida, contrastá-la à imagem de si na obra teatral (*Ethos* mostrado):

Ethos brasileiro - personagem Rita Baiana (mulata = mistura étnica de branco com negro).

Narrador:

“E viu a Rita Baiana, que fora trocar o vestido por uma saia, surgir de ombros e braços nus, para dançar. A lua destoldara-se nesse momento, envolvendo-a na sua coma de prata, a cujo refulgir os meneios da mestiça melhor se acentuavam, cheios de uma graça irresistível, simples, primitiva, feita toda de pecado, toda de paraíso, com muito de serpente e muito de mulher.” (AZEVEDO, 2001.p. 77)

“Mas, ninguém como a Rita; só ela, só aquele demônio, tinha o mágico segredo daqueles movimentos de cobra amaldiçoada; aqueles requebros que não podiam ser sem o cheiro que a mulata soltava de si e sem aquela voz doce, quebrada, harmoniosa, arrogante, meiga e suplicante. E Jerônimo via e escutava, sentindo ir-se-lhe toda a alma pelos olhos enamorados”. (AZEVEDO, 2001 p. 77)

A imagem da personagem é construída linguisticamente pelo narrador que, através da descrição, a qualifica em suas características: mestiça, graça irresistível, simples, primitiva, feita ‘de pecado e de paraíso’, comparando-a a uma serpente, ao demônio, a uma cobra amaldiçoada... Uma imagem exótica que exala cheiro: o cheiro que a mulata exalava de si... Capaz de despertar um interesse irresistível: voz doce, quebrada, harmoniosa, arrogante, meiga e suplicante.

São características contraditórias, que configuram uma imagem transgressora da personagem brasileira apresentando-a como ‘imoral’. Surge assim uma questão: seria

⁹ *La distinction entre ethos dit et montré s'inscrit aux extrêmes d'une ligne continue puisqu'il est impossible de définir une frontière nette entre le dit, suggéré et le montré.* (MAINGUENEAU, *L'ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours*. citação extraída da página pessoal do pesquisador)

neste período que começam a nascerem certos estereótipos da identidade brasileira e portuguesa ou são já estes os estereótipos? Esta seria uma questão para ser desenvolvida, talvez, futuramente, no âmbito de outro trabalho.

Voltando ao discurso teatral verifiquemos a cena do texto teatral *Cortiços*:¹⁰

CENA 11 – JOGO RITA E JERÔNIMO

JERÔNIMO – *Pronto, Neguinha... agora vem cá... deixa eu ver se ficou cheirosa. Isso tudo é promessa, é?*
 RITA – *E eu lá sou mulher de promessa? E pode parar que a sua mulher deve estar olhando.*
 JERÔNIMO – *Eu não tenho mulher.*
 RITA – *Tem mulher sim, que eu sei. E aquela portuguesa, hein?*
 JERÔNIMO – *Vem cá, Rita Baiana, vem!*
 RITA – *Calma! Cuidado que tem gente olhando...Você quer ser o meu homem, é?*
(Inicia jogo do bailinho.)
 JERÔNIMO – *Quero. Eu faço tudo o que você quiser.*
 RITA – *Tudo é? Então vem cá.*
 JERÔNIMO – *Aqui, é?*
 RITA – *Ssssssssssss! Quietinho! Aqui!*
 JERÔNIMO – *Aqui, é?*
 RITA – *Mais, eu quero mais. Agora aqui.*
 JERÔNIMO – *Onde, onde?*
 RITA – *Aqui - eu quero cortinado na cama, ali – lençóis de linho, ah, fronhas de renda, vai ficar ótimo, agora lá – roupa branca, muita roupa branca, eu tenho que trocar de roupa todo dia, fi.*

¹⁰ Vide cena em anexo 2 do Dvd desta tese.

JERÔNIMO – *(dando tapa no rosto de Rita) Você vai me trair, vai? Vai me trair?*
 RITA – *Ai, tá achando que só porque sou brasileira eu sou vadia, é? Sou mulher de um homem só.*
 JERÔNIMO – *Essa mulher ainda vai me levar pro inferno.*
 RITA – *Inferno é? Você ainda não viu nada, fi.*

(Jerônimo pega-a de surpresa; beijam-se, caindo prostrados no chão)

O encontro entre Brasil e Portugal é simbolizado na inversão em que o colonizador é colonizado. O Brasil é representado na transgressão e no hibridismo exótico que encanta Portugal que “cai aos pés” da irresistível maneira de ser brasileira, como pode ser visto na sequência do seguinte diálogo:

– *Calma! Cuidado que tem gente olhando... Você quer ser o meu homem, é?*
 – *Quero. Eu faço tudo o que você quiser.*
 – *Tudo é? Então vem cá.*
 – *Aqui, é?*
 – *Sssssssssss! Quietinho! Aqui!*
 – *Aqui, é?...*

A inversão de poder ocorre quando, na ação, os atores iniciam a cena de modo que o personagem Jerônimo (português) domina fisicamente a personagem Rita Baiana que, pouco a pouco, faz com que Jerônimo ajoelhe-se e obedeça aos seus desejos, em um jogo de desejos materiais e físicos.

– *Mais, eu quero mais. Agora aqui.*
 – *Onde, onde?*
 – *Aqui – eu quero cortinado na cama, ali – lençóis de linho, ah, fronhas de renda, vai ficar ótimo, agora lá – roupa branca, muita roupa branca, eu tenho que trocar de roupa todo dia, fi.*

O figurino utilizado pela personagem Rita Baiana (apenas uma calça branca de fitas da Bahia) possibilita que os movimentos coreografados no jogo entre os dois personagens simbolizem uma relação sexual.

O jogo de dominação é confirmado no fim da cena, quando o personagem português inseguro bate na personagem brasileira (dando tapa no rosto de Rita) e diz:

– *Você vai me trair, vai? Vai me trair?*

O estereótipo na construção da imagem da mulher brasileira também pode ser percebido na fala da personagem Rita Baiana nesta mesma sequência:

– *Ai, tá achando que só porque sou brasileira eu sou vadia, é? Sou mulher de um homem só.*

Ela se apoia em uma representação cristalizada da mulher brasileira como ‘vadia’ e ao mesmo tempo tentadora capaz de levar homens, no caso o europeu, ao ‘paraíso’ ou ao ‘inferno’, como na finalização da fala das personagens:

– *Essa mulher ainda vai me levar pro inferno. – Inferno, é? Você ainda não viu nada, fi.*

O ator que interpreta a personagem Rita Baiana, interpreta também a personagem Bertoleza, escrava alforriada. As duas personagens femininas, respectivamente, mulata e negra, ganham vida no corpo do ator escolhido, que é afro-descendente.

Considero que esta escolha não foi acidental e sim, proposital, uma vez que o autor da obra literária, Aluísio Azevedo, era abolicionista assumido, fator não negligenciado pelo diretor da encenação, suponho.

Pode-se perceber a transformação das personagens claramente definidas do gênero literário em personagens híbridas, uma vez que são interpretadas por um ator no século XXI, com movimentações coreografadas, figurinos estilizados e cenografia “não realista”.

Na cena teatral, o personagem Rita Baiana diz e mostra as ‘imagens de si’ através das ações, de seus dizeres e através do personagem português, que a descreve como ‘neguinha cheirosa’... Contraditória Rita Baiana afirma ser ‘mulher de respeito’ e, mesmo sendo interpretada por um ator (Marcelo Souza e Silva), também se auto-apresenta como transgressora imoral e despudorada.

Ethos português – a personagem Piedade de Jesus – mulher portuguesa.

Narrador:

Ao passo que com a mulher, a S’ora Piedade de Jesus, o caso mudava muito de figura. Essa, feita de um só bloco, compacta, inteiriça e tapada, recebia a influência do meio só por fora, na maneira de viver, conservando-se inalterável quanto ao moral, sem conseguir, à semelhança do esposo, afinar a sua alma pela alma da nova pátria que adotaram. Cedía passivamente nos hábitos de existência, mas no íntimo continuava a ser a mesma colona saudosa e desconsolada, tão fiel às suas tradições como a seu marido. Agora estava até mais triste; triste porque Jerônimo fazia-se outro [...] (AZEVEDO, 2001, p. 92)

Em *O Cortiço* podemos reconhecer o *ethos* coletivo como a imagem identificatória de um povo que se materializa nas subjetividades das personagens: a

identidade nacional do brasileiro (*ethos* coletivo = o povo brasileiro) e a identidade portuguesa (*ethos* coletivo = o povo europeu).

Deste modo, pela confrontação destas imagens identificatórias de cada um dos dois povos, o autor apresenta a construção das imagens das personagens (*ethos*), que se transformam em função do meio em que vivem. Por sua vez, o meio também se modifica em função de seus habitantes. Aqui, o meio ambiente é a vida nas habitações coletivas, típicas do Rio de Janeiro no século XIX.

As transformações dos personagens, determinadas pelo meio social, no caso, pela convivência em habitações coletivas, revelam uma das características da escola literária francesa, ‘o naturalismo’, presente na literatura brasileira, ou seja, na vida comum em contexto brasileiro (em cortiços), fazendo com que os personagens se modifiquem. Tais transformações, no século XIX, buscavam representar a realidade da época. Estes modelos eram mostrados como representantes da realidade.

As representações das identidades transformadas cristalizaram-se ao longo do século XX e ainda podem sustentar as imagens identitárias (brasileira e portuguesa) no século XXI, aparentemente num sentido mais banalizado.

Dito de outro modo, as representações da realidade do século XIX, ao se fixarem no imaginário coletivo, tornaram-se estereótipos do século XX que, em certa medida, ainda permanecem no século XXI.

Neste sentido é que a encenação *Cortiços* se apoia nos estereótipos para configurar as imagens identitárias. Tal estratégia é utilizada na tentativa de esgotar tais estereótipos e tentar apresentá-los como desgastados e insuficientes para o reconhecimento das imagens identificatórias. É uma tentativa de abordagem dos estereótipos pelo seu emprego mais vulgar e banalizado.

Representações cristalizadas são demasiadamente utilizadas nas encenações teatrais, com a finalidade de apresentar aos espectadores a insuficiência destas representações como imagens identificatórias do século XXI dos dois países, mantendo ainda a visão do século XX sobre estas identidades.

A seguir, algumas transformações na obra literária e seu uso como estereótipo na encenação teatral.

Transformação dos personagens na obra literária:

JERÔNIMO - (trabalhador, honesto, pai de família, torna-se: preguiçoso, viciado, boêmio)

PIEIDADE - (mãe de família, fiel, recatada, torna-se alcoólatra, quase prostituta)

POMBINHA - (virgem adolescente, inocente, torna-se prostituta e lésbica)

BERTOLEZA - (trabalhadora, esforçada, escrava alforriada, torna-se desiludida da vida)

CORTIÇO = habitação coletiva de classes pobres.

O CORTIÇO = bica d'água (lavanderia) remete à degradação humana.

A mistura dos *ethos* brasileiro e do português é uma tentativa de forjamento do *ethos* brasileiro. Diz o narrador:

Essa noite, a bebedeira de Piedade foi completa. Quando João Romão entrou, de volta da casa do Miranda, encontrou-a a dançar ao som de palmas, gritos e risadas, no meio de uma grande troça, a saía levantada, os olhos requebrados, a pretender arremedar a Rita no seu choradinho da Bahia. Era a boba da roda. Batiam-lhe palmadas no traseiro e com o pé embaraçavam-lhe as pernas, para a ver cair e rebolar-se no chão. (AZEVEDO, 2001 p. 201)

A descrição da cena literária em que o personagem português Piedade tenta imitar “arremedar” a personagem brasileira Rita Baiana em seu ‘choradinho da Bahia’, apresenta a imagem transformada da personagem portuguesa que tanto na obra literária quanto na encenação se torna alcoólatra e assume atitudes degradantes.

A transmissão destas características, na tentativa de forjar o *ethos* brasileiro na cena teatral, sustenta-se em imagens cristalizadas, que funcionam como estereótipos da mulher brasileira e da visão da mulher portuguesa. Na encenação Cortiços¹¹.

CENA 12 – SAMBA DESESPERO DE PIEIDADE

DIDASCÁLIA 1: *(Rômulo e Marcelo caem prostrados. Débora está estática, de costas para tudo que acontece. Começa a provocação de Cláudio. Débora samba e cospe. Cláudio interfere com comentários.)*

DIDASCÁLIA 2: *(Deus está sentado no alto de uma escada bebendo cachaça)*

DEUS – *Nhá Piedade, aqui quem fala é Deus, minha filha. Você quer ter seu homem de volta? Responde minha filha. Quer ter seu homem de volta?*

PIEIDADE – *Quero! Quero!*

¹¹ Vide cena em anexo 3 do Dvd desta tese.

DEUS – *Então vai ter que sambar! Aqui tudo acaba em samba. Vai, minha filha! Pezinho pro lado, pezinho pro outro. Isso. Balança os bracinhos, minha filha. Isso abre o decotinho, abre o decotinho. Mexe a cabecinha, vai, filha. Samba, samba, sua ordinária. Samba, branca azeda. Mas com ziriguidum, com telecoteco. Isso! Samba, samba que você acaba em Paris, sua problemática!!!*

(Piedade tenta seguir as instruções de Deus. Samba, cospe em si mesma, tentando limpar-se. Pombinha entra com microfone e amplificador e começa a se instalar e a testar o equipamento)

PIEDADE – *O senhor... Prestou atenção na minha bunda, Deus? Prestou atenção? (A expressão oral "Deus é brasileiro" é uma representação cristalizada popular no Brasil; refere-se ao caráter benevolente e generoso de Deus associado ao povo brasileiro pelos próprios brasileiros. A justificativa da 'filiação divina' do povo brasileiro encontra-se também em outra expressão própria da oralidade: "todo mundo é filho de Deus".)*

Estas duas expressões do imaginário popular, associadas, apresentam o povo brasileiro como um povo benevolente e generoso por ser filho de Deus, que, além do mais, “é brasileiro”. Deste modo, evoca a irmandade na figura emblemática de Jesus Cristo que, na cultura cristã (maioria no Brasil), representa o filho de Deus. Ao mesmo tempo, reconhece na imagem do Cristo Redentor (monumento colocado no alto do monte Corcovado, símbolo da cidade do Rio de Janeiro), a sua identidade de pertencimento e de diferenciação de outros povos.

A personagem Deus na encenação *Cortiços* está sentada no alto de uma escada (remetendo ao Cristo Redentor no monte Corcovado no RJ) tendo o coloca em um plano superior ao da outra personagem, estabelecendo espacialmente a relação de superioridade com a personagem portuguesa Piedade.

Deus refere-se a ela todas às vezes como “*minha filha*” reforçando seu caráter benevolente na figura de Pai. Ele bebe cachaça, bebida brasileira extraída da cana de açúcar e de forte teor alcoólico. Em sua generosidade carnavalesca, aconselha ao personagem que dance samba para reconquistar o marido perdido:

DEUS – *Você quer seu homem de volta?*

PIEDADE – *Quero! Quero!*

DEUS – *Então vai ter que sambar...*

Em seu *Ethos* generoso, ele a ensina como sambar e a estimula:

Vai, minha filha! Pezinho pro lado, pezinho pro outro. Isso! Balança os bracinhos, minha filha... Mexe a cabecinha, vai, filha...

Em resumo, ele a ensina como construir um *Ethos* de mulher brasileira estereotipada:

DEUS – *Isso abre o decotinho, abre o decotinho... Mexe a cabecinha, vai, filha!*

E, ao mesmo tempo, reafirma sua identidade brasileira no uso do vocabulário próprio da linguagem popular do samba, não encontrado nos dicionários:

DEUS – *Com ziriguidum, minha filha... Com ziriguidum e telecoteco, minha filha...*

Deste modo, o *Ethos* de Deus brasileiro, que este personagem diz e mostra, apresenta-se como um Deus acima de tudo debochado, festeiro, feliz, sarcástico e embriagado. Trata-se de uma versão tropical carnalizada da noção de Deus cristão, quando a personagem Deus diz, ainda nesta cena:

“Aqui tudo acaba em samba”

Pode-se assim, verificar a utilização de imagens cristalizadas (estereótipos) referindo-se ao Brasil. A palavra ‘samba’ é usada ambigualmente: de um lado sugerindo a imagem cristalizada do povo brasileiro, sempre associado ao carnaval, como um povo festivo em sua típica alegria dançante do samba. De outro, referindo-se ao Brasil como um país em que a falta de seriedade, a constante impunidade, a frouxidão na aplicação de leis e de ordens morais, sugere que tais peculiaridades são resultado de sua alma sambista, ou seja, ‘acabar em samba’ é também acabar em desordem, sem responsabilidade, inconsequentemente.

O exemplo nesta cena da construção de imagens de si, sustentadas sobre imagens cristalizadas, constroi a mulher brasileira como sensual, *sexy* e que tem “bunda”, evidente. O *Ethos* da mulher brasileira se institui sobre estereótipos, tais como: a brasileira que samba bem pode conseguir ir sambar em Paris: *Samba, samba que você acaba em Paris...*

Aqui, surge uma Paris também estereotipada, com as imagens dos cabarés, casas de show e efetivamente o *glamour* e a possibilidade, para os sambistas, de receber em euros, por seus atributos físicos e capacidade sedutora.

Na referida encenação, a personagem portuguesa Piedade é apresentada através de estereótipos populares brasileiros, como destaque:

DEUS – *Vai sua branca azeda... Vai sua ordinária... Vai sua problemática...*

Para se referir à mulher portuguesa que perde seu marido para a mulata brasileira Rita Baiana, esta é chamada de ‘serpente do paraíso’.

A incorporação da imagem da mulher brasileira por outra mulher de outra nacionalidade que pode forjar o *ethos* da mulher brasileira estereotipada é confirmada no fim da cena, quando a personagem portuguesa Piedade pergunta ao personagem Deus:

– *O senhor... prestou atenção na minha bunda, Deus? Prestou atenção?*

A partir destas imagens cristalizadas, a encenação *Cortiços* desenvolve imagens identificatórias de um Brasil contemporâneo estereotipado, como também a imagem da mulher portuguesa estereotipada segundo a perspectiva brasileira. A transmissão de valores do século XIX que se cristalizaram ao longo do século XX, tornaram-se estereótipos que são amplamente utilizados em encenações no século XXI.

A transformação ocorre dos signos realistas da obra literária para signos simbólicos da encenação, ou seja, os signos utilizados na transformação têm sua dimensão estereotipada, uma vez que representam imagens cristalizadas, da caracterização das personagens ao texto teatral. Esta transformação perpassa os outros elementos da cena, passando pela trilha sonora, objetos cênicos, ação dos atores e pelos elementos acrescentados.

O estereótipo é aqui entendido como ‘cultura partilhada’ e cada cultura tem um repertório próprio de estereótipos, que funcionam como mediadores na comunicação social. Esta mediação social na qual os estereótipos repousam relaciona-se diretamente com os imaginários de cada cultura, determinando, assim, as relações dos sujeitos sociais com os seus valores simbólicos neles envolvidos.

Sob esta perspectiva, a seguir, discuto em que medida os imaginários sócio-discursivos são determinantes na construção, encenação e interpretação de certos valores simbólicos, tendo como foco de pesquisa o trabalho do ator sobre a cena.

3.4. O valor simbólico da apresentação cênica

Nós então em pleno imaginário “prometeuniano” imaginário que não é mais longe do imaginário da “desobediência”, desobediência de Satã, anjo decaído, desobediência de Adão e Eva, expulsos do Paraíso. Nos dois casos, desobediência por ter querido se apropriar do conhecimento, ato de usurpação de poder.

É então onde nos leva a análise discursiva dos imaginários. Em todo caso, bem mais longe que aqueles dos estereótipos. (CHARAUDEAU, 2006, p.61- 62. Tradução livre do autor desta tese).¹²

Na minha visão, o ato de desobediência o qual se refere Charaudeau, outorga ao agente do ato a identidade transgressiva e inconformada diante do estado das coisas. E o desejo de *poder saber*, de *poder conhecer*, de *poder fazer* diferente.

Numa análise da cena teatral, trata-se de atentar sobre quais são os imaginários acionados por esta ou aquela encenação, quais são os saberes partilhados que estão sendo utilizados e colocados em cena com a finalidade de estabelecerem certo compartilhamento, como funcionam, etc... E, a partir daí, iniciar a análise.

Voltando à desobediência, seria este o lugar do teatro na sociedade, ou o lugar em que o ator de teatro busca colocar seu espectador (a sociedade) que ele reflete e refrata?

Em certa medida, o imaginário que aqui pode ser relacionado aos arquétipos junguianos (do inconsciente coletivo) é amplamente utilizado nas encenações teatrais e serve de “terreno comum” para a co-construção de sentido para estas mesmas encenações teatrais.

Assim, pode-se pensar na condição do Homem em sociedade e representar (simbolicamente) em formas teatrais seus mundos possíveis, suas possibilidades de ser e de se relacionar. “As representações sociais são, por via de consequência, um modo de conhecimento do mundo socialmente partilhado”. (CHARAUDEAU, 2006, p.51. Tradução livre do autor desta tese)¹³

O compartilhamento de certas representações simbólicas nos diversos grupos sociais faz com que os sujeitos desses grupos se predisponham ao compartilhamento das representações que circulam nos meios sociais.

Sendo mais específico: isso ocorre nas encenações teatrais que estão no seio de toda sociedade, da mais desenvolvida em termos de alcances econômicos a mais intocada antropologicamente por este modelo de vida.

¹² *Nous voilà en plein imaginaire “prométhéen”, imaginaire qui n’est pas loin non plus de l’imaginaire de la “désobéissance”, désobéissance de Satan, ange déchu, désobéissance d’Adam et Eve, chassés du Paradis. Dans Le deux cãs, désobéissance pour avoir voulu s’approprier la Connaissance, acte d’usurpation de pouvoir. Voilà où peut nous mener l’analyse discursive des imaginaires. En tout cas, bien plus loin que celle des stereotypes.* (CHARAUDEAU, 2006, p. 61-62)

¹³ *Les représentations sociales sont par voie de conséquence un mode de connaissance du monde socialement partagé.* (CHARAUDEAU, 2006, p. 51)

O universo de representações compartilhadas, aqui, refere-se ao universo simbólico em que tais representações correspondem àquelas do teatro ou das encenações teatrais.

O mundo de ficção construído na cena é um mundo passível de ser compartilhado com o espectador. Nesta perspectiva, o mundo de ficção da apresentação cênica aciona saberes de crença e de conhecimento que, compartilhados, servem à construção simbólica do mundo possível da ficção. Nas palavras de Levis Strauss (1996, p. 228): “É uma relação de símbolo a coisa simbolizada, ou, para empregar o vocabulário dos linguistas, de significante a significado.”

Dito de outra maneira: por meio do acionamento de certos saberes socialmente partilhados, oriundos do conhecimento científico e da crença de opinião, é que as representações teatrais apresentadas simbolizam (semiotizando) mundos possíveis da ficção.

Na medida em que são minimamente partilhados, esses saberes ganham valor simbólico de representação, validados no interior de um meio social, em que apresentação teatral ocorre.

Para Charaudeau:

No meio artístico e literário, imaginário é empregado para qualificar a atividade artística em seu fundamento, sem conotação pejorativa, pois ele admite que a função do artista é propor uma visão de um mundo outro, que aceita-se que ele não corresponde aquele da realidade, mas que pode ser prefigurativo, anunciador de um próximo mundo real. (CHARAUDEAU, 2006, p. 52. Tradução livre do autor desta tese)¹⁴

Propor esta visão outra, de um mundo outro, que é, em outras palavras, um mundo possível da ficção, é tarefa do universo discursivo da arte.

Neste lugar, o artista é incumbido de propor novas leituras de mundo, ou seja, apresentar visões da realidade objetiva por meio da construção de realidades não-objetivas. Ele o faz simbolizando representações que acionam certos saberes que, por sua vez, são partilhados e servem como pontos em comum na mediação das interações comunicativas.

Esses saberes são os que Charaudeau (2006) denomina como *saberes de conhecimento* em que se pretende estabelecer uma(s) verdade(s) sobre o mundo. E, estes se

¹⁴ Dans le milieu artistique et littéraire, imaginaire est employé pour qualifier l'activité artistique dans son fondement, sans connotation pejorative car il est admis que la fonction de l'artiste est de proposer une vision d'un monde autre, don't on accepte qu'il ne correspond pas à celui de la réalité, mais qui peut préfigurateur, annonciateur d'un prochain monde réel. (CHARAUDEAU, 2006, p. 52)

constroem sobre dois outros tipos de saberes: *saberes sábios* (científicos; comprováveis) e *saberes de experiência* (não comprováveis).

Os *saberes sábios* “Constroem explicações sobre o mundo que valem para conhecimento do mundo tal qual ele é e funciona”¹⁵ (CHARAUDEAU, 2006, p. 55-56. Tradução livre do autor desta tese), ou seja, que pode ser comprovado. Os *saberes de experiência* também constroem explicações sobre o mundo, porém sem nenhuma garantia de comprovação.

Os *saberes de crença* que se fundamentam “A crença procede do olhar que o sujeito tem sobre o fundamento dos eventos e das ações do homem”¹⁶ (CHARAUDEAU, 2006, p. 56. Tradução livre do autor desta tese) dão lugar a dois outros tipos de saber: *saberes de opinião* e *saberes de revelação*.

Os *saberes de opinião* nascem de um processo de avaliação em que o sujeito se engaja em um julgamento a propósito do mundo, ou seja, ele se impõe ao mundo e não o mundo a ele. “A opinião resulta de um movimento de apropriação da parte de um sujeito de um saber por meio de saberes circulantes nos grupos sociais.”¹⁷ (CHARAUDEAU, 2006, p. 58, tradução livre do autor desta tese)

Os saberes de opinião estão presentes, de modo incondicional, nas apresentações teatrais, pois, todo espectador tem, por excelência, o direito de achar (pensar e sentir) o que quiser de uma apresentação teatral, ainda que, evidentemente, dentro das devidas proporções.

Os *saberes de revelação* “Supõem que existe um lugar da verdade exterior ao sujeito e que não podem ser comprovados nem verificados e requerem um movimento de adesão total do sujeito.”¹⁸ (CHARAUDEAU, 2006, p. 59. Tradução livre do autor desta tese).

Estes são também um tipo dos saberes acionados para ser compartilhado e funcionar como agentes de engajamento e fidelização durante as apresentações teatrais.

¹⁵ *Le savoir savant construit des explications sur le monde qui valent pour connaissance du monde tel qu'il est et fonctionne.* (CHARAUDEAU, 2006, p. 55-56)

¹⁶ *La croyance procède du regard que le sujet porte sur le bien fondé des événements et des actions de l'homme.* (CHARAUDEAU, 2006, p. 56)

¹⁷ *L'opinion résulte d'un mouvement d'appropriation de la part d'un sujet d'un savoir parmi les saviors circulant dans les groupes sociaux.* (CHARAUDEAU, 2006, p. 58)

¹⁸ *Le savoir de révélation suppose qu'il existe un lieu de vérité extérieur au sujet, mais à la différence du savoir de connaissance, cette vérité extérieure au sujet, n'a pas à être prouvée ni vérifiée, ce pourquoi elle exige un mouvement d'adhésion totale du sujet à celle-ci.* (CHARAUDEAU, 2006, p. 57)

Tais saberes requerem, por parte do interlocutor, o engajamento total e, mesmo que este não ocorra, o engajamento do espectador será buscado pelo locutor/ator, embora o interlocutor (espectador) possa, neste caso, verificar através de outro saber também envolvido: o da *experiência viva intersubjetiva do ato cênico*.

A experiência da co-presença no tempo e no espaço entre os parceiros da apresentação teatral, ator e espectador, estabelece uma relação assim definida por Barthes:

[...] assim como o feiticeiro das sociedades ditas (erroneamente) “primitivas”, o ator está numa relação complementar (e não oposicional) com os espectadores, isto é, com o resto da sociedade: ele é aquilo que eles não são, forma com eles um organismo social perfeitamente equilibrado. (BARTHES, 2007, p. 220)

Esta é, portanto, em uma relação em que a experiência compartilhada, no nível das representações simbólicas, contempla a condição de intersubjetividade de toda linguagem humana.

No nível da relação simbólica da experiência, o papel do artista é o de promover a mediação, na tentativa da “cura” para a “dor da alma” do espectador, através de seu trabalho, ou seja, como o feiticeiro apontado por Barthes (2007, p. 219): “O ator é como um feiticeiro é um mediador entre o real e o supra-real; ele é terrível e prestigioso (é o monstro sagrado)”.

Visto nessa perspectiva, o ator tem ciência de que o espectador espera pela eficácia simbólica de sua apresentação cênica. Esperar ser “curado” da falta existencial geradora da dor da alma humana o que o leva, acredita-se, ao Teatro.

... É o caráter incompleto (a falta, a falha) do sentido e do sujeito a condição da pluralidade da linguagem. O incompleto é também o possível. (ORLANDI, 2007, p.155)

Dito de outra maneira, o que aqui se intenta é estabelecer um cruzamento da perspectiva do trabalho do ator, conforme Barthes (2007) apregoa, relativo à sua eficácia simbólica com o estudo do antropólogo Lévi-Strauss (1996, p. 221) para o poder simbólico de cura dos xamãs. Assim, o xamã:

[...] constitui uma mediação puramente psicológica, visto que o xamã não toca no corpo da doente e não lhe administra remédio; mas, ao mesmo tempo, ele põe em causa, direta e explicitamente, o estado patológico e sua sede: diríamos, de bom grado, que o canto constitui uma *manipulação psicológica* do órgão doente, e que a cura é esperada desta manipulação.

Assim, o que está sendo articulado, nesta pesquisa, é o fato da presença do ator, com suas qualidades específicas, promover um efeito de mudança no estado do espectador, através de sua própria mudança de estado. Visto desta forma, pode-se compreender que essa espécie de ‘manipulação psicológica’ pode ser relacionada àquela que o ator realiza no nível simbólico da relação com o espectador.

Essa ‘manipulação’ está relacionada ao trabalho de atuação que pode proporcionar certa identificação por parte do espectador. O órgão manipulado refere-se ao mundo sensível do espectador (que é indissociável de seu mundo lógico-racional), mas que se relaciona com os mitos:

Eles ensinam que você pode se voltar para dentro, e você começa a captar a mensagem dos símbolos. Leia mitos de outros povos, não os de sua própria religião, porque você tenderá a interpretar sua própria religião em termos de fatos – mas lendo os mitos alheios você começa a captar a mensagem. O mito o ajuda a colocar sua mente em contato com essa experiência de estar vivo. Ele lhe diz o que a experiência é (CAMPBELL, 1990, p. 6)

A relação com símbolos representa, por consequência, uma espécie de “cura simbólica” que se opera momentaneamente, verificável através da mudança de estado de alma. Em resumo, o estado de alma do espectador está à espera de ser modificado quando se abrem as cortinas. E, então, fruir da experiência cênica.

Por que se vai a uma apresentação cênica teatral? Acredito que seja por causa da relação com o mito; com o universo simbólico em que representações de mundos possíveis são encenadas. Mas, não sendo este o foco da pesquisa, me atenho a essas breves considerações.

Porém, ainda seguindo nessa direção, acreditamos que a relação simbólica entre o ator e o espectador, sustentando ainda a perspectiva intersubjetiva da relação:

Vai-se, pois, passar da realidade mais banal ao mito, do universo físico ao universo fisiológico, do mundo exterior ao corpo interior. E o mito, desenvolvendo-se no corpo interior, deverá conservar a mesma vivacidade, o mesmo caráter de experiência vivida à qual graças ao estado patológico e a uma técnica obsidente apropriada, o xamã terá imposto as condições. (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 223)

Pode-se assim, pensar que o ator, em sua relação com o espectador, realiza um trabalho *co-relato*. Pelo contrato de comunicação, o ator impõe certas condições e deve proceder a uma encenação em que o material banal seja transformado em algo simbólico e, portanto passível de colocar o espectador em contato com o mito.

Mito, *grosso modo*, entendido aqui como: representações simbólicas coletivas de determinadas culturas que estabelecem suas crenças. Lembrando Campbell (1990, p. 6) chama de ‘função sociológica do mito’: [...] suporte e validação de determinada ordem social. E aqui os mitos variam tremendamente, de lugar para lugar.

Essas crenças são compartilhadas e norteiam as interações de quem as compartilha. A eficácia simbólica se evidencia na medida em que, em se tratando de crença nos mitos, não correspondendo à realidade objetiva; o espectador (no teatro) como o doente (na relação xamã – doente) simplesmente é levado a crer e a relação necessita desta crença. Para Lévi-Strauss (1996, p. 230):

[...] Que a mitologia do xamã não corresponda a uma realidade objetiva, não tem importância: o doente acredita nela, e ela é membro de uma sociedade que acredita.

Entretanto, no teatro, diferentemente, o espectador pode, simplesmente, não se engajar no contrato proposto pela encenação (na figura do ator), enquanto que, na relação com o xamã, o doente não o coloca em dúvida, pela própria ‘necessidade de cura’ para a situação em que se encontra.

Estou articulando aqui a noção de ‘eficácia simbólica’ (em perspectiva antropológica) da apresentação cênica do ator com a questão dos imaginários (em perspectiva semiolinguística). A eficácia simbólica está ligada à ritualização de certos atos que, trazem consigo certa carga simbólica, conforme o contexto social.

A carga simbólica de tais atos torna-os próprios para constituírem uma linguagem: certamente, o médico dialoga com seu doente, não pela palavra, mas por meio de operações concretas, verdadeiros ritos que atravessam a tela da consciência sem encontrar obstáculo, para levar sua mensagem diretamente ao inconsciente. (LÉVI-STRAUSS, 1996, p.231)

O registro do material simbólico contido no plano das representações teatrais pelo inconsciente nem sempre perpassa a consciência sem encontrar obstáculos. Ele alcança o inconsciente através de uma espécie de “se dar conta”, ou seja, tomar consciência de que se trata de representações simbólicas que cabem ao ator realizar. Dessa maneira, exige-se do ator que esteja possuído por sua personagem e, ao mesmo tempo, que dissimule os sinais dessa possessão. Caso ele não desempenhe este *saber encenar*, o espectador se dá conta da ineficácia simbólica do trabalho do ator.

Da mesma maneira, ocorre que, na relação do sujeito com o mito e com o sonho, por exemplo, como nos afirma Campbell (1990, p. 6): “Mitos e sonhos vêm do

mesmo lugar. Vêm de tomadas de consciência de uma espécie tal que precisam encontrar expressão numa forma simbólica.”

Refiro-me aqui ao material que resulta desta operação e que se deposita no inconsciente, no qual se encontram os imaginários que apreendemos. Entendam-se aqui, imaginários coletivos (portadores de sistemas de valores) que são incorporados pelos sujeitos, determinando suas ações conforme seu contexto.

É nesse sentido que esta pesquisa prossegue através de perguntas: Como os imaginários que circulam nas sociedades funcionam nas encenações teatrais? De que modo determinam, nas interações teatrais, a relação ator-espectador? Como os imaginários coletivos, portanto compartilhados pelos sujeitos, funcionam em uma mesma peça teatral apresentada em contextos distintos?

Estas perguntas são motivadoras para a análise da cena teatral como ‘ato de linguagem’ e desempenham papel importante na verificação das ocorrências teatrais que o analista se propuser a realizar.

Voltando aos imaginários, segundo Charaudeau:

[...] imaginário pode ser qualificado de social na medida em que esta atividade de simbolização representacional do mundo se faz em um domínio de prática social (artístico, político, jurídico, religioso, educativo, etc.) (CHARAUDEAU, 2006 p. 53. Tradução livre do autor desta tese)¹⁹

Pode-se assim, perceber que, na retomada do tratamento dado à dimensão do universo do imaginário humano (após o postulado dos arquétipos como representações simbólicas coletivas), Charaudeau pauta-se pelo domínio de determinadas práticas sociais. Neste caso, as práticas sociais artísticas e, ainda, ligadas ao Teatro configuram certos imaginários.

¹⁹ *Cet imaginaire peut être qualifié de social dans la mesure où cette activité de symbolisation représentationnelle du monde se fait dans un domaine de pratique sociale (artistique, politique, juridique, religieux, éducatif, etc.)* (CHARAUDEAU, 2006, p. 53)

Simplificando digamos que a emergência desta noção se faz em três tempos. No pensamento clássico a imaginação era considerada como fantasia ela esteve ao lado da loucura (a loucura da lógica) que se opunha então a razão, somente capaz de gerir o face a face entre o Homem e o mundo. Pensamento clássico que se cruza com a dualidade de um “si individual” e de um “si coletivo”. No segundo tópico (Isto, Eu e Sobre mim) Freud coloca o imaginário ao lado do “Sobre mim” e o “Isto” na ordem do Simbólico. Sobre o lançamento, Jung desenvolve sua ideia de arquétipos como conjunto de temas recorrentes construtores dos imaginários pessoais que repousam sobre um fundo comum do inconsciente coletivo.²⁰ (CHARAUDEAU, 2006, p.53. Tradução livre do autor desta tese)

As práticas teatrais engendram tanto o universo simbólico de suas representações quanto sua relação com seus sistemas de valores que configuram os imaginários em circulação, nesta ou aquela interação teatral.

É evidente que, as encenações teatrais presentes no seio das sociedades outorgam certo reconhecimento do trabalho do ator por esta ou aquela sociedade, conforme o caso, através do ritual que envolve o ato em si, em sua ocorrência; de sua recorrência desta prática ritualística; pela transmissão e incorporação de certos valores que estão em jogo nestas interações. Mesmo que, comporte certo número de variantes, o reconhecimento ocorre, muitas vezes, por grupos diferentes dentro de uma mesma sociedade.

Espera-se do ator que ele seja capaz de realizar a alquimia de si mesmo. Esta transformação, diante do olhar do espectador faz com que o ator em trabalho seja definido, de acordo com Barthes (2007, p. 218), como um ‘possuído’:

O ator incorpora a personagem, é “habitado” por ela. Esse mito é a combinação de elementos de origem variada. Existe primeiro um elemento verdadeiramente ancestral, um desses raríssimos temas, talvez até o único, encontrados em todas as formas de sociedade, o tema do *duplo*: a personagem funciona como o duplo do ator, investe-o como um “outro”. Há um jogo muito antigo com a morte: o ator morre para si mesmo, serve para alimentar seu duplo, *sacrifica-se*, e é por isso que o admiram.

²⁰ *En simplifiant, disons que l'émergence de cette notion se fait en trois temps. Dans la pensée classique, l'imagination était considérée comme fantasia; elle était du côté de la folie ("la folie du logis") qui s'opposait alors à la raison, seule capable de gérer le face à siècle. Deuxième grand moment, avec Freud et l'affirmation de l'existence d'un double conscience chez l'homme, double conscience qui se croise avec la dualité d'un "soi individuelle" et d'un "soi collectif". Dans la second topique (Ça/Moi/Surmoi), Freud place l'imaginaire du côté du "Surmoi", le "Ça" étant de l'ordre du Symbolique. Sur la lancée, Jung développe son idée d'"archetypes" comme ensemble de themes recurrents contruisant des imaginaires personnels reposant sur un fond commun d'inconscient collectif." (CHARAUDEAU, 2006, p. 53)*

Este ato que o ator é capaz de realizar (isto é o que se espera dele) faz parte de sua natureza social. Na ocorrência teatral que compreende o outro, espectador é parte complementar do fazer do ator. Nesta ‘relação complementar’ entre ator e espectador, o ator possuído exorciza os riscos da sociedade de seus espectadores. Porém, este mito do ator possuído por sua personagem não é aceito em sua forma primitiva em uma sociedade como a nossa, conforme apontado por Barthes (2007, p. 220-221):

Ela se esforçou, como sempre, por racionalizar o irracional sem, no entanto, suprimi-lo, por dar artificialmente ao sagrado o aval da Natureza: o mito da possessão foi “civilizado”, corrigiram-no pelo da “naturalidade”: exige-se doravante do ator que esteja possuído por sua personagem e, ao mesmo tempo, que ele dissimule os sinais dessa possessão.

Nesse processo de ‘dissimulação da possessão’ do ator é que se desenvolveram, acredito, certas maneiras de trabalhar, que se configuram como possibilidades de entrar neste universo humano do teatro e estabelecer o encontro intersubjetivo, no qual a relação do homem com seu duplo é possível, ainda que travestida de dissimulação.

A dissimulação citada por Barthes parece confirmar a questão de um forjamento da imagem do ator diante do espectador. Entretanto, convém ressaltar que, o forjamento aqui se refere à imagem e não ao trabalho do ator, embora este esteja nele compreendido. Esse forjamento da imagem do ator tem como base o seu trabalho de possessão, pois se relaciona com a dissimulação, uma vez que, nesse sentido, não é possível forjar a possessão, somente a dissimulação.

Vou me ater a este ponto da questão: o valor simbólico da apresentação cênica do ator que, conforme dito tem com o espectador uma relação complementar. Para, a seguir, passar aos corpos que configuram o ator e com os quais ele é possuído, dissimulando a possessão e forjando sua dissimulação.

4. O ATOR E SUA PRÓPRIA IMAGEM

O olhar do público é o primeiro elemento que nos ajuda.
(BROOK, 2002, p.13)

Nesta reflexão, o ator tem como instrumento e objeto de trabalho o seu corpo. Ele é o cerne da atuação do ator. É através de seu corpo que o ator pode construir suas próprias imagens e, assim, agir e interagir no mundo (real e ficcional).

Utilizo o termo ‘corpo’ (sujeito, indivíduo) aqui, considerando sua constituição em perspectiva física (bio-anatômica), psíquica (psicanalítica do consciente e do inconsciente), linguística-linguagem (na motivação dos signos utilizados nas encenações e na condição de intersubjetividade da atividade linguística-linguagem), social (no desempenho de papéis sociais dentro das interações), emocional (no nível de controle de suas próprias emoções conforme as situações), ideológica (nos valores circulantes envolvidos no contexto e nas sobre-determinações que o sujeito adquire de seus contextos) e criativa (na capacidade de construir narrativas contadas (diegética) ou representadas (mimética)).

Nesta constituição do corpo do ator (em dimensões) encontra-se seu potencial expressivo, que estará em jogo. É desta maneira que este, com trabalho direcionado, dele se utiliza, segundo os propósitos pretendidos pela encenação: “Quando o instrumento do ator, seu corpo, é afinado pelos exercícios, desaparecem as tensões e os hábitos desnecessários. Ele fica pronto para abrir-se às ilimitadas possibilidades do vazio.” (BROOK, 2002, p. 18)

O corpo do ator é o quê e com o quê, exatamente, ele trabalha. O ator elabora, constrói, ensaia, refina, detalha e justifica suas ações através de estudos teórico-práticos, de métodos, técnicas, sistemas que incluem referências, influências, intertextos, metáforas e metonímias na elaboração de suas imagens.

Para um ator, as ações devem ser motivadas, ou seja, cada ação realizada pelo ator na encenação teatral deve ter um ‘por-quê’, uma razão de ser e acontecer, bem como uma qualidade na sua realização. Não deve haver no teatro uma ação sem motivo, pois, em uma encenação, nada deve ser aleatório. A vida da cena teatral é uma vida condensada, comprimida no tempo e no espaço e, portanto, mais intensa que a vida ordinária, não permitindo assim, elementos e ações aleatórias ou que não dizem respeito ao que está

ocorrendo na cena e/ou no espetáculo. Dito de outra forma, a estrutura do trabalho deve existir para que o ator lhe confira vida, através de sua própria existência na cena como ator-personagem.

Por essa razão é que, todos os elementos presentes em uma cena teatral são minuciosamente trabalhados até que sejam encenados para o espectador. Nesse momento, tudo deve corroborar para a atuação do ator que trabalha com a finalidade da encenação.

Voltando às ações do ator, a primeira finalidade a considerar sobre estas ações na cena teatral é a de despertar o interesse do espectador em percebê-lo e, em continuar a percebê-lo, durante o curso de sua encenação. A percepção e o interesse do espectador estão no princípio e no fim do trabalho do ator e da construção da encenação e, evidentemente, convém ressaltar salvaguardando as devidas proporções do papel do ator dentro de cada encenação. Nas palavras de Brook (2002, p.10):

[...] É um esforço quase sobre-humano conseguir renovar continuamente o interesse, encontrar a originalidade, o frescor, a intensidade que cada novo instante requer.”

A intensidade da vida na cena teatral reclama sua renovação incessante; tal renovação cabe principalmente ao ator realizar, pois, um material criativo interessante que o ator apresente não basta em si. É necessário que ele desenvolva, transforme, para que o interesse do espectador que o percebe também se renove, já que, a percepção do espectador, mesmo diante de um material interessante, rapidamente se cansa se este material não se desenvolve.

Caso não seja surpreendido pelo frescor da atuação a cada instante, pela originalidade e intensidade adequada aos momentos específicos da encenação, o espectador se entediara e mesmo que esteja presente fisicamente, sua atenção fica dispersa e assim desmotivada: “É uma prova de que a forma teatral é terrivelmente frágil e exigente, pois essa centelhazinha de vida tem de estar presente a todo instante.” (BROOK, 2002, p.10)

A arte de atuar requer do ator muito trabalho e o ‘enfrentamento do desafio’ colocado diante dos olhos do espectador: o de, ao encenar um personagem, o ator ser capaz de realizá-lo de modo único, na condição de estar diante do espectador.

Essa vida que se passa na cena teatral é acesa pelo trabalho do ator. Assim ele pode imprimir ao personagem características únicas que o diferenciarão no mundo ficcional. Como apontado por Brook (2006, p. 32. Tradução livre do autor desta tese):

Você será obrigado a encontrar como tornar este personagem único aos olhos do público, para que se possa reconhecer que se ele existe no mundo de milhares e milhares de velhos pais em cólera, existe por outro lado apenas um só rei Lear. E o que o torna único? Não é ele ser humano? Se ele é ser humano, mas um ser humano único. E o que isto quer dizer? Vocês têm então diante de vocês semanas e meses de trabalho.¹

A entrada de um ator na cena teatral (ou seja, sua primeira imagem projetada) é, em si, a evidência de ação, mesmo que ele não ‘abra a boca’. A qualidade de sua presença sobre a cena teatral determina como suas ações são realizadas.

Em outras palavras, a qualidade de sua presença dependerá de seu nível de concentração relaxada e de sua preparação. Nas palavras da atriz Roberta Carreri (1989):²

Uma das diferenças entre o ator e o espectador é a presença que o ator deve ter. E o que significa estar presente? Nós todos estamos presentes aqui e agora, mas, eu sei que alguns de vocês estão mais presentes que outros. Vocês como espectadores podem deixar seu corpo aqui e deixar seus pensamentos voarem para longe desta sala. Eu como performer, como atriz devo estar aqui com meu corpo e minha mente conectados em todo o momento...

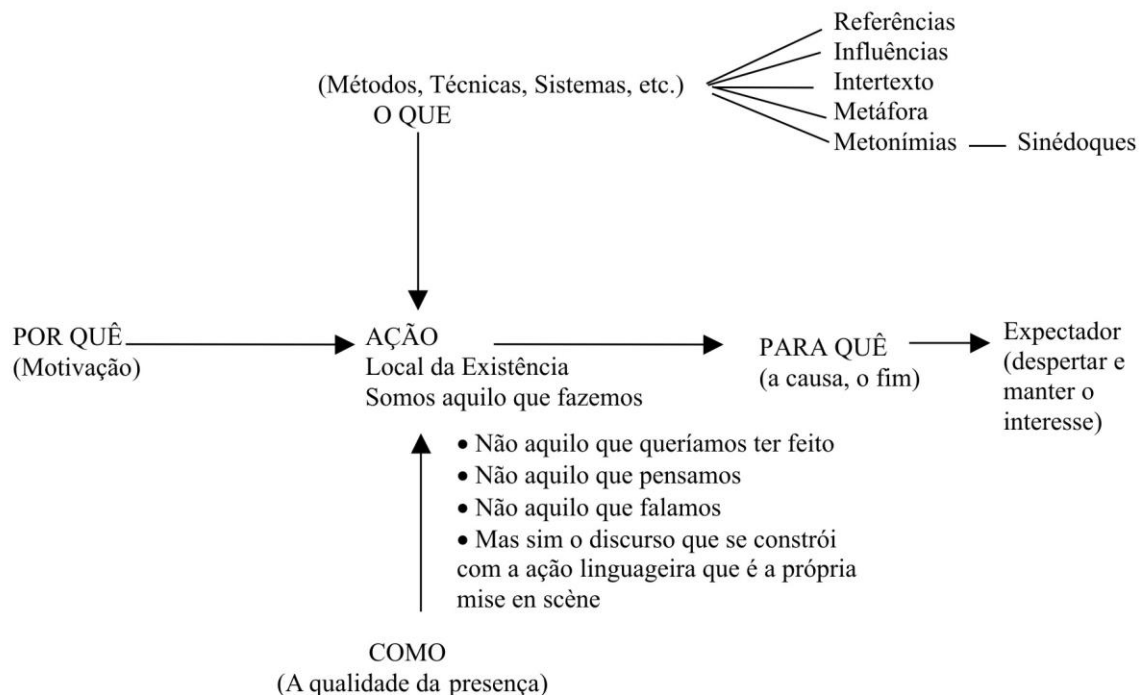
Toda presença requer concentração, na medida em que o ator deve estar atento e consciente de seus atos na cena e a tudo o que ocorre nela. Ele deve ter em mente todos os mecanismos de atualização dos porquês de cada ação que irá realizar ao longo da encenação.

Mas, esta concentração deve ser relaxada na medida em que o ‘excesso de tensão’ não favorece a atuação, prejudica a concentração e transmite uma imagem pouco atraente, já que o ator não deve parecer tenso. Se for o caso, o personagem é quem deve parecer tenso.

No esquema abaixo se pode verificar a complexidade de uma ação do ator sobre a cena:

¹ *Vous serez obligé de trouver comment rendre ce personnage unique aux yeux du public pour qu'on puisse reconnaître que s'il existe dans le monde des milliers et des milliers de vieux pères en colère, il n'y a par contre qu'un seul roi Lear. E qu'est ce qui le rend si unique? N'est-il pas un être humaine? Si, il est un être humain, mais un être humaine unique. Et qu'est-ce que cela veut dire? Vous avez alors devant de vous des semaines et mois de travail.* (BROOK, 2006, p. 32)

² Vide em anexo 4 do Dvd desta tese. Trecho extraído do vídeo *Traces in the snow*. Tradução livre do autor desta tese.



Lugar-Espaço:

- ONDE → Aqui (espaço factual)
"Neste" (espaço de ficção)
- QUANDO → Agora (tempo factual)
(tempo de ficção)

A ação de um ator sobre a cena teatral se dá em um duplo espaço/tempo: no espaço aqui – factual (espaço real em que a encenação acontece) e “neste” – ficcional (espaço de ficção em que a narrativa se passa); no tempo: agora – factual (em que a encenação teatral acontece) e “naquele” tempo (em que se passa a narrativa, podendo ser cronológico ou não).

Deste modo, pode-se verificar que, a vida da cena teatral (diretamente relacionada às ações que o ator realiza sobre ela) depende diretamente da transformação em matéria sublime que o ator é capaz de realizar no material banal.

É este o desafio que um ator tem sobre a cena. É esta a capacidade de transformação que o tira do “lugar comum” a que está sujeito um iniciante ou um “não ator”, sem preparo ou experiência. A transformação de que o ator é capaz de realizar no material banal em matéria sublime, compreende possíveis erros ou falhas. Tais deslizes que um ator possa cometer em cena fazem parte do risco que ele assume e se submete novamente à prova dando continuidade ao espetáculo.

Suas ações e a qualidade da realização delas em cena são o alicerce de sua alquimia. Cada ação, com motivação e objetivo (individual) definido, forma, com outras ações, uma cadeia de ‘porquês’ e ‘para quês’ dentro de certas circunstâncias dadas, que configuram o *Superobjetivo* da encenação. Isso corresponderia, em termos discursivos, ao postulado de intencionalidade. Para Stanislavsky (1986, p. 286):

Numa peça, toda a corrente dos objetivos individuais, menores, todos os pensamentos imaginativos, sentimentos e ações do ator devem convergir para a execução do Superobjetivo da trama. O elo comum deve ser tão forte que até mesmo o detalhe mais insignificante, se não tiver relação com o Superobjetivo, salientar-se-á, como supérfluo ou errado.

A importância do trabalho sobre as ações físicas do ator na cena teatral teve seu início no fim do século XIX e começo do século XX, desenvolvido e sistematizado por Stanislavsky (1986, 1995 e 2001).

Em *A criação de um papel* (1995) no capítulo: “*Das ações físicas à imagem viva*”, o autor russo esclarece (no fim de seu trabalho) o que considera como o resultado do trabalho de toda sua vida, pontuando a importância de o ator abordar o papel com responsabilidade e segundo sua própria perspectiva:

Qualquer que seja o papel interpretado por um ator, ele deve sempre atuar por sua própria conta, sob sua própria responsabilidade. Se não se encontrar a si mesmo em seu papel, acabara matando a personagem imaginária, pois a terá privado de sentimentos vivos. Esses sentimentos vivos, só o próprio ator pode dar a personagem que criou. Portanto, represente todos os papéis por sua própria conta, nas circunstâncias que lhe forem determinadas pelo dramaturgo. Desse modo, você, antes de mais nada, se sentira como você mesmo no papel. (Ibid, p.228)

Mais adiante, continua:

(...) Porque assim você poderá atacar o papel como você mesmo, segundo a vida, e não segundo as instruções do autor, não de acordo com todos os carimbos convencionais. Isso lhe permitira ter ideias independentes quanto à imagem a projetar. (Ibid, p.230)

As ações físicas do ator na cena teatral tornaram-se objeto de ampla investigação em várias partes do mundo no fim do século XX e na primeira década do século XXI.

Em 1980, na Brooklin Academy de Nova York, Jerzy Grotowski proferiu uma palestra em que pretendia dar uma *Resposta a Stanislavsky*.

No texto de mesmo título, Grotowski expõe seu pensamento a propósito do trabalho sobre as ações físicas de Stanislavsky:

Para evitar a confusão com sentimento, deve ser formulável nas categorias físicas, para ser operativo. É nesse sentido que Stanislavsky falou de ações físicas. Se pode dizer física justamente por indicar objetividade, quer dizer, que não é sugestivo, mas que se pode captar do exterior. (GROTOWSKI, 1993, p.18)

No pequeno texto a seguir, o pesquisador polonês evidencia as diferenças entre a ação física e o gesto, na proposição de Stanislavsky:

Ação é alguma coisa mais, porque nasce no interior do corpo. –Quase sempre o gesto encontra-se na periferia, nas “caras”, nesta parte das mãos, nos pés, pois os gestos muito frequentemente não se originam na coluna vertebral. As ações, ao contrário, estão radicadas na coluna vertebral e habitam o corpo. (Ibid,1993, p. 18)

E, entre o movimento (como nas coreografias) e a ação física;

O movimento, como na coreografia, não é ação física, mas cada ação física pode ser colocada em uma forma, em um ritmo, seria dizer que cada ação física, mesmo a mais simples, pode vir a ser uma estrutura, uma partícula de interpretação perfeitamente estruturada, organizada, ritmada. Do exterior, nos dois casos, estamos diante de uma coreografia. Mas no primeiro caso coreografia é somente movimento, e no segundo é o exterior de um ciclo de ações intencionais. Quer dizer que no segundo caso a coreografia é parida no fim, como a estruturação de reações na vida. (Ibid, 1993, p.19)

Grotowski vai levar adiante a investigação do sistema *stanislavskiano* sobre as ações físicas e desenvolvê-lo.

Em 1986, Grotowski funda o *Workcenter of J. Grotowski and Thomas Richard* em Pontedera, Itália, onde vai se dedicar a desenvolver, nos últimos anos antes de sua morte em 1999, um trabalho chamado por ele de *transmissão*. Tratava-se, segundo ele, de transmitir o que alcançou em sua vida: *o aspecto interior no trabalho* e, o desenvolvimento que Brook (a partir de observação do trabalho de Grotowski) chamou de *A arte como veículo*.

Com o título original *At work with Grotowski on Physical Actions* (1993, 1995 e 2005) e com o prefácio do próprio Grotowski (em 1993): “O livro de Thomas Richard fala dos três primeiros anos de trabalho comigo e trata das ações físicas, uma premissa necessária para quem está ativo no terreno das artes performáticas.” Thomas Richard reconstrói a conexão entre Stanislavsky e Grotowski: “os artistas que não avançam, retrocedem.” (STANISLAVSKY)

E: “não é possível ficar no mesmo ponto, só há evolução ou involução”.
(GROTOWSKI)

Retomando a questão do corpo do ator como fonte geradora de imagens acionais, este ator tem duas dimensões a considerar: – *a dimensão factual do corpo*. Em uma perspectiva antropológica, podemos afirmar que os corpos (de culturas diferentes) afirmam sua cultura e são moldados por ela. Por conseguinte, eles desenham a sua identidade. Esta afirmação corporal configura a dimensão factual do corpo do ator; sua estrutura física organizada para realizar ações que vão caracterizá-lo. Para Rodrigues (1997, p. 43):

Reforçamos a ideia de que esta estrutura estará mais explicitada na medida em que o indivíduo estiver integrado às manifestações rituais. Os sentidos através dos quais a pessoa interliga-se ao sagrado, a impulsionam para reagir simbolicamente. Percebemos que a qualidade da estrutura física possibilita o recebimento do campo simbólico, bem como a sensibilidade na apreensão dos símbolos faz com que o corpo chegue a ganhar esta estrutura.

Assim sendo, – *a dimensão ficcional do corpo*: o corpo do ator em condições de uso pleno e eficiente, apto a acessar a dimensão ficcional de seu corpo através da realização de propostas criativas de experimentação teatral.

As capacidades individuais comportam uma gama de possibilidades de uso criativo que constituem o acervo do ator. Este acervo pessoal é o potencial expressivo de seu ‘corpo factual’ manifesto em seu ‘corpo ficcional’.

É a partir dele que as representações realizadas (de acordo com as propostas apresentadas), configurarão o *ethos* que comunica com o espectador. Este *ethos* pertence à dimensão ficcional do corpo do ator. Barba (1995, p. 18) fala de um corpo fictício: “Os princípios pré-expressivos da vida do ator-bailarino não são conceitos frios relacionados somente com a fisiologia e a mecânica do corpo.”

4.1. A distinção dos níveis factual e ficcional do corpo do ator

O aperfeiçoamento técnico/intuitivo possibilita ao ator a utilização de seu corpo de modo diferenciado; do chamado *corpo cotidiano* pertencente à dimensão factual de seu corpo que atua no cotidiano. O corpo cotidiano a que me refiro corresponde ao corpo que realiza as ações do ‘dia a dia’, condicionadas pela rotina do sujeito. O corpo

cotidiano adquire, ao longo dos anos de existência rotinizada: hábitos, marcas, registros e somatizações que o vão delineando e direcionando as ações.

Isso se aplica rotinas disciplinadoras como a de bailarinos profissionais, de atores que realizam treinamento por longos anos (como nos teatros orientais em geral), ou mesmo atletas. Esses hábitos, estas marcas, bem como os registros, caracterizam a singularidade física corpórea do sujeito ator que é o seu ‘corpo cotidiano’, ainda que se trate de ‘cotidianos específicos’ como os de profissionais que têm em seu próprio corpo o instrumento de trabalho.

O corpo cotidiano ocidentalizado, geralmente identificava-se com o corpo fictício das personagens, em perspectiva especular, ou seja, em um processo psíquico de reconhecimento identificatório. Essas eram as duas dimensões de base a considerar: corpo ocidental como corpo de personagens e, personagens que representam pessoas (corporificadas) que se veem representadas nestas personagens da ficção, sobretudo a partir do realismo, na segunda metade do século XIX.

Por outro lado, o teatro japonês trouxe um terceiro nível do corpo do ator. Trata-se de um nível intermediário, em que o corpo não é mais o corpo expressivo da personagem (suponhamos, logo após uma apresentação, em processo de desencarnação da personagem, em que o estado cênico vai diminuindo no corpo do ator), mas, ainda não está no nível factual de sua realidade cotidiana.

Este ‘nível intermediário’ do corpo do ator representa uma ausência: um estado em que o corpo, embora presente (factual) encontra-se pronto para acender ao corpo fictício (suponhamos antes do início de uma apresentação): “A mesma coisa ocorre no Kabuki: o ator não deve desaparecer, ele deve mostrar-se e manter-se num estado fictício.” (BARBA, 1995, p. 195)

A disciplina de um treinamento é o que possibilita ao ator tomar consciência dos níveis factual, ficcional e intermediário (pré-expressivo), de seu corpo cotidiano que, pode ultrapassar-se e alcançar o estado cênico necessário à atuação teatral a que nos referimos, através do trabalho inicial de sua preparação corporal conforme aponta Oida (2007, p. 25):

A preparação do corpo vai além de torná-lo limpo; temos também de cuidar dele. Sobretudo dos nove orifícios. Segundo a tradição japonesa, o corpo tem nove orifícios: dois olhos, duas narinas, duas orelhas, uma boca, um orifício para passagem de água e um outro para defecação. Todos precisam de atenção.

Entretanto, o corpo deve ser visto além de sua constituição física, como ele é: orifícios, músculos, ossos, tendões, articulações, coluna, membros superiores e inferiores. Não podem ser desconsiderados: sua parte psíquica; sua relação com suas memórias; seu autoconhecimento; seu perfil psicológico; sua lida com seu universo psicológico; suas virtudes e seus vícios de comportamento; seu posicionamento ideológico, suas capacidades criativas, seus níveis de energia e sua capacidade de alteração destes níveis de energia.

O trabalho sobre os ‘níveis de energia do ator’ é outro ponto muito importante a considerar. Esses níveis referem-se, na vida cotidiana, ao emprego de energia para realizar as atividades de rotina da vida, mas, apresentam outro sentido na vida do palco.

Para a realização de atividades cotidianas, busca-se um menor emprego de energia para alcançar um máximo de resultado. Trata-se de uma condição da vida cotidiana atual, em que vigora a máxima “gaste menos (energia) e ganhe mais (o que se intenta)!”.

O trabalho sobre os níveis de energia, relacionados à vida no palco, também são objeto de inúmeros estudos. Esses estudos interessam-se por técnicas, métodos, modos e sistemas que possibilitem acessar o estado extra-cotidiano. Nas palavras de Barba (1995, p. 9):

Ao contrário, as técnicas extra-cotidianas se baseiam no máximo emprego de energia para um resultado mínimo. Quando eu estava no Japão com o Odin Theatret, refleti sobre o significado da expressão que os espectadores usavam para agradecer aos atores no final da representação: *otsukaresama*. O significado exato desta expressão – usada particularmente para atores – é: “você está cansado”. Os atores que interessaram e comoveram seus espectadores ficam cansados porque não economizam sua energia. E por isto se agradece a eles.

É nesse sentido que me refiro ao trabalho sobre os níveis de energia do corpo discursivo do ator e não outro. O desprendimento de energia a que o ator (em cena) está sujeito, requer rigorosa preparação, mas, ainda assim, não garante a capacidade de irradiação do ator no momento da cena. Não há garantias que esta preparação permitirá ao ator projetar a essência de seu personagem ao público. Nas palavras de Chekhov:

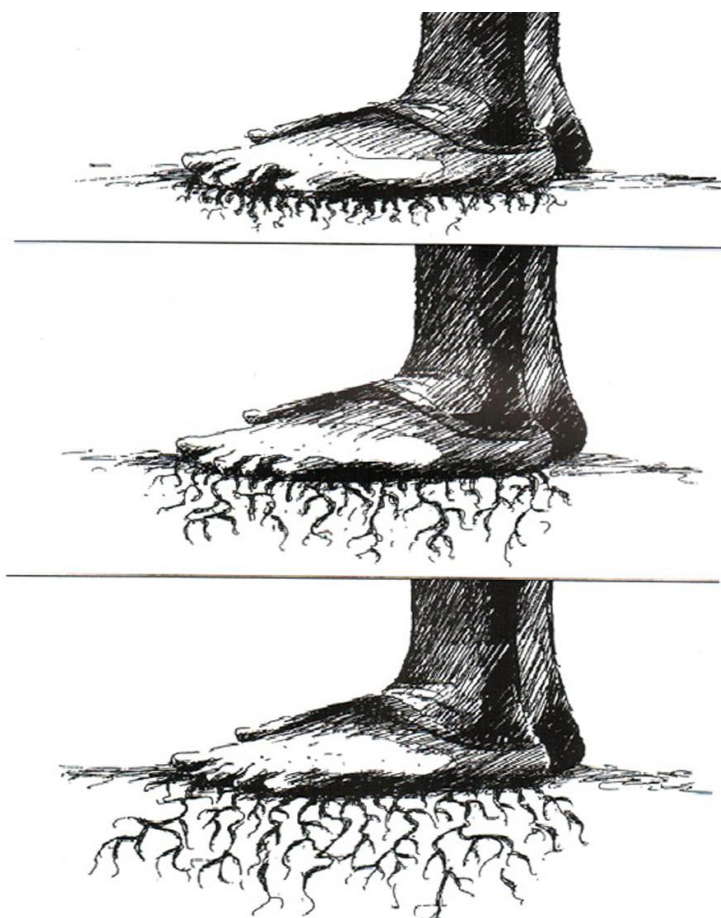
A irradiação que é a capacidade projetar a essência invisível que emana de todas as suas intenções, emoções ou pensamentos, demanda necessariamente uma grande energia. A irradiação sendo impulsionada pela vontade, torna-se possível fazer irradiar conscientemente a presença de um personagem até a cena ou no cenário antes mesmo de fazer sua entrada. (CHEKHOV, 1995, p. 43. Tradução livre do autor desta tese)³

³ *Le rayonnement, qui est la capacité de projeter l'essence invisible émanant de toutes vos intentions, émotions ou pensées, engage nécessairement une grande énergie. Le rayonnement étant du ressort de la*

Esse trabalho, de fundamental importância, depende da capacidade de atenção do ator dentro e fora da cena. Atenção a si, ao outro e ao meio, sensorialmente aberto e pronto a estabelecer conexões no aqui e agora da cena teatral. Atenção, no sentido de Fabião (2003, p. 27):

A atenção torna-se assim uma pré-condição da ação cênica; uma espécie de estado de alerta distensionado ou tensão relaxada que se experimenta quando os pés estão firmes no chão, enraizados de tal modo que o corpo pode expandir-se ao extremo sem se esvaír.

Como sugere a figura abaixo (RODRIGUES, 1997, p.45) para efeito de visualização:



A disciplina de um treinamento possibilita ao ator ter atenção e tomar consciência de quais são suas possibilidades e necessidades, seus limites pré-expressivos e

“volonté”, Il est même possible de faire “rayonner” consciemment la présence d’un personnage jusqu’à la scène ou au décor avant même de faire votre entrée. (CHEKHOV, 1995, p. 43)

expressivos, sua margem de mudança de energia no momento em que se coloca em trabalho. E por que o ator deve treinar? Nas palavras da atriz Roberta Carreri: “Outro objetivo do treinamento é o de libertar o jovem ator do que chamo de automatismos da vida cotidiana.”⁴

Para efetuar a mudança necessária ao trabalho do ator, do corpo cotidiano (automatizado) ao corpo expressivo (da presença cênica) o ator deve entrar em contato consigo mesmo e descobrir o que deve ser mantido e o que deve ser modificado e, como fazê-lo. Ou seja, ampliar suas capacidades expressivas e de seu acervo de corpos fictícios (externo + linguageiro), prontos a se desenvolverem com a prerrogativa de um trabalho de treinamento direcionado.

Entretanto, essa disciplina de treinamento direcionado, deve renovar-se conforme a evolução do corpo em sua dimensão factual automatizada (salvaguardando sua integridade), com vistas a estar presente e pronto a encarnar, ‘dar carne’ ao papel. Ela deve ser feita com vistas a trabalhar a qualidade da presença do ator é assim descrito pela atriz Roberta Carreri (Ibid. 1989) do *Odin Theatret* dirigido por Eugênio Barba:

Por isto todos os atores do Odin Theatret aprendem acrobacia. Acrobacia é muito importante, porque para acrobacia você deve estar com a mente e o corpo conectados. Se sua mente abandona seu corpo, seu corpo cai e se machuca.

Por outro lado, a utilização do corpo do ator apenas como instrumento ou ferramenta altamente treinada pode levar a uma atuação fria e mecânica, sem tratamento aprofundado das “substâncias” que dão vida e carne ao papel ou ao tema tratado. Estas “substâncias” correspondem à parte invisível (energia) da matéria que subsidia o trabalho do ator. Elas estão ausentes quando o vigor se basta, ou mesmo, quando o tratamento mais profundo da interpretação dá lugar ao virtuosismo que cativa certo perfil de público, como plateias brasileiras de modo geral.

Essas substâncias do trabalho de atuação e ampliação da expressividade do ator são amplamente perceptíveis, embora invisíveis, das quais somente se pode falar por metáforas. É isso que determina mudanças neste *corpo cotidiano* para o *corpo cênico* ou *estado de atuação* pertencente à dimensão ficcional: o trabalho de energia é que ‘dará o

⁴ Vide em anexo 4 do Dvd desta tese. Trecho do vídeo *Traces in the snow* 1989. Tradução livre do autor desta tese.

tom' da mudança de um estado (cotidiano) para outro (cênico). Nas palavras de Fabião (2003, p. 29):

Contra a ideia de corpos autônomos, rígidos e acabados, o corpo cênico se (in) define como múltiplo cambiante. Contra a noção de identidades definidas e definitivas, o corpo cênico experimenta formas momentâneas dialógicas. O estado cênico acentua a condição metamórfica que define a participação do corpo no mundo.

Portanto, para a eficiente utilização de seu (corpo) instrumento no campo ficcional (teatral), faz-se necessária a disciplina de um treinamento que se modifique. A preparação do ator é parte de sua *teckné*, de seu *saber fazer*. Esta é uma das principais especificidades de seu trabalho e determina certas restrições. Dito de outra maneira, o trabalho de atuação do sujeito ator parte de “sua pessoa”, de sua subjetividade, passível de ser objetivada em seu trabalho. Este é o nível factual de seu corpo. Porém, o ator de teatro é antes um ator social, *o ator finge que finge*. (Ibid, p.32) . Esta duplicidade da atuação de um ator é sobredeterminada pelo contexto sócio-histórico em que este ator se forma e atua. Por exemplo, atores de culturas diferentes que interpretam um mesmo personagem, imprimem, necessariamente, aos personagens traços não apenas de sua cultura, mas também de sua estrutura física, de sua natureza subjetiva, de seu humor, enfim, de suas características pessoais, como nos aponta em entrevista a atriz Mariana Muniz (personagem Sônia) no espetáculo Tio Vânia de Tchekhov:⁵

A sua personagem é você, eu acho. Ela não é outra coisa, ela é você naquelas circunstâncias dadas e que muito de você vai transformar a personagem. Então, se você é uma pessoa mais agressiva, a sua personagem vai ser mais agressiva que se fosse feita por uma outra atriz. O personagem é sempre o eu e o não-eu. Mas, é muito eu.

Tais traços pessoais, impossíveis de serem apagados, mas que, mascarados, devem ser assumidos e trabalhados sobre como ‘emprestar-se’ para a personagem, pois estes, irão ser parte integrante da atuação do ator, ao interpretar uma personagem, quer ele queira ou não.

Trata-se, pois, da dimensão factual de seu corpo e da qual não há como se desvencilhar. O desvencilhamento possível na dimensão factual de seu corpo é aquele do cotidiano para o extra-cotidiano.

⁵ Entrevista concedida durante a temporada de estreia, em maio 2011 em Belo Horizonte. Vide íntegra de entrevista em anexo 7 do Dvd desta tese.

Mesmo assim, cada ator em sua atuação vai deixar (mais ou menos) transparecer sinais de suas características pessoais, factuais e culturais. *Pessoais* na medida em que exerce sua alteridade, se constitui como sujeito singular na encenação, em relação ao espectador e em relação aos outros atores na cena. *Factuais* na medida em que, necessariamente, se relaciona com o aqui e agora de cada apresentação de uma encenação teatral. E, culturais, na medida em que os imaginários socioculturais apreendidos e incorporados pelo sujeito ator ao longo de sua trajetória estarão em jogo no momento em que ele atua.

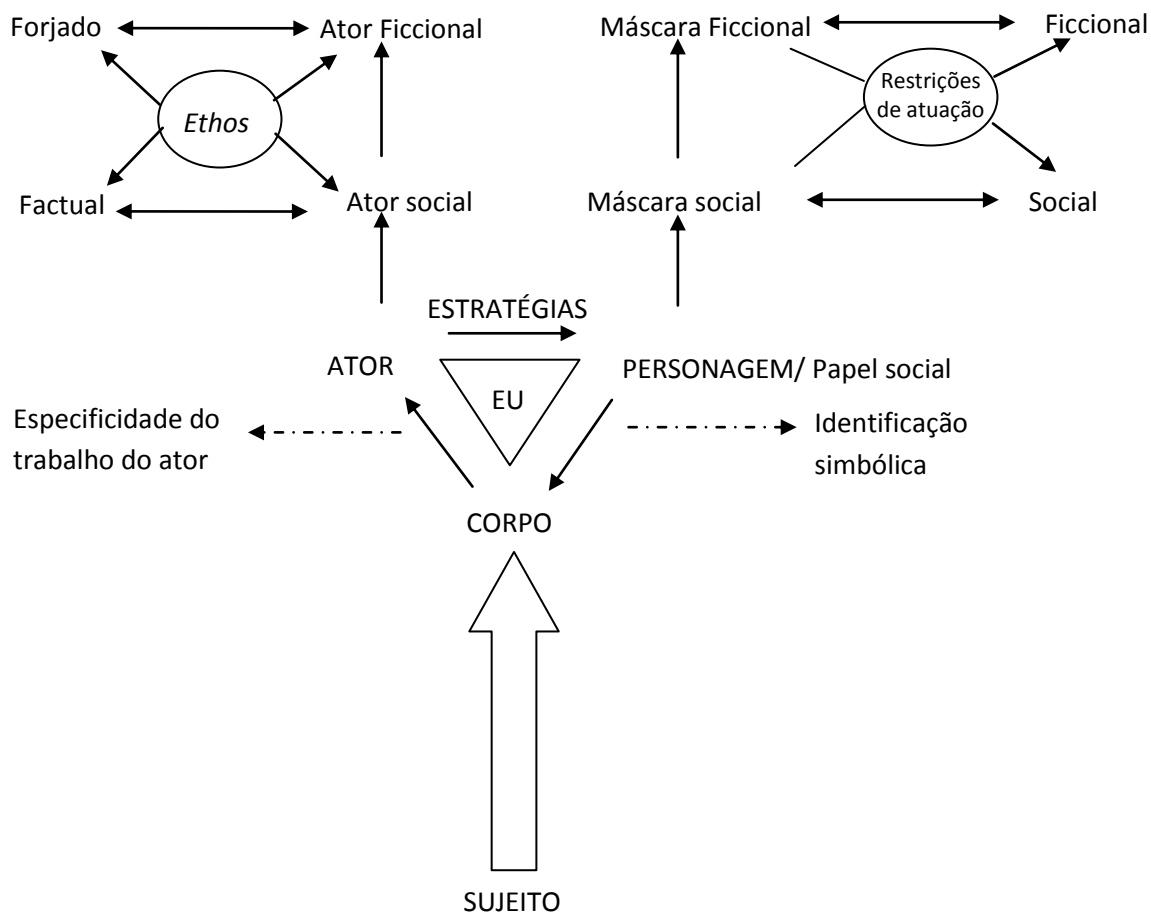
O universo da ficção deve ser partilhado entre o ator e seu interlocutor, o espectador. Mas, este universo da ficção é construído sobre um “terreno” factual e, neste sentido, haverá, necessariamente, imaginários circulantes neste contexto factual. Tais imaginários podem funcionar como saberes partilhados na intercompreensão, conforme o uso que faz deles e da consciência de suas sobredeterminações.

Essas duas dimensões do corpo do ator, a factual e a ficcional determinam uma duplicidade do *ethos*. Ambos os *ethos* (factual e ficcional) estão em ‘relação de subordinação’ do segundo ao primeiro, uma vez que, todo *ethos* ficcional é construído sobre um *ethos* factual. Dito de outra maneira, um papel na ficção depende do ator que o interpreta, pois, o *ethos* fictício irá variar conforme o ator (*ethos* factual) que o interpreta. Por exemplo, na montagem *La tragédie d’Hamlet* de Peter Brook, em 2001, na qual o *ethos* de Hamlet, príncipe da Dinamarca era encenado por um ator (*ethos* factual) negro.⁶

A identificação com a personagem da tragédia de Shakespeare provém dos dizeres sobre as angústias da personagem e em como sua imagem é construída. Sendo assim, quais estratégias são acionadas? No exemplo de Peter Brook, é a utilização de um ator de descendência africana (factual) para interpretar uma personagem dinamarquês, bem como outras utilizadas por este ator na encenação de seu *ethos* ficcional. Dito de outra maneira: trata-se de uma estratégia que é empregada com determinada intenção: o conflito de Hamlet é universal, é humano, independente de etnias.

⁶ Vide anexo 5 do Dvd desta tese. Trecho extraído do vídeo *La tragédie d’Hamlet*, direção Peter Brook, 2001.

Vejamos este pensamento esboçado no esquema a seguir:



A especificidade do trabalho do ator é evidenciada pela disciplina de um treinamento do corpo, por uma preparação prática que trabalhe suas dimensões, da qual falarei adiante.

Esse treinamento, que passa pelo corpo é o cerne de seu trabalho e fonte criadora de suas imagens que serão encenadas cada qual em seu contexto, ou seja, a utilização das máscaras deve estar de acordo com o contexto: ‘máscaras ficcionais’ para contextos ficcionais e ‘máscaras factuais’ na vida cotidiana. A disciplina do treinamento possibilitará ao ator acessar o nível intermediário da pré-expressividade de seu corpo.

As máscaras sociais são usadas através do corpo do ator e as máscaras ficcionais (personagens) são colocadas sobre a máscara social (do ator). O *contrato de comunicação*, conforme a situação, é o que restringirá a atuação do ator e é determinado pelo contexto. Um ator não deve usar a máscara ficcional fora de um contexto ficcional, pois, seu *ethos* forjado deve ser encenado em situações de apresentação teatral e não fora delas.

As máscaras factuais aqui são pensadas como constitutivas do sujeito no mundo e, quando se as utiliza, elas pressupõem um trabalho refinado, que é medido pelo grau de verossimilhança com a realidade que elas, pelo seu uso pelo ator, são capazes de criar. Conforme a atuação do ator, elas possibilitarão ao espectador ir mais longe na compreensão sobre si, através da relação especular criada pela identificação da máscara factual do espectador com a máscara ficcional do ator encenando.

A identificação simbólica ocorre na medida em que o sujeito, ator ou espectador, se identifica, em nível simbólico, com a personagem encenada (a máscara ficcional). Nesse caso, corre-se o risco de, muitas vezes, tal identificação (do ator com a máscara) chegar a confundir o mundo ficcional com o mundo factual, como, por exemplo, em situações de representações realistas se pode verificar esta ocorrência.

A forma de ação pretendida por um sujeito falante, ator de teatro, é essencialmente constituída por um material linguageiro que ultrapassa o texto para constituir-se como discurso. Esse material é composto por diversas linguagens que são estudadas, organizadas e utilizadas pelo ator em suas encenações teatrais nos mais diversos contextos.

Os signos que o ator aciona correspondem aos elementos de construção de sua imagem. Esta (sua imagem) é realizada a partir de seu corpo. As imagens encenadas pelo corpo do ator podem ser relacionadas a algumas máscaras sociais (em nível factual), que os diferentes sujeitos utilizam na vida cotidiana, devido justamente à identificação simbólica com as personagens.

As imagens encenadas são, assim, colocadas em jogo para espelhar esta ou aquela realidade social e, este ou aquele mundo possível da ficção teatral. Conforme a situação de comunicação que o engendra, este sujeito desempenhará um determinado papel social (individual ou coletivo), aqui equivalendo/correspondendo a um(ns) personagem(ns) ou máscara (individual ou coletiva), em perspectiva linguageira, tendo como parceiro o espectador.

O sujeito ator factual da vida cotidiana representa papéis conforme as diversas situações. Cada situação determinará, em que medida, sua atuação deve ocorrer para que ela possa lograr sucesso. As restrições impostas pelo *contrato de comunicação* que engendra a construção do *ethos* determinam suas idiossincrasias. Uma restrição tácita da atuação do ator teatral é que seu *ethos* é forjado. E, este forjamento é, de antemão, de conhecimento de seu parceiro espectador.

É, pois, este o desafio do ator ficcional: despertar e manter o interesse do espectador, seu parceiro; para que ele pare, escute, veja, sinta e pense, mesmo sabendo que se trata de um *ethos* forjado, que a atuação é uma obra a ser apreciada.

O possível fascínio e horror das imagens criadas e encenadas pelo ator de teatro ao utilizar suas máscaras ficcionais pode fundir-se com a percepção do espectador. Esse encontro possibilita um possível vivenciamento empático causador de identificação simbólica, na perspectiva da experiência do eu (espectador) que se olha (na atuação do ator) como uma ‘mirada narcísica’.

A especificidade do trabalho do ator ficcional, que é antes um ator social que representa socialmente vários papéis, inclusive o papel de ator ficcional (teatral), consiste na consciência deste(s) personagem (ns), desta(s) máscara(s) da atuação social e da atuação teatral com seus respectivos estatutos.

A atuação teatral requer um *saber-fazer* ou *saber-encenar*, de acordo com as circunstâncias dadas, específicas do teatro ou diante da câmera e do universo de cada uma delas. A modificação do sujeito social (atuação factual), pessoa, para o sujeito ator ficcional (atuação ficcional) é da ordem específica de seu *saber-fazer*, *saber-encenar* que requer estudo, disciplina de um treinamento, investigação e trabalho, muito trabalho.

Mesmo que se trate de encenar o cotidiano, a ética que norteia o uso da máscara, (atuação) ficcional-teatral, reclama tal estudo, treinamento, investigação e trabalho. A legitimação do estatuto ficcional (artístico-teatral) no meio social e do trabalho do ator teatral passa por estes fazeres que credibilizam e legitimam seu trabalho.

O sujeito que tenha um projeto de fala carregado de intenção, o construirá utilizando sistemas formais de signos próprios das linguagens utilizadas pelo homem (daí a terminologia “linguageiro”) e o colocará como objeto de apreciação na relação com seu parceiro para que a co-construção de sentido possa ocorrer. Ao encenar sua fala, o sujeito falante o faz através da construção de imagens sucessivas de si, da mesma maneira como em uma apresentação teatral ou exibição cinematográfica, onde o ator encena imagens para um interlocutor (espectador).

Neste âmbito, o *Processo de Transformação* é constituído pela criação cênica ficcional (criação teatral), na qual o mundo a ser significado ou o propósito sobre o mundo pretendido pelo ator cênico ficcional ocorre em duas fases, conforme tratei em meu trabalho de mestrado (CORDEIRO, 2005).

A primeira fase corresponde à tomada de contato com o tema ou personagem e sua estrutura de ações físicas, ou seja: conhecer o texto dramático ou o tema a ser tratado. O mundo a ser significado é transformado em ações físicas (porquês e para quês) no processo de construção da encenação que envolve diferentes etapas de trabalho direcionado. Este mundo a ser significado, seja ele a partir de um texto dramático ou de um tema escolhido conterà, em seu interior, a inscrição de uma representação virtual, uma vez que, para as Artes Cênicas, a finalidade de um texto ou do tratamento de um tema é sua transformação em cena com ações, ou seja, construir uma encenação. Portanto, a ação física corresponde à segunda fase desse processo: a elaboração cênica, o começo do forjamento, os ensaios ou a edição/finalização, no caso de filmes.

Em uma segunda fase, o trabalho de forjamento do *ethos* se configura; as imagens sucessivas de si, encenadas pelo ator, começam a ser construídas e encadeadas. Elas constituirão a totalidade da encenação do *ethos* forjado, antes que esta seja levada ao espectador. Esta fase corresponde à etapa de exercício cênico, *répétitions* ou ensaio, na qual se busca a maneira mais adequada de se encenar o *ethos* (texto, roteiro ou tema).

Em caso de textos já construídos (literatura dramática em geral), a primeira fase corresponderá à leitura e deliberação acerca das possibilidades de transformá-lo em encenação. Como aponta o ator Eduardo Moreira (2011) a respeito do processo de construção da encenação Tio Vânia (1899) de Tchekhov (1860-1904) com o Grupo Galpão:



Então, teve todo esse pré que foi a pesquisa de que texto, nós passamos pelo Harold Pinter (1930-2008), passamos pelo Luigi Pirandello (1867-1936), passamos pelo August Strindberg (1849-1912) e acabamos voltando, de certa maneira, porque dois anos atrás nós chegamos a trabalhar com o Anton Tchekhov com as Três Irmãs (1900), no documentário do Eduardo Coutinho que foi o Moscou e voltamos ao Tchekhov acho que de uma maneira muito boa, satisfatória para nós...⁷

Daí advém as várias versões de montagens para um mesmo texto dramático. Portanto, vários *ethos*, forjados de diferentes maneiras, para encenar o mesmo personagem (*ethos* fictício) de papel, pertencente a este mundo ficcional da literatura dramática.

A agenciamento dos códigos semiológicos está envolvida na segunda fase do processo. A escolha e o uso adequado desses códigos irão auxiliar o trabalho de dar “vida” ao texto/roteiro/tema. A partir do momento em que o ator toma contato com o texto/roteiro/tema/*set* de gravação, o processo envolve sua preparação para a construção das imagens de si até o momento de se maquiar, vestir o figurino, aquecer-se, ajustar a movimentação cênica, manipular os objetos cênicos, o cenário, a luz, o som, etc., até ouvir dizer: “Ação!” Tudo isso faz parte da segunda fase do processo de transformação.

Ainda na perspectiva do corpo do ator, verificarei aquilo que nomeio de *corpo discursivo* do ator, no qual se evidencia a mudança do corpo cotidiano (corpo discursivo) para o corpo cênico (*corpo linguageiro*) ou capacidade de entrar em estado cênico (*corpo externo*) sobre o qual discorrerei a seguir.

4.2. O corpo discursivo do ator: o trabalho antes da cena

Para o ator, o problema semelhante é o de manter a presença quando está diante do público. Embora o público não possa explicar com palavras, ele sente a energia do ator e, para as pessoas, esse é um dos principais prazeres do acontecimento teatral. Qualquer coisa que faça aumentar nossa energia irá nos ajudar na atuação.

(OIDA, 2007, p. 72)

Para conseguir ter um mínimo domínio de suas energias na cena, o ator deve se dedicar a um trabalho corporal, considerando o corpo em suas dimensões: física (os nove orifícios segundo Oida (2007, p. 25), psíquica, linguística, psicossocial, emocional, ideológica

⁷ Vide integra de entrevista em anexo 8 do Dvd desta tese.

e criativa, que antecede o momento da cena. O corpo discursivo do ator refere-se a sua constituição enquanto sujeito no mundo, em suas diversas vozes que falam em suas falas e em suas ações. Para tanto, faz-se necessário um trabalho inter e transdisciplinar, em que estas dimensões (vozes) sejam trabalhadas em suas especificidades e simultaneamente.

Tal trabalho visa fazer com que o ator entre em contato (consciente) com sua estrutura constituinte (básica) nas dimensões que se referem às vozes que configuram sua ‘polifonia discursiva’. O trabalho centra-se na consciência e potencialização das capacidades pré-expressivas do ator, que o permitirão acessar suas fontes criadoras e torná-las expressivas. Ao tomar consciência das ‘vozes que falam’ em suas encenações, o ator pode então trabalhá-las em prol de sua qualidade e refinamento expressivo. Dito de outro modo, as diversas disciplinas, oriundas de campos de estudos nem sempre correlatos, auxiliam o estudo e a prática direcionada do ator para o trabalho de seu corpo discursivo.

No trabalho do ator evocam-se disciplinas de áreas de conhecimento para (muito) além da suposta realidade de um ator (das artes cênicas) como: a biologia, a física, a sociologia, a psicanálise, a linguística, a literatura, a comunicação, a filosofia, a história, entre inúmeras outras. Convém ressaltar que, outras disciplinas não dimensionáveis aqui, podem também servir ao trabalho do corpo discursivo do ator, na condição de servirem ao propósito intencionado da encenação ou de refinar o seu trabalho expressivo.

Desse modo, a transdisciplinaridade naturalmente ocorre, pois, no processo de trabalho interdisciplinar, requerido pelas diversas dimensões, (vozes) do corpo discursivo do ator, o aprendizado é assimilado e transformado ‘no’ e ‘pelo’ próprio corpo do ator em exercício, fazendo assim, com que esteja em constante evolução pré-expressiva e expressiva, em permanente metamorfose.

Define-se, assim, como um ‘corpo cambiante’ que se modifica conforme o trabalho a que se dedica em um determinado período, sempre buscando despir-se de amarras e liberar-se para algo além de si mesmo. Vejamos, rapidamente, estas dimensões do ‘corpo discursivo’ do ator:

– *A dimensão física*: diz respeito ao entendimento de sua constituição bio-anatômica e fisiológica, a seus ‘orifícios’. Esse trabalho auxilia na compreensão da constituição corpórea individual: músculos, ossos, tendões, órgãos, capacidades funcionais visuais e auditivas e sua disponibilidade em termos de energia, a relação com o tamanho, o peso, as possibilidades de movimentação, as limitações do próprio corpo, etc.

Para as movimentações, deslocamentos, relações com o espaço e com elementos presentes no espaço, diversas técnicas, métodos e sistemas servem a este propósito, por exemplo: as diversas artes marciais, técnicas vindas do circo, caminhadas, ciclismo, yoga, balé, danças diversas, patins, variações de corrida, musculação, natação, hipismo, esgrima, escalada, entre inúmeros outros que podem servir a um determinado propósito cênico.

– *A dimensão psíquica*: diz respeito aos níveis de consciência de seu perfil psicológico; em que ponto se encontra a autoconsciência do ator de sua constitutividade psíquica, suas possibilidades e seus limites. O temperamento e a consciência do temperamento; a capacidade de mudança e suas limitações e, as posturas situacionais são determinadas por esta dimensão do corpo do ator.

– *A dimensão linguística-linguageira*, diz respeito aos níveis de leitura de mundo e de estudo (formal e informal), bem como a suas capacidades de elaboração e expressão de textos verbais e não verbais. Pode-se, em certa medida, relacionar a capacidade comunicativa no que se refere aos recursos vocais de pronúncia, articulação, projeção e entonação de sua voz falada. Relaciona-se, também com a classificação da voz em termos de cor, altura, etc. Diz dos tons de fala e dos comportamentos de uso de linguagens (linguageiros) nas diversas situações.

– *A dimensão social*: diz respeito a sua estruturação social; o nível de compreensão das sobredeterminações incorporadas pelo ator, conforme seu contexto de vivências experienciadas socialmente (factualmente), conforme apontado na perspectiva naturalista do determinismo social de Zola (1840-1902).

– *A dimensão afetivo-emocional*: diz respeito ao temperamento do ator e sua relação com seus afetos, sentimentos e sensações e com suas próprias emoções, ou seja, em que medida o ator é capaz de compreendê-las, relacioná-las e elaborá-las em termos objetivos.

– *A dimensão ideológica*: diz respeito ao universo de valores que o indivíduo ator apreende e sua relação com estes valores que, determinam seus posicionamentos e suas ações no mundo. Refere-se àquilo a que se atribui valor em termos de posicionamento de mundo.

– *A dimensão criativa*: diz da relação do sujeito com sua capacidade de simbolização metafórica, suas possibilidades de re-significação dos elementos disponibilizados para criação, bem como os seus limites. É influenciada por um universo

de referências utilizado em suas improvisações, para levantamento de material criativo para a encenação. É nesta dimensão que se pode mais facilmente verificar a necessidade de um trabalho de improvisação.

O ‘trabalho de improvisação’ pode ser considerado como um mecanismo amplamente utilizado no fazer teatral, uma vez que, coloca em exercício a dimensão criativa do ator e a qualidade de sua presença. Diz respeito à capacidade de manter-se em estado de prontidão e de jogo, já que é preciso jogar com os elementos e com suas significações no ‘aqui e agora’, correspondente à condição do teatro e da improvisação.

Porém, o termo “improvisação” requer certo cuidado para não ser tomado num sentido vulgarizado, como apontado por Muniz (2004, p. 26. Tradução do autor desta tese):

Entretanto, é muito importante diferenciar a improvisação da falta de técnica e preparação. A improvisação exige um treinamento específico que capacite ao ator agilizar suas respostas, a escutar a si mesmo, a seus companheiros e ao público.⁸

Assim, o termo improvisação é aqui entendido como um mecanismo que permite ao ator acessar respostas aos desafios impostos pela atuação, diante de qualquer papel ou processo de criação. Nesse sentido, a improvisação pode se desdobrar em sentidos diferentes, em outras possibilidades, por exemplo, nas indicações dadas ‘antes de uma improvisação’ com a finalidade (uma vez que toda improvisação deve ser direcionada, ou seja, ter uma finalidade) determinada. Se a improvisação é entendida como um mecanismo utilizado em um processo criativo ou em um processo de construção cênica, ela se desdobra em outras vertentes: [...] “A improvisação segue três vertentes principais: a improvisação como formação do ator; a improvisação como criação de um espetáculo e a improvisação como espetáculo em si.”⁹ (Ibid, p. 35. Tradução do autor desta tese).

Esses três desdobramentos das vertentes da improvisação podem ocorrer em combinações nas quais se utiliza a ‘improvisação combinada’ tanto na etapa de preparação do ator, como no mecanismo de colocá-lo em estado de presença cênica, de prepará-lo para atuar, de estar presente no ‘aqui e agora’. Pode-se também utilizá-la como mecanismo de

⁸ *Entretanto, es muy importante diferenciar la improvisación de la falta de técnica y de preparación. La improvisación exige un entrenamiento específico que capacite al actor a agilizar sus respuestas, a escucharse a si mismo, a sus compañeros y al público.* (MUNIZ, 2004, p. 26)

⁹ *La improvisación sigue tres vertientes principales: la improvisación como formación del actor; la improvisación como creación de un espectáculo y la improvisación como espectáculo em si.* (MUNIZ, 2004 p. 36)

levantamento de material criativo para uma determinada encenação ou ainda como o espetáculo em si.

Há uma diferença fundamental entre os espetáculos de improvisação e a técnica de improvisação aplicada à formação do ator. Nesta última prescinde do público, é uma técnica desenvolvida durante o período de formação do ator, está pensada para ser praticada na aula e somente vista pelo diretor e pelos companheiros de classe. Entretanto, na improvisação como espetáculo, o público é essencial.¹⁰ (Ibid, p. 36. Tradução livre do autor desta tese)

Este é um ponto determinante no trabalho de improvisação; se se trata de um espetáculo em si, o interlocutor é o público e a improvisação pode ser entendida como fim. Por outro lado, se se trata de um mecanismo utilizado na sala de trabalho (de ensaio ou aula) os interlocutores corresponderiam ao diretor, aos outros companheiros de elenco e equipe. Como apontado por Muniz (2004 p. 36): “Outra vertente de investigação sobre a impro se centrou na utilização da improvisação na construção de cenas posteriormente fixadas em um espetáculo ou na investigação de personagens, cenas, etc.”¹¹ (Tradução livre do autor desta tese.)

Mas, ainda assim, no caso de improvisação como ‘levantamento de material criativo’, ela é tomada como mecanismo e não como um fim em si, pois, mesmo que não se trate de um espetáculo de improvisação ‘em si’, o ator deve dispor da capacidade de improvisar frente ao inusitado, que pode surgir no momento da cena. Como apontado pelo ator Eduardo Moreira do Grupo Galpão:¹²

Eu acho que a improvisação é também fundamental nesse sentido de criar vida para o ator, ele pode jogar, a essência mesmo do teatro é o jogo, esta capacidade que você não está atuando com você, você está atuando com o outro, com o espaço, com o público, com quem te observa de fora, com quem está dentro e você trabalhar todas estas diferentes variantes, eu acho que essa inteligência, essa capacidade de jogo, é para isto que a improvisação é fundamental.

¹⁰ *Hay una diferencia fundamental entre los espectáculos de improvisación y la técnica de improvisación aplicada a la formación del actor. En esta última prescinde del público, es una técnica desarrollada durante el período de formación del actor, está pensada para ser practicada en un aula y vista solamente por el maestro y por los compañeros de clase. Entretanto, en la improvisación como espectáculo, el público es esencial.* (MUNIZ, 2004, p. 36)

¹¹ *Otra vertiente de investigación sobre la impro se centró en la utilización de la improvisación en la construcción de escenas posteriormente fijadas en un espectáculo o en la investigación des personajes, escenografías, etc.* (MUNIZ, 2004, p. 36)

¹² Ator em entrevista durante as apresentações do espetáculo Tio Vânia de Tchekhov em maio, 2011. Vide integra de entrevista em anexo 8 desta tese.

Seguindo nessa direção, a ‘noção de jogo’ vista como essencial ao teatro, por ter como princípio a presença no aqui e agora, leva, inevitavelmente (considerando o estatuto de ator profissional), ao aprimoramento da competência expressiva do ator em *saber-jogar* (o jogo teatral!). Este aprimoramento ocorre com o estabelecimento de um treinamento direcionado.

Recapitulando o pensamento: a improvisação tomada como mecanismo que permite ao ator exercitar o estar presente de modo criativo, requer, por parte do ator, refinamento (da qualidade de sua presença). Este refinamento pode ser alcançado com treinamento direcionado.

O ‘treinamento direcionado’ é fundamental no trabalho do ator, pois, através dele é que o ator mantém-se em trabalho e em constante evolução. Portanto, é através do treinamento que o ator refina a qualidade de sua presença que, por sua vez, lhe permite jogar melhor o jogo do teatro ou o jogo cênico. Existem inúmeros tipos de treinamento que podem alcançar resultados diferenciados, pois, para se trabalhar as dimensões do corpo discursivo do ator faz-se necessário um treinamento diário em que o primeiro ponto a ser considerado é o exercício da capacidade de observação. Para o ator Eduardo Moreira, em entrevista:

Claro que existem infinitas possibilidades de treinamento, tem aquele que o ator deve exercitar cotidianamente, é a observação, contato com o mundo exterior, estar vivo, é a presença, um poder de viver as coisas, perceber as coisas, estar vivo com relação aos outros, isto tudo faz parte de um treinamento diário que é extremamente importante.

Mas, é necessário ressaltar que muitas vezes o treinamento do ator pode se tornar uma espécie de fim em si mesmo. Em que a meta a ser alcançada é a evolução dentro do exercício e não a ampliação das capacidades expressivas dentro de um propósito teatral específico. Para a atriz Mariana Muniz, em entrevista:

Então, às vezes a técnica substitui a relação com o público, a relação com o texto, a presença da intuição, normalmente, todos os tipos de treinamento vão crescendo em termos de dificuldade, tipo um jogo de vídeo game, você consegue alcançar a primeira etapa, a segunda, a terceira, a quarta e a quinta, você começa a ficar viciado nesse prazer de alcançar as etapas; treinamento começa a ser um fim em si mesmo e não um passo, uma metodologia para alguma coisa.

Deste modo, o treinamento que contemple a improvisação como mecanismo que possibilita ao ator jogar o jogo cênico. A improvisação como mecanismo requer atenção ao uso que dela se fará, sendo necessária uma utilização não rígida e inflexível, mas, dinâmica que contemple as idiossincrasias dos atores envolvidos e suas relações com sua constituição naquilo que se refere a seu corpo discursivo em todas as dimensões acima citadas.

A preparação de um ator revela-se quando ele está em cena e, assim, faz com que esta exposição, inerente ao ofício do ator, ganhe proporções enormes ao longo dos últimos dois séculos levando a publicações de experiências práticas em contextos diferentes que têm como base a relação teatral entre o(s) ator (es) e o espectador(es). Outro fator favorável ao desenvolvimento das experiências teatrais entre ator e espectador se deve a grande circulação e intercâmbio de espetáculos, workshops, oficinas, atores, diretores e dramaturgos, seminários e colóquios científicos ligados a atuação por todo o ocidente e oriente, sobretudo no século XXI.

Verificarei, a seguir, a configuração do que chamo de corpo exterior do ator. Esse corpo exterior é aqui relativo à construção do *ethos* ficcional do ator. Ou seja, relativo ao início da construção do *ethos* forjado (este somente se configura para o espectador) sobre a base do corpo discursivo trabalhado. Corpo discursivo no sentido polifônico de Bakhtin e no sentido das formações discursivas de Foucault.

Desse modo pode-se perceber que a construção do corpo exterior é realizada sobre a base de um corpo discursivo com suas dimensões trabalhadas. Essas dimensões em cada uma delas requer um trabalho direcionado de modo a permitir a ultrapassagem do estado cotidiano para o estado cênico. Este ultrapassar a si mesmo e ir à busca de algo além de si no universo da ficção teatral. Neste “além” da ficção teatral é que se dá a encenação dos corpos exterior (nos ensaios) e linguageiro (diante do espectador).

4.3. O corpo exterior do ator: o trabalho de ensaio

Por outro lado e por reação, a direção de atores se viu geralmente como uma tentativa, quase religiosa ou mítica, de fazer se encontrar duas consciências e de assegurar uma comunicação linear e direta, entre autor, ator, diretor de cena e espectador, como se se pudesse reduzir as relações humanas a uma pura comunicação entre almas, à maneira kantiana. (PAVIS apud PROUST, 2006, p. 16. Tradução livre do autor desta tese)¹³

Para o trabalho de ensaio, o ator deve ter em conta a sua capacidade de alteração dos estados necessários à construção e encenação do *ethos* forjado. A construção e a encenação do *ethos* ficcional depende de um trabalho do ator e de sua interação com seu primeiro espectador, o diretor.

A direção de atores envolve, nesta medida, o estabelecimento de diálogos entre as diversas vozes da polifonia da cena teatral. Dentre elas, a do trabalho do ator envolverá o trabalho de construção de um *ethos* forjado através de seu próprio corpo (corpo discursivo + corpo exterior em construção) que vão falar (nos ensaios) através do corpo exterior do ator. Essas vozes são equalizadas, organizadas e harmonizadas pelo diretor no corpo do ator com participação ativa (consciência) do ator em trabalho. Ou seja, estabelecer harmonia e ressonância da comunicação entre as vozes que vão configurar este corpo exterior e polifônico do ator, lembrando que o corpo exterior do ator tem, nesta etapa do trabalho, sua condição metamórfica. Essa condição do corpo exterior do ator é o que mobilizará este ou aquele; treinamento, método, sistema, modos de se trabalhar o corpo discursivo, em suas diversas vozes, para comportar e dar condições a metamorfose necessária que o corpo exterior do ator seja capaz de realizar através destes meios.

Convém ressaltar que esta metamorfose ocorre factualmente para encenar a ficção. Ou seja, nesta perspectiva não se pode associar ficção a mentira e sim associá-la a uma transformação real que deve ocorrer no corpo do ator. E, sem a qual ele permanece aquém do trabalho de expressividade necessário ao trabalho cênico do ator, do qual me refiro.

¹³ *Par contraste et par réaction, la direction d'acteurs se vit souvent comme une tentative, presque religieuse ou mystique, de faire se rencontrer deux consciences et d'assurer une communication linéaire et "directe" entre auteur, acteur, metteur en scène et spectateur, comme si l'on pouvait réduire les relations humaines à une pure communication entre les âmes, à la manière kantienne.* (PAVIS apud PROUST, 2006, p. 16)

O trabalho do ator de se metamorfosear reclama em sua constituição a figura de um diretor. Ou, como nas palavras de Grotowski “um espectador profissional”. O interlocutor essencial ao processo de construção da atuação do ator em suas etapas anteriores. O primeiro espectador do trabalho do ator. O diretor é parte integrante da composição e construção (encarnação) do corpo exterior do ator. Sendo necessário ressaltar as especificidades desta função em relação ao trabalho de metamorfose da atuação;

De fato, ser diretor de atores não é suficiente para levar um espetáculo até o fim, é preciso igualmente ser um diretor de cena; e um diretor de cena desprovido de uma atitude em relação à direção de atores levará, pode ser, mais dificilmente sua encenação até o fim. (PROUST, 2006, p. 58-59. Tradução livre do autor desta tese)¹⁴

Assim, verifica-se a necessidade de desdobramento da função de diretor. Esta função, constituinte da construção do corpo exterior do ator, para Pavis (1999, p. 98):

Vinda do cinema, onde o trabalho de e sobre o ator tende frequentemente a ser escondido pelo aparato técnico, a direção de ator é a maneira pela qual o encenador (às vezes rebatizado de diretor de ator), guia e aconselha seus atores, desde os primeiros ensaios até os ajustes feitos durante a apresentação pública do espetáculo. Esta noção, por sua vez tênue e indispensável, diz respeito a relação individual, tanto pessoal quanto artística, que se estabelece entre o mestre de obra e seus intérpretes: relação pessoal muitas vezes ambígua, que só acontece no teatro ocidental, sobretudo realista e psicológico, em que o ator procura a identidade de sua personagem a partir de si próprio, como um “trabalho do ator sobre si mesmo.

Acreditamos que esta noção do teórico francês pode ser expandida para além dos limites do teatro realista e psicológico comum no ocidente. Pois, esta ambiguidade da relação entre diretor de atores e atores, não é reservada apenas a este estilo de teatro. Parece-me muito mais uma tendência, no início do século XXI, dos fazeres teatrais (sobretudo no Brasil) partirem do trabalho do ator sobre si mesmo e do estabelecimento de uma relação ambígua entre os interlocutores ator e diretor de ator.

Ou seja, em certa medida, necessariamente ocorre um processo identificatório entre: a identidade (ficcional) da personagem e a identidade (factual) do ator (e vice-versa). Este processo favorece e acelera o desenvolvimento da relação ator-personagem. Mas, por

¹⁴ *En effect, être directeur d'acteurs ne suffit pas ou mener un spectacle à son terme, il faut également être metteur en scène; et un metteur en scène dépourvu d'une aptitude à la direction d'acteurs mènera peut-être plus difficilement sa mise en scène jusqu'au but.* (PROUST, 2006, p. 58-59.)

outro lado, torna ainda mais tênue a separação da vida da cena (ficcional), da vida fora dela (factual).

Esta separação deve ser mediada pelo diretor de ator, uma vez que, as condições de um contrato de comunicação são ultrapassadas pelos limites (ou pela falta deles!) do trabalho de um ator em relação a seu personagem ou a sua atuação. O trabalho do diretor relaciona-se, deste modo, ao que a diretora francesa considera como:

Sou como uma parteira. Eu ajudo a dar à luz. A parteira não cria o bebê. Não cria a mulher e não é o marido. Mas se ela não estiver ali, o bebê corre o sério perigo e pode não nascer. Acho que um bom diretor é isso. Vamos dizer que sou boa diretora quando não falho em sê-lo. (MNOUCHKINE apud DELGADO e HERITAGE, 1999, p. 387)

Desse modo, verifica-se que a relação entre diretor e ator é essencialmente complementar, do ponto de vista artístico, foco de meu interesse. Em que as duplicidades: diretor-ator, diretor-autor, autor-(diretor)-ator, ator-espectador configuram-se dialogicamente como naturais no processo de feitura cênica, conforme o dispositivo.

E, portanto, na perspectiva do ator; requerem competências polifônica e dialógica na construção de seu corpo-exterior ou na encarnação do papel. Para isto o ator conta com a direção de ator, ou uma direção que considere que o ator tem de ser dirigido (como uma parteira dirige um parto) em seu processo de atuação. Desta parceria nasce uma relação detalhada com o que será levado à percepção do espectador no fim do processo.

A parceria é criada a partir de uma relação que deve ter como base a confiança, como aponta Yara de Novaes diretora do espetáculo Tio Vânia – aos que vierem depois de nós – com o Grupo Galpão:¹⁵

Quando a gente está dirigindo, é preciso que a gente seja confiável, claro que quando você é apontado para um trabalho, de alguma maneira, essa confiabilidade já foi passada e colocada, mas isso no dia a dia, no cotidiano, no processo teatral, eu preciso estabelecer essa confiança para que possa gerar liberdade, liberdade, sobretudo, de errar e esse erro, se é que a gente pode dizer erro, mas isso que parece erro possa gerar uma nova dinâmica de trabalho.

Um diretor, além de criar esta relação de confiança, fundamental ao processo do ator, deve também possuir atributos (competências: *saber-ouvir*, *saber-dizer*, *saber-perceber*, *saber-orientar*, *saber-parar*, *saber-prosseguir*, *saber-motivar*, *saber-censurar*,

¹⁵ Entrevista cedida durante a temporada de estreia em maio de 2011, em Belo Horizonte. Vide íntegra de entrevista em anexo 9 do Dvd desta tese.

saber-liderar e etc.) que o permitam trabalhar junto ao ator de modo eficaz e confirmar esta confiança no dia a dia de trabalho. Para Proust (2006, p. 263. Tradução livre do autor desta tese): “A ocupação física do diretor e a atitude que ele adota para dar suporte a seus diversos modos de enunciação são essenciais e determinantes em seu trabalho com os atores.”¹⁶

Quer dizer, o desdobramento da função de diretor faz-se necessário na medida em que o diretor deve atuar junto à atuação dos atores (exercendo determinadas competências, conforme a situação) e ao mesmo tempo dirigir todos os outros aspectos da cena. Ou seja, durante o fazer do ator é que algumas das competências do diretor de ator acontecem ou não.

Como descrito no relato da atriz Mariana Muniz¹⁷ sobre o processo de direção de sua atuação pela diretora Yara de Novaes, na encenação de “Tio Vânia – para aqueles que vierem depois de nós”:

Eu comecei a falar o monólogo final, a Yara interrompeu e deu um ‘break’ para todo mundo e sentou-se à mesa comigo e falou: aqui não é uma questão técnica, é uma questão de ofício, de fé no ofício, o ofício do ator tem que transcender a execução. Você tem que conseguir que esse monólogo te afete, te reverbere emocionalmente todos os dias. Eu não vou marcar o monólogo, não vou dizer para onde você olha, não vou dizer onde você respira que são coisas que a gente faz, se você acelera aqui, se você diminui aqui, não vou trabalhar tecnicamente, quero que você trabalhe emocionalmente. Qual é essa fé? De onde você tira essa fé? Foi muito impressionante porque ela falou um fragmento do monólogo e começou a chorar. Eu olhei para ela e falei: nossa! Nunca vou conseguir fazer isso, porque eu nunca fui uma atriz de me emocionar em cena, nunca! Não vou conseguir fazer isso e fui para casa pensando... Uma coisa desse processo é entender o que para mim é cada palavra do continuar vivendo, de aceitar as provações que o destino nos impuser e aí eu fui colocando imagens da minha vida em cada uma dessas palavras.

O ator para construir a imagem de si (seu corpo-exterior) é aqui pensado analogamente à ideia de um ‘maestro’, que rege a relação entre alguns dos elementos (códigos semiológicos) da encenação. Para tal, o ator que rege deve ter a escuta apurada e duplicada: a primeira estando voltada para o seu interior (suas motivações) e a outra

¹⁶ *L’emplacement physique du metteur en scène et l’attitude qu’il adopte pour soutenir ses divers modes d’énonciation sont essentiels et déterminants dans son travail avec l’acteurs.* (PROUST, 2006, p. 263)

¹⁷ Entrevista cedida durante a temporada de estreia em maio de 2011. Vide íntegra de entrevista em anexo 7 do Dvd desta tese.

voltada para fora, para seu exterior (suas ações em relação aos outros atores e o espectador), tal como aponta o diretor inglês Peter Brook:

O teatro talvez seja uma das artes mais difíceis porque requer três conexões que devem coexistir em perfeita harmonia: os vínculos do ator com sua vida interior, com seus colegas e com o público. Em primeiro lugar, o ator tem que manter uma relação profunda e secreta com suas fontes mais íntimas de significação [...]. Tem um ouvido voltado para seu interior e o outro para fora. É o que deveria fazer todo ator de verdade: estar em dois mundos ao mesmo tempo. (BROOK, 2002, p. 26)

O corpo exterior do ator (que corresponde à carne da personagem ou do tema) deve lidar com os elementos envolvidos na encenação de modo dialogal, pois, a vida que ele deve fazer nascer ultrapassa a simples conjugação dos elementos. A ‘metáfora do maestro’ refere-se ao fato de que a escritura não é a música; a música é a leitura desta escritura; da mesma maneira, a atuação do ator não se resume ao texto, às marcações, ao figurino, à luz e os demais elementos presentes numa encenação; sua atuação é a vida que o ator é capaz de criar com tudo o que dispõe:

Qualquer ideia tem que se materializar em carne, sangue e realidade emocional: tem que ir além da imitação, para que a vida inventada seja também uma vida paralela, que não possa distinguir da realidade em nível algum. (Ibid, p. 8)

Esta regência, necessariamente, leva em consideração os elementos do dispositivo teatral e, a capacidade de estabelecer um diálogo harmonioso entre estes elementos, mantém o seu estado cênico, através de sua energia (controlada e não economizada) de presença extra cotidiana (estado cênico) na encenação (encarnação) de seu discurso. O principal interlocutor do ator na construção deste corpo exterior é o diretor:

...porque o ator não consegue ficar se auto dirigindo em cena, é impossível, chega o momento em que ele tem que confiar cegamente no diretor, mesmo que o diretor esteja errado, mesmo que a crítica fale, mas assim, a confiança interna no diretor é fundamental.¹⁸

¹⁸ Atriz convidada Mariana Muniz do espetáculo Tio Vânia – aos que vierem depois de nós – Grupo Galpão em entrevista realizada em maio de 2011.

O diretor auxilia o ator, direcionando-o a estabelecer a relação dialogal com os diversos elementos da cena e apropriar-se deles para que possa regê-los, bem como, ajuda na sua relação interior com todos os elementos externos. Deste modo, a relação de confiança entre o ator e o diretor deve ser fundadora do fazer cênico. Estes elementos externos (regidos pelo ator e pelo diretor) funcionam como vozes que configuram a polifonia da cena a que o espectador assiste.

A polifonia do ator configura-se através de todas as vozes que estão em seu trabalho: o texto (verbal e não verbal, relações e ações), o figurino que ele utiliza (ou sua relação com o nu), a fisicalização (de personagens ou de tratamento físico de temas), os deslocamentos pelo espaço da cena, as marcações (com cenário ou sem, como em coreografias), a lida com os elementos do cenário e com os objetos de cena; as entradas e saídas de cena, as ações realizadas na cena, o trabalho de ritmos, a qualidade de sua presença na realização das ações e na lida com os elementos, etc.

A regência que o ator realiza é determinada por sua relação com todas as vozes que participam de seu trabalho de construção do corpo exterior. Em outras palavras: o trabalho de dar carne ao mundo das ideias e das palavras.

O ator deve ter a competência de *saber-fazer*, realizar a atuação, que diz respeito à sua lida (a regência) com estas vozes (de seu corpo discursivo e de seu corpo exterior) que estão presentes em sua atuação na cena, ou seja, em seu corpo linguageiro. Desse modo, é que considero a regência que o ator deve realizar. Essa deve estar em consonância com a regência do diretor, pois, a cena requer uma ‘consonância de regências’ para que se chegue coeso à percepção do espectador:¹⁹ “Eu começo dirigindo o ator, depois vou para a cena e o ator precisa compreender a dramaturgia da cena. Eu sou muito diretiva. O ator chega ao momento em que precisa se apropriar dessa encenação, ele precisa fazer isso.”

A polifonia da cena teatral (da qual o ator é, com sua própria polifonia, a principal voz), configura-se para o espectador (público) e é regida pelo diretor (espectador profissional) e pelo ator. Devem ser do conhecimento do ator (através de sua escuta voltada para fora, para o exterior), as outras vozes da cena, o cenário, os figurinos, os objetos, a iluminação, sua movimentação cênica e a dos outros atores, a sonoplastia, a música, o seu texto e dos outros atores, a relação com as indicações, etc.. Estas são regidas

¹⁹ Yara de Novaes diretora do espetáculo Tio Vânia – aos que vierem depois de nós – o Grupo Galpão. Vide integra de entrevista em anexo 9 do Dvd desta tese.

pelo diretor em relação complementar com a regência que o ator deve realizar em sua própria polifonia.

O ator deve saber lidar (reger) com todos os elementos presentes na cena em que ele atua. Ele deve saber relacionar-se de modo expressivo, não cotidiano, com estes elementos para configurar a encenação do discurso.

A encenação de imagens vivas que se ‘desfazem logo após sua aparição’ e a transformação incessante a que o trabalho do ator está sujeito, o coloca em estado de concentração-alerta e exige o seu desenvolvimento contínuo, e o leva a desfazer-se e refazer-se a cada instante da atuação, pois: “A vida no teatro é mais compreensível e intensa porque é mais concentrada. A limitação do espaço e a compressão do tempo criam essa concentração”. (BROOK, 2002, p. 8)

Caso contrário, o ator pode atuar de modo linear, monocórdico, disperso ou sem presença cênica, sem intensidade de energia controlada, fazendo com que vida da cena se torne desinteressante à percepção do espectador. Portanto, sem vida e inerte, sem curvas de energia e sem modificações de seus estados energéticos e emocionais, tornam sua atuação pouco interessante. “Vamos ao teatro para um encontro com a vida, mas se não houver diferença entre a vida lá fora e a vida em cena, o teatro não terá sentido. Não há razão para fazê-lo”. (Ibid, p. 8)

Desse modo, o corpo exterior do ator pode ser relacionado, em certa medida, com a construção de personagens e/ou, ao tratamento de algum tema. Requer a preparação do corpo discursivo do ator, pois, o corpo exterior do ator é construído através deste corpo discursivo, trabalhado em suas dimensões (vozes), como já mencionado. Trata-se de uma sobreposição corpórea: o corpo discursivo funciona como a base em que o corpo exterior é construído. Nesta proposição, funciona da seguinte maneira: corpo discursivo trabalhado + corpo exterior construído em ação = corpo languageiro diante do espectador.

O trabalho fino, de ajuste dos detalhes que estão dentro de outros detalhes, variarão de encenação para encenação, de apresentação para apresentação e de ator para ator. Sendo assim, necessário o prosseguimento contínuo do trabalho até que chegue ao público. E, mesmo depois que é levado ao público, durante a vida do espetáculo e da(s) personagem(ns), o trabalho deve seguir para os ajustes necessários que emergem do encontro com o espectador.

Quando estamos preparando um papel, é fácil caracterizar amplamente a pessoa que estamos interpretando e dizer: “Ele é cínico”, ou “Ela é otimista”. Mas como podemos interpretar uma pessoa desse jeito? Não

podemos interpretar uma descrição. O que podemos fazer é descobrir uma série de pequenos detalhes. Neste instante nossa cabeça se levanta. Nesse momento nossa voz se torna mais possante. E conforme esses detalhes se acumulam, o público terá a impressão do indivíduo. A plateia finalmente decide se o personagem é cínico ou otimista. É preciso começar com o desenvolvimento dos pequenos detalhes. (OIDA, 2007, p.95)

Dito de outra maneira: mesmo depois de levada a público, a atuação do ator deve ser sempre ajustada, pois, uma nova etapa se inicia quando se apresenta ao olhar e à percepção do público. Todas as descobertas e detalhes que surgem deste encontro devem ser trabalhados ao longo da vida do espetáculo e da vida da personagem (que serão sempre mais amplos que a do ator e de todos os participantes da encenação do discurso teatral). Essas descobertas e detalhes a que me refiro apenas são possíveis quando se submete a atuação ao olhar e percepção espectador.

Nesse sentido, é que se verifica a condição inerente da atuação: sempre para alguém, sempre para ser percebida pelo outro. Para que a percepção do espectador se interesse pelo que é realizado (pelo ator) na cena, o ator deve atuar naturalmente, no sentido de Oida (2007, p. 84):

Os atores tentam parecer “naturais” no palco. Isto é verdade para todos os tipos de teatro. Mesmo que o ator esteja trabalhando numa produção estilizada, seu objetivo é estar naturalmente no palco. Por natural quero dizer humano: algo real é gerado pelo ator e sentido pelo público.

Deste modo, o corpo do ator em constante transformação é capaz de gerar (a cada apresentação e a cada momento da apresentação) “algo real” e humano (a vida da cena!). Este ‘corpo cambiante’ do ator busca a justa medida através de ajustes finos dos ‘tons’ da personagem e do tema tratado, conforme o contexto; da encenação e de cada apresentação desta encenação. Assim, percebe-se que, diante da percepção do espectador, uma nova etapa se inicia no trabalho do ator. Etapa esta em que a regulação da relação entre ator e espectador (correspondente ao processo de transação) é determinante para a construção de seu *ethos* forjado.

Portanto, pode-se verificar que o *ethos* forjado do ator configura-se somente diante da percepção do espectador. Este é o corpo linguageiro do ator, o corpo cambiante, que encena *ethos* forjados. A cada vez que o ator encarna uma personagem, ocorre, como o corpo linguageiro, o corpo que encena para o espectador.

O ator atua sempre em uma situação específica, localizada no tempo e no espaço (e jamais repetida!). Embora se tratando de um mesmo espetáculo, ele nunca se repetirá, pois, nem o ator, nem o olhar do diretor, nem o público será o mesmo. Diante desta condição constitutiva do discurso teatral, é necessário que o ator trabalhe o detalhamento de suas ações, ligadas precisamente às emoções do momento.

O ator deve manter-se em estudo e em trabalho de percepção sobre aquilo que lhe chega das apresentações, conforme aponta o relato do ator Eduardo Moreira do Grupo Galpão durante a temporada do espetáculo Tio Vânia – aos que vierem depois de nós – em maio de 2011:

É uma peça muito difícil, muitas vezes ela nos escapa, as apresentações variam muito, eu acho que a complexidade da dramaturgia, da peça, dos personagens, das situações, exatamente nos permitem um voo bem grande, nesse sentido de estar sempre em processo de estudo, de compreensão, de você ver que, naquele dia, naquele momento, você fez daquele jeito que de certa maneira aquilo te fez descobrir talvez outra possibilidade.

A seguir, tratarei do ‘corpo cambiante’ do ator no momento da cena que detém a capacidade de manter-se em dois mundos ao mesmo tempo, um interior e outro exterior. Um corpo que só ocorre em cena diante da percepção do espectador: o corpo linguageiro do ator.

4.4. O corpo linguageiro do ator: o trabalho no momento da cena

Na realidade, o público é o verdadeiro espelho. Não sei realmente como interpretar meu papel até o momento em que esteja em frente a uma plateia. É naquele instante que o descubro. A sala de ensaio é apenas a preparação que leva a descoberta. Não acredito que o trabalho do ator seja mostrar o que ele (ou ela) é capaz de fazer, mas levar o público a um outro tempo e espaço; um lugar que o público não encontra na vida diária (OIDA, 2007, p.79)

Oida (2007) reforça a condição primeira da atuação do ator. Após seu trabalho sobre as dimensões do corpo discursivo e após a construção de seu corpo exterior é que, finalmente, chega ao momento da estreia de uma encenação teatral ou mesmo o momento da apresentação do dia. Este momento é quando o ator factualmente entra em cena ficcionalmente para os espectadores. Esta é uma chance única, um caminho sem volta, como um ‘salto no precipício’ “para alçar o voo ficcional” ou cair até o fundo da realidade

estéril da ficção encenada. Todo ator deveria atuar sempre como se fosse sua última vez a entrar em cena; isto determinaria sua relação com o seu fazer.

Ao entrar em cena, o ator irradia sua presença e recebe o que lhe chega do espectador. Trata-se de uma capacidade que deve ser desenvolvida pelo ator antes de chegar o momento de encenar seu corpo linguageiro. Esta aptidão desenvolvida permite ao ator refinar as sutilezas de sua interpretação e enriquecer de detalhes o seu trabalho. Tal refinamento de sua interpretação e o enriquecimento de detalhes conferirão qualidade ao seu trabalho que tem como fim apresentar-se ao espectador. Dentre todos os aspectos aos quais o ator deve estar atento, o espectador (o público) é quem dará sentido ao seu trabalho.

Sobre o palco, ele se perceberá como uma espécie de centro que desabrocha em todas as direções de sua escolha. Mais, pela potência de sua irradiação o ator se revelará capaz de transmitir ao público as nuances mais sutis de sua interpretação e a significação mais profunda do texto e das situações. Em outras palavras, o público captará o conteúdo do momento cênico ao mesmo tempo em que a interpretação é dada pelo ator naquilo que ela tem de mais íntimo e de mais pessoal.²⁰ (CHEKHOV, 1995, p. 179. Tradução livre do autor desta tese).

É para o espectador que o ator tanto trabalha sobre si. É o espectador quem norteará, a partir desta etapa da construção no momento da cena, a sequência daquilo que deve ser realizado durante a ‘vida do espetáculo’ e de determinada atuação. O espectador, interpretante da relação contratual (de comunicação) em uma encenação teatral ‘emite ondas’ que podem ser percebidas e sentidas pelo ator ao entrar em cena.

Como já vimos, na construção do corpo exterior do ator, o diretor é fundamental. Na construção de seu corpo linguageiro, o ator tem outro fator importante em sua atuação: a sua relação com os outros atores na cena. Se o espectador é a finalidade de sua atuação, os outros atores, seus ‘colegas de cena’, fazem parte do mecanismo (criador da vida cênica) através do qual o ator pode fazer o que não poderia fazer sozinho para o espectador:

Os atores se deliciam com suas relações com outros atores, mesmo quando seus personagens estão se odiando. E, por estarem os atores

²⁰ *Sur le plateau, il se percevra comme une sorte de centre qui s'épanouit dans toutes les directions de son choix. De plus, par la puissance de son rayonnement l'acteur se révélera capable de faire passer auprès du public les nuances les plus subtiles de son jeu et la signification la plus profonde du texte et des situations. En d'autres termes, le public captera le contenu du moment scénique en même temps que l'interprétation donnée par l'acteur dans ce qu'elle a de plus intime et plus personnel.* (CHEKHOV, 1995, p. 179)

realmente apreciando suas trocas mútuas, o público começa a sentir o mesmo prazer em observá-los e escutá-los. (OIDA, 2007, p. 105)

Nesse sentido, no circuito externo, o ator integra, junto com os outros atores e os demais integrantes do dispositivo, a instância produtora da encenação do discurso teatral. Um personagem protagonista, interpretado por um ator, necessita de um antagonista interpretado por outro ator, de coadjuvantes, interpretados por outros atores, para tornar “real a ficção”, crível e humanamente reflexiva. Pois, deste modo, é que a intersubjetividade, no momento da cena teatral, se evidencia em seu nível mais fundamental. Ainda segundo Oida (2007, p.103):

Esse é o nível de atuação mais fundamental: a troca viva entre duas pessoas. Quando estão ensaiando, os atores frequentemente se concentram em interpretar a situação individual de seus próprios personagens e se esquecem dos outros atores. Quando isto acontece, é muito difícil descobrir como mudar e desenvolver a cena em qualquer perspectiva que seja real. O que está faltando é a troca essencial entre seu personagem e os outros personagens. Na vida cotidiana, estamos constantemente trocando palavras e ações com outras pessoas. Essa é a realidade humana, e precisamos incorporá-la em nossa atuação. É através desse intercâmbio vivo de som e movimento que a história e as emoções podem se tornar visíveis.

É na contracena, na interação com os outros atores (na cena) que o ator pode exercer sua capacidade de jogo em três conexões ao mesmo tempo: - com suas fontes internas de criação colocadas em ação (externalizadas); - com a externalidade que envolve os elementos do dispositivo (dentre eles, os outros atores) e, - com o espectador (público), conforme seja o tratamento dado ao espectador pela encenação.

A relação com suas fontes criadoras determina a sequência ‘do que’ deve ser realizado no momento da cena e ‘do como’ deve ser realizado. Suas fontes internas acionadas permitirão ao ator ‘tornar viva’ sua atuação. A falta de acionamento das fontes criadoras (ou mesmo sua ineficácia) tornará a atuação mecânica, automatizada, sem frescor, sem espontaneidade e fria, pela ausência de ‘vida cênica’. Neste sentido, o trabalho de ritmo interno e externo é fundamental.

Desse modo, estes elementos deverão corroborar para sua atuação, bem como sua atuação deve utilizar a seu favor o funcionamento dos elementos disponibilizados e dos ritmos das falas, das ações e reações, da movimentação na cena, etc.. A relação que o ator é capaz de estabelecer com os elementos externos depende de sua relação com suas fontes criadoras, colocadas em ação em determinados ritmos (internos e externos). Sua relação

com tais elementos (objetos, espacialidade, cenários, marcações, etc.) também pode ser fria e automática ou meramente executada imprimindo um ritmo que não ‘cria vida na cena’.

A relação com os outros atores é determinada pelo nível de escuta do ator e pela capacidade de ‘jogo interlocutivo’ que o ator pode colocar em ação. Sua capacidade de imprimir frescor a cada turno de fala e ação, de fazer a história seguir, conferindo determinado ritmo à narrativa, de apresentar qualidade, que se relaciona ao detalhamento do que é feito, de estabelecer uma relação de confiança com seus colegas é fundamental ao jogo cênico. Caso contrário, corre-se o risco de realizar um trabalho grosseiro de atuação cênica e artisticamente frágil, no qual o que se passa na cena não provoca o interesse do espectador, por estar ‘vazio de presença’.

Outro fator importante relaciona-se à competência do ator de transformar a repetição (das apresentações) em busca por descobertas. Esta deve ser uma de suas qualidades como ator. Para tanto, o ator deve se provocar, criar desafios para si e, de acordo com o trabalho, não ter ‘excesso de confiança’ o que pode acontecer em caso de muitas apresentações. O ator deveria atuar a cada apresentação como se fosse a sua primeira ou última apresentação em público.

Dito de outra maneira, o ator deve fazer de cada apresentação uma ‘aventura de busca’, em que as possibilidades de encontros, descobertas e redescobertas não cessam com a repetição de um mesmo espetáculo. Como aponta a atriz Mariana Muniz sobre o processo da temporada de estreia do espetáculo Tio Vânia – aos que vierem depois de nós – com o Grupo Galpão:

A estreia dá muito medo, acho a estreia cheia de medo.., então tem uma relação um pouco devota dos atores com relação à peça, porque a peça ainda é muito maior do que eles. Então, eles têm uma relação de devoção e medo com relação à peça, com relação à expectativa da reação do público. Depois que você faz uma temporada longa como essa, a principal dificuldade é continuar achando o lugar do desconhecido, onde reside, porque a gente sabe que falta, mas é difícil você romper com as estruturas que já estão dadas e começam a ser sedimentadas; isso vai até tirando um pouco de prazer de fazer o espetáculo, essa coisa da repetição.

Para o jogo cênico o ator deve ter consciência não apenas de seu papel, mas, de todos os outros envolvidos na história contada pelo enredo e do ritmo que a narrativa (como um todo) deve seguir. Sobretudo, o jogo cênico requer do ator, entre outras coisas, conhecer o texto e as marcações dos outros atores, perceber o ritmo de seus colegas e suas

ações. Isso lhe permitirá saber o momento preciso de ditar seu texto, de se mover pelo espaço, de forma precisa nem antes, nem depois, de acelerar ou retardar conforme o ritmo (das ações e das reações, das movimentações e das pausas), fatores necessários para ser mantido ou modificado. Permite, assim, o cadenciamento dos diálogos, das movimentações, das ações e reações, conferindo ‘coesão’ ao texto cênico (falado + ações + ritmos + pausas) que encadeiam a história.

Neste sentido, o ator deve, por sua presença cênica, ser capaz de lidar com o inesperado, com o que ocorre na cena (textos e ações improvisadas, acidentes, reações inesperadas, lapsos, etc.) e que “não estavam no *script*.” Como se pode verificar no relato da diretora Yara de Novaes (em entrevista):

[...] o mais interessante é conseguir criar uma crise, se provocar se deixar provocar pelo outro, então, hoje, por exemplo, quando eu disse para eles que ontem aconteceu uma ação que foi espontânea, mas que ela tinha grande significado para a cena, ela não estava na marcação e tinha grande significado para a cena. Então, alguns atores permaneceram na cena anterior, na cena marcada, então, é preciso que eles se provoquem que deixem se provocar e criem sempre um caminho mais difícil, principalmente nesse tipo de espetáculo, o flagrante é terrível!”

A capacidade de ‘escuta’ necessária ao jogo entre o ator e seus colegas de cena está diretamente ligada à sua capacidade de silenciar-se internamente e perceber os ritmos: o seu próprio (interno), o da cena com seus colegas e o do público. Este silenciar-se se refere à ação-reação voluntária de calar-se internamente. Apenas assim é possível descobrir o silêncio e os ritmos necessários ao trabalho do ator. Um silêncio pleno de vida, pleno de sentido. Pois, o silêncio a que nos referimos não é aquele da ausência de palavras, mas aquele do movimento dos sentidos: “Quando não falamos, não estamos apenas mudos, estamos em silêncio: há o ‘pensamento’, a introspecção, a contemplação etc..” (ORLANDI, 2007, p. 35)

Esses silêncios, fundamentais ao trabalho do ator, são da mesma ordem do silêncio na cena (direcionado como pausa ou suspensão, conforme sua duração, sendo aqui a suspensão breve ou curta e a pausa longa) e do silêncio do espectador diante da cena e do ator. Todos estes ‘silêncios’ quando reunidos, ainda que fugazmente, transcendem os limites espaciais e ‘no aqui’ se encontram. Eles reúnem-se em sintonia e permitem o mergulho no mistério ou, quando se desarmonizam, acabam por “matar” a cena tornando-a monótona. A cena depende

destes silêncios que ocorrem sempre com determinada duração. A duração dos silêncios insere-se dentro de determinado(s) ritmo(s) dentro da cena em ação.

Portanto, os ritmos devem estar harmonizados e assim os silêncios que compõem a teia de sentidos permitem o mergulho, tanto do ator quanto do espectador, no mistério do encontro teatral. Trata-se do silêncio que torna a significação possível. Um silêncio que para Brook (2006, p. 72. Tradução livre do autor desta tese) pode tomar duas formas diferentes: “Este silêncio pode tomar duas formas diferentes, ele pode se cristalizar no chumbo ou, ao contrário, ele pode fazer aparecer a vida. No grande espelho do teatro, a vitalidade e o tédio esperam juntas, entre dois silêncios.”²¹

Ao silenciar-se, o ator se move no campo dos sentidos e, da mesma maneira, o silêncio na cena (como suspensão ou pausa) permite ao espectador (em seu silêncio fundador) percorrer o campo dos sentidos acompanhado pelo ator que o direciona nesta viagem. Entrar e caminhar, nas palavras de Eco (2004, p. 12), pelos “bosques da ficção”: “Bosque” é uma metáfora para o texto narrativo, não só para o texto dos contos de fadas, mas para qualquer texto narrativo.”

Utilizamos aqui a metáfora de Eco (bosques de ficção), na equivalência com as narrativas teatrais, ou seja, uma encenação teatral vista como narrativa (com princípio, meio e fim) e, portanto, como um “bosque de ficção”, pelo qual o espectador entra e faz suas escolhas interpretativas, tendo consciência de que este “bosque da ficção teatral” é criado para muitos, criado para muitos, no sentido do teatro *Nô*.²²

Há uma “regra” no teatro *Nô* que diz o seguinte: “devemos reunir mil olhos”. Isto significa que os pontos fundamentais de nossa interpretação devem causar o mesmo impacto em todos os espectadores. Todos eles devem, em princípio, estar em consonância com aquilo que estão vendo. (OIDA, 2007, p.113)

Dessa maneira, o espectador não pode buscar sensações e sentimentos que só a ele digam respeito. Os pontos fundamentais do trabalho do ator são os apontamentos dos caminhos do ‘bosque da ficção’ teatral pelos quais os espectadores podem caminhar. Esta seria uma das restrições impostas pelo contrato de comunicação da encenação teatral. Do

²¹ *Ce silence peut prendre deux formes différentes, il peut se figer dans le plomb, ou, au contraire, il peut faire apparaître la vie. Dans le grand miroir du théâtre, la vitalité et l’ennui attendent ensemble, entre deux silences.* (BROOK, 2006, p. 72)

²² Motokiyo Zeami (1363-1443) foi o responsável pela criação do teatro *Nô*.

ponto de vista do ator, ele cria os caminhos, as trilhas e convida o espectador a estabelecer seu próprio percurso interpretativo pelo bosque da ficção teatral encenado.

Por outro lado, o “bosque” de uma ficção teatral é um universo que se constitui também de silêncio(s) que não está (ão) congelado(s), fixado(s) ou cristalizado(s). Ao contrário, o silêncio é aqui entendido como a própria condição da produção de sentido. O silêncio permite o passeio do espectador pelo “bosque” e permite, também, ao ator, jogar o jogo da ficção teatral no campo dos sentidos.

O silêncio não está disponível à visibilidade, não é diretamente observável. Ele passa pelas palavras. Não dura. Só é possível vislumbrá-lo de modo fugaz. Ele escorre por entre a trama das falas. (ORLANDI, 2007, p. 32)

O ator deve controlar e manipular os silêncios de seu alcance: interno (o seu próprio) e externo (da cena), os silêncios que antecedem a sua fala e a fala dos outros atores, o silêncio das ações. Entretanto, -o ator pode romper o silêncio da cena, regular sua duração e, do mesmo modo, pode incluí-lo nela ela. Por esta razão é que o ator deve trabalhar o(s) silêncio(s) de modo consciente e aprender a jogar com ele(s) na mediação da co-construção de sentido com seus colegas de cena e, ao mesmo tempo, com o espectador.

O silêncio, responsável pela significação, quando trabalhado de modo consciente, possibilita ao sentido “Porque o sentido não é um, são muitos” (Ibid, p. 153) emergir da atuação e, assim, ser co-construído intersubjetivamente pelos parceiros ator(es) e espectador(es), haja vista a importância do(s) silêncio(s) no Teatro do Absurdo de Samuel Beckett (1906-1989).

Outro aspecto do trabalho do ator (na encenação de seu corpo languageiro), no momento da cena que convém ressaltar é a questão do ritmo. O ritmo está presente em todas as artes e os ritmos dialogam diretamente com a questão do(s) silêncio(s):

Todo fato, todo acontecimento ocorrem, inevitavelmente dentro de seu tempo-ritmo correspondente.
Se estes não correspondem ao que está acontecendo, será facilmente criada uma impressão de absurdo. (STANISLAVISKY, 2001, p. 268)

São vários os ritmos que se encontram na atuação do ator no momento da cena e que devem afinar-se: o ritmo de cada ator, o ritmo do público, o ritmo do texto de cada ator, o ritmo das ações e reações dos atores (no jogo) que são realizadas na cena, o ritmo de cada cena, o ritmo da apresentação do dia, etc.

O ritmo de cada ator relaciona-se à sua parte interna. Ou seja, o ritmo interno de cada ator deve afinar-se com os ritmos dos demais atores para corroborar o jogo. Por essa razão é que, comumente, antes de uma apresentação os atores se aquecem juntos e, nesse momento é que se afinam os ritmos internos que determinarão os ritmos externos. Trata-se pois, de uma autoconsciência perceptiva de si e do outro.

Já uma ‘disritmia’ não permite a vida da cena acontecer; como um coração que bate descompassado pode causar a morte de um indivíduo ou no mínimo um forte mal estar, da mesma maneira, um espetáculo que não trabalha seus ritmos pode descompassar e ‘matar’ ou pelo menos, prejudicar a atuação do ator e a vida da cena, fazendo assim com que se perca a ‘conexão’ com o espectador. Esse ‘fio invisível’ que liga o ator ao público e o público ao ator na cena, corresponde à terceira conexão (uma das três conexões, conforme já apontado nesta tese – p.159) que o ator deve estabelecer em seu trabalho.

Trata-se de intensificar ou amenizar os ritmos, conforme a consciência de seu estado interior (ritmo interior) e necessidade da cena (ritmo externo), bem como de adequar suas variações de ritmos à variação dos outros atores. Além disso, através desta terceira conexão, é necessário perceber o ritmo do público. O ritmo do público relaciona-se à percepção que o ator em cena é capaz de ter daquilo que se passa na plateia: se os espectadores estão agitados, se estão calmos, se estão dispersos... O ator pode perceber se o espectador está se interessando ou perdendo o interesse pela atuação durante sua apresentação. Esta percepção relaciona-se à qualidade de sua conexão com o público.

Além do mais, o ritmo do texto de cada ator relaciona-se ao cadenciamento do texto falado em cena, a cada som nela emitido. Diz do tempo em que ‘se diz o que se diz’:

Como já disse antes, no processo da linguagem falada, as palavras, a linha das palavras desenvolve-se no tempo e esse tempo é dividido pelos sons, sílabas, palavras. Esta divisão de tempo forma partes e grupos rítmicos. (STANISLAVISKY, 2001, p. 300)

Convém lembrar que, a relação do ritmo das falas (do texto falado em cena) com o silêncio é também marcada pelo diretor russo:

Estes sons falados, por sua vez, são entremeados de pausas, descansos respiratórios, das mais variadas extensões. Todas estas são possibilidades fonéticas com as quais pode-se moldar uma variedade infinita de tempo-ritmos da fala. (Ibid, p. 300)

Cada estilo teatral terá ritmos de fala adequados ao bom andamento da encenação. Por exemplo, em uma comédia, os tempos das falas devem ser encadeados e a

tempo, não cabendo pausas longas. Ao contrário, na tragédia as pausas são fundamentais e o andamento é por necessidade, mais lento que o andamento de uma comédia.

O ritmo das ações realizadas na cena relaciona-se ao cadenciamento das ações, quando o aceleração e a lentidão oferecem, entre seus extremos, possibilidades de desenvolvimento. Através do ritmo das ações pode-se excitar (acelerar o ritmo interno) ou relaxar (desacelerar o ritmo interno), sempre obedecendo a um gráfico crescente e decrescente como em um ato sexual. Pode-se constatar este fato também quando estamos comendo ao som de uma música: seu ritmo influencia nossa ação de comer, acelerando-a ou acalmando-a.

Da mesma maneira, o ator através do ritmo de suas ações, pode excitar-se e excitar ao espectador; pode tornar-se mais disposto e preencher a percepção do espectador com sua entrega e energia cênica, evidentemente que, com o devido controle. Pode também jogar com as imagens que cria:

Ouçam como suas emoções tremem, palpitam, disparam, são movidas dentro de vocês. Nestes movimentos invisíveis se ocultam todos os tipos de toques, lentos e rápidos, e, por conseguinte, tempo e ritmos. Toda paixão humana, todo estado de ânimo, toda experiência têm seus tempo-ritmos. Toda imagem característica, interior ou exterior, tem seu próprio tempo-ritmo. (STANISLAVISKY, 2001, p. 268)

O ritmo de cada cena, que depende dos ritmos anteriores, relaciona-se aos gráficos crescente e decrescente (a que me referi) e ocorrem pela modificação dos ritmos. O ritmo da cena funciona como um ‘mecanismo gerador de vida’ que, sem cessar, é levado passo a passo até o fim do espetáculo. Este deve seguir sempre até o fim através de gráficos ascendentes que, em seguida decrescem, promovendo uma contínua alternância entre excitação (ou tensão) e relaxamento que, também ocorre em sentido contrário: decrescente antes e crescente depois, conforme a intenção do fim do espetáculo ou da apresentação.

O ritmo da apresentação pode variar a cada dia em que se apresenta o espetáculo, envolvendo todos os outros ritmos dos quais falei acima. Estes podem obedecer a uma cadência, a andamentos diferentes, mas que devem harmonizar-se entre si, através do trabalho do ator que ‘rearranja os ritmos’.

A compreensão da noção de “Jo-Ha-Kyu”²³ faz-se necessária por parte do ator para que ele possa perceber e atuar dentro dos ritmos que permitem ao espectador também

²³ “Embora o teatro japonês seja fortemente estilizado em termos de interpretação, muitas das convenções estão, na verdade, baseadas numa observação apurada dos padrões naturais. Zeami notou um desses padrões,

perceber, através de seu próprio corpo, sentir na pele o reconhecimento do testemunho de uma encenação. Para tanto, os ritmos não devem ser contraditórios entre o interno, o da produção e o do espectador que testemunha uma encenação.

É muito difícil ser natural no palco o tempo todo. Entretanto, é essencial ‘parecer natural’ (do ponto de vista do público) a cada momento do espetáculo. O trabalho com os ritmos pode ajudar o ator de modo a parecer natural. Entretanto, este ‘parecer natural’, também requer do ator a convicção de suas ações e suas falas no momento em que está em cena.

No teatro, toda convicção ou encontra-se no presente, ou então não está em lugar algum, de modo que a toda afirmação devem ser dados a carne e o sangue da realidade no momento em que ela é expressa. (BROOK, 2000, p.196)

Na cena o ator tem diante de si o desafio de fazer ‘soar a verdade’ em suas ações e em seus dizeres. Para tanto, fazê-lo de modo ‘o mais natural possível’ permitirá aproximá-lo do reconhecimento do espectador. Trata-se de um modo de fazer com que o espectador vivencie empaticamente, uma identificação simbólica com o que ocorre diante de sua percepção.

Ao contrário do que normalmente se pensa, é porque o público vê e começa a acreditar nos atores como seres humanos normais que ele se abre à sua imaginação e entra voluntariamente na sua peça. (Ibid, p. 256)

O ator, na encenação de seu corpo languageiro, com os demais atores diante dos espectadores, integra um “organismo” vivo que conta história(s) com muitas cabeças e permite tornar mais claro o processo da vida de homens vivos, pois, o teatro é por excelência, uma metáfora da vida:

Diz-se que, em sua origem, o teatro era um ato de cura, de cura da cidade. De acordo com a ação de forças entrópicas fundamentais, nenhuma cidade pode escapar ao inevitável processo de fragmentação. Mas,

uma estrutura rítmica chamada Jo-Ha-Kyu. (A palavra Jo significa literalmente “começo” ou “abertura”, Ha significa “intervalo” ou “desenvolvimento”, e Kyu guarda o sentido de “rápido” ou “clímax”.) Nesta estrutura, começa-se lentamente, daí gradual e suavemente acelera-se em direção ao pico. Depois do pico, ocorre geralmente uma pausa para depois reiniciar-se o ciclo de aceleração; um outro Jo-Ha-Kyu. Este é um ritmo orgânico que pode ser facilmente observado nas mudanças do corpo ou do ato sexual, em busca do orgasmo. (OIDA, 2001 p. 60).

quando a população se reúne em um lugar especial e sob condições especiais para participar de um mistério, os membros dispersos são reagrupados, e uma cura momentânea reconcilia o corpo maior, no qual cada membro, ao lembrar-se de que é um membro, encontra o seu lugar. (Ibid, p. 310)

Portanto, pode-se inferir que, o trabalho do ator na encenação de seu corpo linguageiro para o espectador trabalha em um universo repleto de ‘mistérios’ e ‘descobertas’ que contribuem, direta ou indiretamente, para a continuidade da aventura do encontro proporcionado por uma encenação teatral.

E para lidar com essa realidade do momento da cena, o ator despende uma grande quantidade de energia, pois, estar diante de espectadores requer dele a geração e irradiação de energia de vida, que é o que se busca quando se faz e/ou vai-se ao teatro. Do ponto de vista do ator, ele não deve economizar sua energia e sim, controlá-la, de modo que a justa medida permita a vida desabrochar de seu trabalho diante da percepção do espectador. Estar diante de espectadores, para um ator, é completamente diferente de estar diante de uma câmera. Diante desta, o ator tem uma máquina que o percebe e isto determina todo o seu trabalho, justamente por ter a consciência da presença mecânica da(s) câmera(s): consciência de que está sendo filmado (visto por câmeras) e sem espectadores.

Por outro lado, diante de espectadores reais, o ator tem consciência que diante de si está o ser humano, com toda a sua complexidade e diversidade. É quando o mistério da vida pode surgir, mistério este tocado pelo encontro em que o ator não deve deixar diminuir sua energia e sim, fazê-la circular, para que possa se recarregar da energia do público, num processo dinâmico de doar e receber. Esta diferença do desprendimento de energia diante do espectador e diante da (s) câmera(s) é apontada pela atriz Mariana

Muniz:²⁴

É engraçado que nós fizemos, para a filmagem, um espetáculo depois do outro, sem público, só a câmera. Acabou o espetáculo, a gente estava “super bem”, “super descansado” e quando a gente faz com o público, depois que acaba a gente está exaurido, é bem diferente. A presença parece que suga mais, exige mais.

²⁴ Atriz Mariana Muniz na encenação de “Tio Vânia – para aqueles que vierem depois de nós”, Grupo Galpão em 2011.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O encontro com o espectador: a atualização da *memória das experiências*

A experiência viva de atuar (construir imagens), encontra-se com a experiência vivida pelo espectador de ver, ouvir, sentir e perceber a atuação do ator. É o encontro do seu trabalho com a apreciação do espectador. Um encontro que gera energia a partir da experiência comum entre seres humanos, atores e espectadores;

Eu tenho um temperamento diferente e eu não poderia nunca ir muito longe em meu trabalho sem o suporte desta energia, desta força que liberta o espetáculo, este encontro entre pessoas preparadas e outras que não são, criando assim um campo de experiência comum. E isto, para mim, é todo o teatro. (BROOK, 2009, p. 109-110. Tradução livre do autor desta tese)¹

Nesse sentido, a apreciação do espectador sobre o trabalho do ator é uma troca de energia em que o ator doa e o espectador recebe, para, em seguida, devolver-lhe conforme sua apreciação, num encontro propício, ao mesmo tempo, ao contato consigo e com o outro. Trata-se de uma espécie de resgate de um dos pontos mais essenciais do Homem: sua relação consigo mesmo através do outro, como no exercício da alteridade, no plano de uma consciência na categoria do eu.

A essência do teatro é um encontro. O homem que realiza um ato de auto-revelação é, por assim dizer, o que estabelece contato consigo mesmo. Quer dizer, um extremo confronto, sincero, disciplinado, preciso e total – não apenas um confronto com seus pensamentos, mas um encontro que envolve todo o seu ser, desde seus instintos e seu inconsciente até seu estado mais lúcido. (GROTOWSKI, 1992, p.48-49)

É nesse sentido que penso o teatro: como o ritual de encontro entre a atuação e a percepção do espectador (sua interpretação). Entre uns preparados (atores) e outros que se abrem voluntariamente para serem transportados para outro mundo, os espectadores, a atuação do ator é o objeto estético sobre o qual repousa o vivenciamento do espectador.

¹ *J'ai un tempérament différent et je ne pourrais jamais aller plus loin dans mon travail sans l'apport de cette énergie, de cette force que deliver le spectacle, cette rencontre entre des personnes préparées et d'autres qui ne le sont pas, créant ainsi un champ d'expérience commun. Et pour ça, pour moi, c'est tout Le théâtre.* (BROOK, 2009, p. 109-110)

É na experiência do espectador diante da atuação do ator, que este último vai vivenciar a atuação, fundindo-se a ela sem se misturar. É na apreciação do trabalho do ator como objeto estético que o espectador envolve-se ou não e, é no plano de sua consciência que o espectador “aprecia” uma atuação, na apreensão do objeto em seu valor estético que possui uma vida interior, conforme Bakhtin (2003, p.58):

O objeto estético é o sujeito de sua própria vida interior, e é no plano dessa vida interior do objeto estético como sujeito que se realiza o valor estético, no plano de uma consciência, no plano do autovivenciamento co-vivenciado do sujeito na categoria do eu.

Por essa razão, priorizo o tratamento, neste trabalho, do termo ‘espectador’ que, por vezes, assume o sentido de público e outras vezes assume o sentido mesmo de espectador individualizado. Isso na medida em que a experiência do espectador, ainda que compartilhada pela plateia, é um vivenciamento individualizado. Ou seja, o ato de interpretar, como espectador do trabalho de atuação, é uma ação que ocorre no plano da consciência e da inconsciência. A percepção do espectador diante do trabalho do ator, com ele se funde, fazendo com que coincidam entre si. Nas palavras de Bakhtin (2003, p.58):

Podemos formular essa questão assim: o valor estético se realiza no momento em que contemplador está dentro do objeto contemplado; no momento em que ele vivencia a vida do objeto de dentro do próprio, contemplador e contemplado coincidem extremamente.

O ator, em sua construção, utiliza a atualização da memória das experiências vividas nas etapas anteriores, a fim de criar um mecanismo que, colocado em funcionamento, pode despertar, no espectador, o desejo de apreciar a sua obra, a sua atuação. Essa apreciação é a apreensão estética da atuação que permite, assim, experienciar um vivenciamento empático. A vida interior do trabalho do ator se encontra com a vida interior (a apreciação) do espectador; contemplador e contemplado coincidem, tal qual uma mirada no espelho.

Essa coincidência ocorre, no ator, através da atualização das memórias das etapas anteriores, dos ensaios, das apresentações anteriores, etc. Por parte do espectador, ocorre a atualização da memória da experiência que compreende: as memórias conscientes e inconscientes, as três memórias propostas por Charaudeau e, a memória afetiva, das emoções ou dos sentimentos.

Esta *memória afetiva, das emoções* ou *dos sentimentos* é aqui pensada como uma memória constitutiva, presente nos sujeitos de modo permanente. Todos os indivíduos

têm memórias de afetos, de sentimentos, de emoções, de sensações que lhes são agradáveis ou não. Conforme Freud (1987), considero uma *memória consciente* e uma *memória inconsciente* que, de acordo com a situação ou o discurso, ou mesmo um código semiológico, pode ser atualizada no momento do encontro e da troca interlocutiva e gerar ‘memórias afetivas’ que emergem das memórias consciente e inconsciente e podem ser agradáveis ou não para o espectador.

Dito de outra maneira, no momento do encontro há a atualização das memórias do ator e do espectador. Tanto o sujeito-ator ficcional quanto o sujeito-ator social (espectador) atualizam suas respectivas memórias das experiências. O ator ficcional atualiza suas memórias dos ensaios, da preparação, das relações análogas ao papel ou ao tema, entre outras, conforme dito acima.

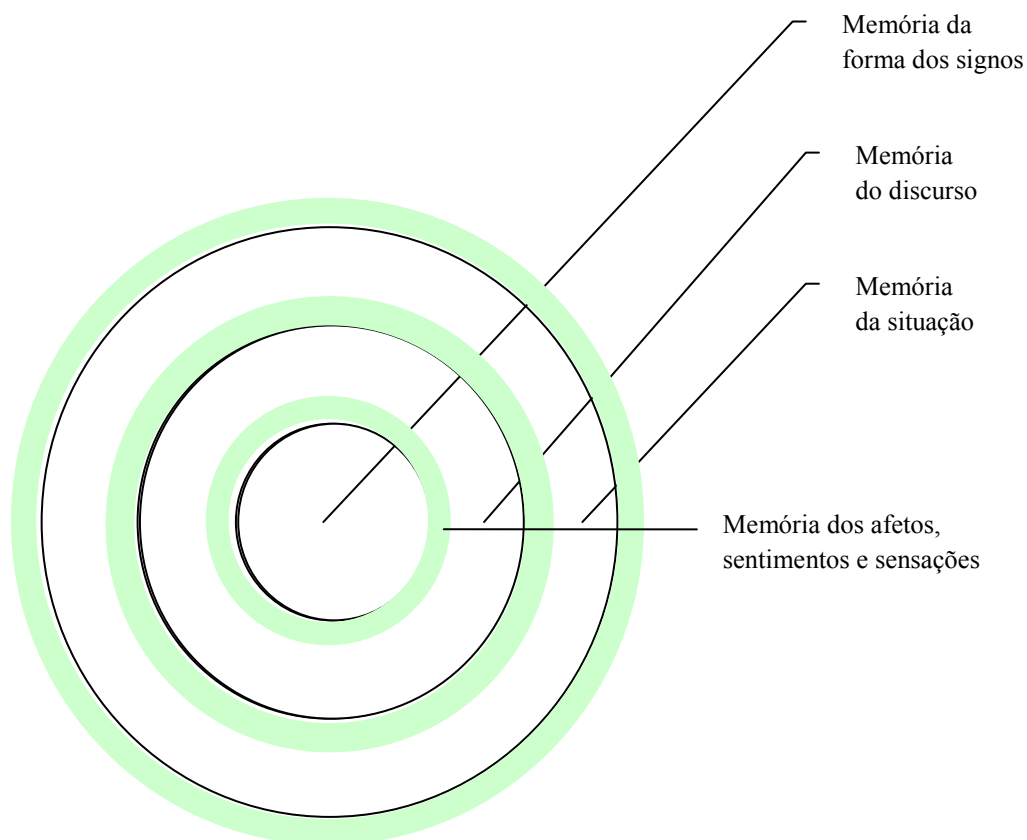
O espectador, por sua vez ao apreciar a atuação do ator, atualiza sua memória da experiência por semelhança e reconhecimento consciente (em caso de memória consciente) ou por dessemelhança, em caso de memória inconsciente.

O trabalho de estar diante outro, coloca o ator exposto a uma avaliação estética. Essa exposição faz com que seu avaliador apreciativo, o espectador, aja e não tenha uma postura passiva, como comumente se pensa. A apreciação também em entrevista é uma ‘ação’ realizada pelo espectador. Esse avalia segundo determinados padrões de valoração, que dizem respeito ao seu pertencimento a determinada cultura e, dentro de cada cultura a um grupo social (perspectiva coletiva), além de sua individualidade. Ao olhar subjetivo do espectador sobre o trabalho do ator, atribui-se valor ao que se percebe e, segundo estes valores atribuídos, produz-se certo reconhecimento identificatório.

Essa identificação pode ocorrer conforme a projeção que, consciente e inconscientemente, o espectador realiza ao interagir com a obra teatral encenada, cujo elemento vivo, o ator, constrói imagens sucessivas que o refletem por este ou aquele ‘elemento identificatório’, por esta ou aquela ‘naturalidade reflexiva’. Esse fazer – a atuação – constrói simbolicamente um espelho que atualiza a *memória da experiência* do espectador que se vê, simbolicamente, refletido através do reconhecimento da imagem que o ator constrói de si, ou, do não reconhecimento da representação apresentada (como na noção de *forclusão* da Psicanálise).

Essa atualização da memória das experiências pode propiciar o vivenciamento empático do espectador. A própria ação do ator de tornar exterior, ou seja, tornar expressivo o interior de seu trabalho, baseia-se em sua atualização da memória da

experiência que compreende aqui, neste trabalho, as três memórias propostas por Charaudeau (1999), acrescidas da memória afetiva ou das emoções ou dos sentimentos e sensações (cada uma delas tendo uma parte consciente e uma parte inconsciente), conforme figura abaixo:



Essas memórias, segundo Charaudeau (1999); *memória da situação de comunicação*, *memória do discurso*, *memória da forma dos signos* e também acrescento a *memória afetiva, dos sentimentos e das sensações* (ou *das emoções*) configuram os sujeitos falantes. Em cada uma delas há sempre a parte consciente que corresponde à *memória consciente* e a parte que corresponde à *memória inconsciente*. Essas memórias, reunidas, configuram neste trabalho a *memória das experiências*.

Essa *memória das experiências*, quando atualizada, possibilita além do reconhecimento do gênero de discurso pertinente àquela *situação de comunicação*, a identificação da especificidade do discurso em questão: ficcional. Considero que, a *memória das experiências* encontra-se “adormecida” à espera do despertar atualizador que pode ser provocado por uma *situação de comunicação*, por um *discurso* ou mesmo por um

signo, tendo cada uma delas seus afetos, sentimentos e sensações (ou das emoções) ligadas à suas partes consciente e inconsciente.

O despertar atualizador da *memória das experiências* não será, necessariamente, o mesmo para cada um dos parceiros, bem como os afetos, as emoções, os sentimentos e sensações da memória atualizada não serão, necessariamente os mesmos, como aponta Eco (1994):

[...] Quem já assistiu a uma comédia num momento de profunda tristeza sabe que em tal circunstância é muito difícil se divertir... Se assistir ao mesmo filme anos depois, mesmo assim talvez não consiga rir, porque cada cena irá lembrá-lo da tristeza que sentiu na primeira vez. (ECO, 1994, p. 15)

Dito de outra maneira, por exemplo: o signo (palavra) *pai* pode despertar a atualização da *memória dos afetos, dos sentimentos e sensações* (ou *das emoções*) de um indivíduo que tenha recentemente perdido o *pai* ou que há muito não vê seu ente querido. Ou, ainda, um sujeito que tenha tido um recente reencontro com este ente que há muito não o via. Neste caso, o signo *pai* desencadeará a atualização da *memória dos afetos, dos sentimentos e das sensações* (ou *das emoções*) de acordo com o registro da experiência vivenciada (consciente e inconsciente) pelo sujeito interpretante.

A interação prescrita na encenação linguageira, vista na perspectiva das apresentações cênico-teatrais, podem promover um vivenciamento empático entre ator e espectador nas apresentações de modo simbolicamente especular. O espectador vê-se, simbolicamente, refletido na encenação do ato linguageiro, como uma mirada em um espelho.

O ator, ao encenar seu discurso, construindo seu *ethos* forjado, utiliza um espelho simbólico propício para que o espectador experencie um vivenciamento empático. A presença do ator, ao encenar seu *ethos* é o próprio objeto estético de apreciação do espectador. O ato de se auto-revelar diante do outro, considerando as condições de envolvimento de todo o ser, estabelece uma relação de contemplação entre aquele ‘que vê’ e aquele ‘que faz’.

Por um momento, aquele que vê (espectador) realiza a ação de silenciar-se (voluntariamente ou não, conforme as restrições contratuais) e receber os signos visíveis e a percepção da parte invisível, que lhe são emitidos e lhe chegam. Tais signos permitem o desenvolvimento da contemplação que passa (ou não) pela identificação.

No encontro entre contemplador e contemplado, ambos estabelecerão um contato para além das externalidades, conforme aponta Bakhtin (2003):

O pensamento é o seguinte: o objeto da atividade estética – as obras de arte, os fenômenos da natureza e da vida – é a expressão de algum estado interior; sua apreensão estética é um vivenciamento empático desse estado interior. (BAKHTIN, 2003, p.56)

O estado interior do objeto estético em questão corresponde ao ‘como’ o ator carrega e recarrega sua energia, às motivações internas que são as forças motrizes da atuação. Dito de outra maneira, a atuação a que me refiro deve acontecer ‘de dentro para fora’, o estado interior do ator sendo exteriorizado em expressão artística, motivado. Daí a questão da escuta, igualmente voltada para dentro e para fora:

Do mesmo jeito, se quisermos ter um belo corpo e presença cênica, é preciso cuidar do eu interior. Se o interior estiver pobremente nutrido, não há beleza externa, gestual, técnica vocal extraordinária, roupas elegantes ou maquiagens fantásticas que ajudem. Sem trabalho interior, nada funciona. (OIDA, 2007, p. 80-83)

No eu interior do ator encontram-se o *por quê* e o *para quê*, o interno e o externo da atuação. O *por quê* do dizer ou do fazer corresponde ao trabalho interno realizado, à motivação interna. O *para quê* dizer ou fazer corresponde ao trabalho externo, à expressão, à finalidade da ação. Essas duas perguntas podem nortear o trabalho de construção do *ethos* forjado de um ator, de modo a conduzi-la de dentro para fora. Parte deste trabalho consiste em colocar-se estas perguntas e outra em buscar respondê-las antes de apresentar-se ou re-apresentar-se.

Nesta perspectiva, é no corpo do ator que reside a síntese do personagem ou do tema a ser tratado, como também dos desafios a serem colocados. Esta síntese é construída, descoberta, elaborada e mesmo encontrada no trabalho de ensaio ou *répétition* em que os desafios e as perguntas são colocados para que suas respostas possam ser buscadas. Então, os *por quês* sucessivos são definidos e geram as ações que vão sendo refinadas, a fim de alcançarem o propósito (o superobjetivo), os efeitos pretendidos.

Este *corpo linguageiro* do ator em sua cenografia (cena), se expressa diante da percepção do outro (espectador), que vê, sente, ouve e percebe cada um em seu plano de consciência, sem se misturar, mas juntos no ato comunicativo, no momento da enunciação e, mantendo a capacidade de imiscibilidade (de não se misturarem), se fundem na apreciação dos signos que emergem deste encontro, lançados pelo ator e co-construídos pelo espectador.

O corpo do ator (no sentido *lato*) é assim, a fonte propositora e o meio de transmissão dos signos que são endereçados, direta e indiretamente, ao espectador. O conjunto destes signos, seus modos de organização e seu encadeamento revelam a presença ou ausência de sua própria vida interior.

Os signos endereçados direta e indiretamente ao espectador funcionam como elementos potencialmente atualizadores da sua *memória das experiências*. A busca por causar impressões que despertem afetos, sentimentos e sensações (ou emoções) não apenas de bem-estar, como apontado na passagem de *O tempo recuperado* de Marcel Proust (2002, p.665), mas, também hesitação causada pela atualização da *memória das experiências*, pela fusão entre o passado (a memória) e o presente (a experiência) causa a hesitação da autoconsciência:

Essa causa, contudo, eu a adivinhava ao comparar essas várias impressões que me proporcionavam bem-estar e que, entre elas, tinham em comum a faculdade de serem sentidas, ao mesmo tempo, no momento atual e num momento passado – o ruído da colher no prato, a desigualdade das lajes, o gosto da *madeleine*, até fazerem o passado permear o presente a ponto de tornar hesitante, sem saber em qual dos dois me encontrava; na verdade, a criatura que então saboreava em mim essa impressão, saboreava-a naquilo que ela possuía em comum entre um dia antigo e o atual, no que possuía de extratemporal, era uma criatura que só aparecia quando, por uma dessas identidades entre o presente e o passado, podia achar-se no único ambiente em que se conseguiria viver, desfrutar da essência das coisas, isto é, fora do tempo.

A percepção do espectador diante do trabalho do ator vem acompanhada de estímulos atualizadores de sua *memória das experiências* que causam, em certa medida, a identificação simbólica com o trabalho de atuação. Dito de outro modo, ao realizar seu trabalho de atuação, o ator busca atualizar sua *memória das experiências* e, então, “empresta” seus modos de afeto, sensações e emoções correlatas ao *ethos* forjado que está sendo encenado diante da percepção do espectador que se identifica ou não.

Ora, em *A Interpretação dos Sonhos* (1900a) demonstrei o papel desempenhado pelo trabalho de condensação na formação do chamado conteúdo manifesto do sonho a partir dos pensamentos oníricos latentes. Qualquer tipo de semelhança entre dois elementos do material inconsciente – uma semelhança entre as próprias coisas ou entre as representações de palavra – serve de oportunidade para a criação de um terceiro elemento, que é uma representação mista ou de compromisso. No conteúdo do sonho, esse terceiro elemento representa ambos os seus componentes, e é por se originar dessa maneira que ele tantas vezes apresenta diversas características contraditórias.

A formação de substituições e contaminações ocorrente nos lapsos de fala é, por conseguinte, um começo do trabalho de condensação que

encontramos em diligente atividade na construção do sonho. (FREUD, 1987, volume VI, p. 72)

A psicanálise Freudiana é realizada a partir do discurso, buscando explicações psíquicas para as ocorrências manifestas no discurso. A análise realizada por Freud aprofunda seus estudos em auto-exemplos e exemplos de outros, geralmente de onde ele retira os elementos, em sua maioria (senão na totalidade) discursivos, que encontram-se em toda a sua abordagem sobre a linguagem. Assim: [...] “Na totalidade dos casos, o esquecimento mostrou basear-se num motivo de desprazer.” (Ibid, p.143)

Neste trabalho proponho pensar a questão do esquecimento em contraponto à questão da memória. Ao falar em esquecimento, automaticamente, estou falando de *memória* e sua não atualização por substituição, apagamento ou lembrança encobridora. Conforme Freud (1987), considero a *memória consciente e a memória inconsciente* como partes constituintes das outras memórias, principalmente a dos afetos, das emoções ou sentimentos e sensações.

O ato falho do esquecimento funciona, *grosso modo*, impedindo a atualização da memória das experiências vividas; em alguns casos, isso ocorre por se tratar de experiência desagradável ou dolorosa em seu valor psíquico, ou seja, para que não se reviva a dor.

Neste sentido, a relação do ator com seu material de trabalho, com suas experiências vividas e registradas como *memórias*, contendo sua parte *consciente* e sua parte *inconsciente*, apresentam-se como um “reservatório” repleto de imagens, afetos, emoções, sentimentos e sensações com a potência de serem atualizadas para servirem ao personagem interpretado (em caso de uma atuação profissional) ou ao papel social desempenhado conforme a *situação de comunicação* que o ator social esteja vivendo.

Entretanto, seria assim tão importante a maneira de agruparem e se postarem em cena? Para mim, como espectador, o que se passava dentro de vocês tinha muito mais interesse. Esses sentimentos, tirados de nossa experiência real e transferidos para nosso papel, é que dão vida à peça. (STANISLAVSKY, 1986, p.184)

É mister lembrar que aqui falo de dois tipos de atores: o ator profissional aquele que tem como especificidade a interpretação, a atuação em si. E o outro ator social, todos nós em situação de interação linguageira.

O exemplo, abaixo, baseia-se em minha própria experiência como ator profissional:

Em uma apresentação teatral cujo tema central girava em torno de uma família, na qual após a morte da mãe, o pai passa a ter problemas com o excesso de álcool e em seguida passava a abusar sexualmente da filha. Esta personagem (a filha) interpretada por uma atriz em uma apresentação, no momento da cena em que seria violada pelo pai deu um “salto” na narrativa apagando a cena do abuso e pulando para cena seguinte. Eu era um dos atores em cena nesta apresentação. Todos os demais atores seguiram como se nada de diferente tivesse ocorrido.

Mais tarde após a apresentação, nos camarins, quando os demais atores (inclusive eu!) comentaram o ocorrido com a atriz, ela afirmava não se lembrar do fato. Deduz-se que o processo psíquico de apagamento ocorreu como defesa de uma atualização desagradável da memória das experiências da atriz.

A atriz declarou que tinha problemas em realizar a tal cena que fora suprimida na apresentação, por trazer recordações dolorosas ligadas ao pai e também ao ator que interpretava o papel (personagem) pai nos períodos dos ensaios e nas apresentações.

O processo de condensação verificável no lapso de fala acontece exatamente aí onde dos dois elementos: o ‘pai real’ e o ‘ator que interpreta o pai’ condensam-se na memória inconsciente e manifestam-se no lapso de fala, em que ‘o apagamento’ de toda uma cena de aproximadamente 5 (cinco) minutos em uma narrativa cênica (que tinha a duração de 50 minutos), ou seja, 10% da totalidade do texto cênico que deveria estar na memória consciente da atriz foram apagados de sua memória consciente, de modo inconsciente.

Naquilo que tange á atualização da *memória das experiências* é necessário *saber-fazer* para utilizá-la no trabalho artístico a fim de não desencadear um processo penoso para o ator, colocando em jogo sua atuação, conforme o exemplo acima citado.

Depois de pouco mais de uma década e meia de trabalho cênico profissional como ator e diretor na criação e encenação de discursos ficcionais: teatral, operístico, cênico-musical, performances, leituras, oficinas, workshops, principalmente em Belo Horizonte, Minas Gerais, da pesquisa junto á Faculdade de Letras da UFMG, da participação em comissões de análise de projetos da Secretaria de Estado da Cultura de MG, acredito ter iniciado um percurso que abrirá caminho para que, novas incursões de análises da construção de encenações ficcionais venham colaborar para o avanço das pesquisas e das realizações no campo das Artes Cênicas.

Por outro lado, artisticamente, tendo desenvolvido esta pesquisa, concluo que a construção das encenações que considerem este trabalho possa ganhar consistência naquilo que aborda: não apenas os aspectos inerentes ao ator, mas a todos os elementos do

dispositivo cênico teatral. Sobretudo, mais consciente dos conteúdos e das estéticas veiculadas nas encenações e que acabam por formar opiniões de valores sobre mundo.

Utilizados de forma consciente e crítica, os elementos disponibilizados pelo suporte público e/ou privado, destinado ao apoio do fazer cênico teatral, de óperas, de espetáculos de danças e congêneres podem contribuir de modo consistente para a evolução cultural de nossa sociedade.

Na Secretaria de Estado da Cultura de MG (SEC-MG) – a lei de incentivo à cultura,² atualmente em sua 12ª edição se destina a permitir que, projetos (aprovados) sejam subsidiados através de renúncia fiscal de empresas privadas para a produção, circulação e manutenção de grupos e espetáculos de artes cênicas.

Infelizmente, ainda há atualmente (2012) um pensamento mercadológico nas diretrizes da SEC-MG que tem, como norteadora, a lógica econômica e não a lógica cultural e artística. Prevalece a lógica dos quantitativos, das porcentagens a serem alcançadas e não dos avanços, da abrangência e dos crescimentos qualitativos dos setores ligados à cultura e suas produções. Isto é, a evolução da lei de incentivo à cultura, (ainda em uma fase “pré-adolescente”), é necessária para reverter o quadro gerado por ela. Conforme citado na introdução deste trabalho, estou entre os membros da comissão que analisa tais projetos, ligados às Artes Cênicas neste ano 2011-2012 (a ela já pertenci também em 2008-2009).

Essas experiências determinaram meu olhar sobre o andamento das políticas públicas e refletem, em parte, a meu ver, a qualidade das produções teatrais que ocorrem em Belo Horizonte e no interior do Estado em sua maioria. Sem deixar de citar os inúmeros grupos e realizadores que têm meu respeito e admiração e que sobrevivem também dos recursos desta lei. Trata-se pois, do uso que está sendo feito do dispositivo da lei.

A esperança é que o avanço seja em bom ritmo e ajude a transformar nossa história do fazer das Artes Cênicas no século XXI, contribuindo para o discernimento e o desenvolvimento cultural em nosso contexto e, por consequência, para uma sociedade melhor para todos.

² LEI Nº 17.615, DE 4 DE JULHO DE 2008.

REFERÊNCIAS

- AMOSSY, R. Curso: *L'Ethos et l'analyse argumentative*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2007.
- _____. *Imagens de si no Discurso*. São Paulo: Contexto, 2005.
- _____. *L'argumentation dans le discours, discours politique, littérature d'idées, fiction*. Paris: Nathan Université, 2000.
- _____. *Stéréotypes et Clichés*. Paris: Armand Collin, 1997.
- ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- AUCLIN, A. *Ethos e experiência do discurso*. In: MARI, Hugo; MACHADO, Ida Lúcia; MELLO, Renato de (Org.). *Análise do Discurso - fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2001. p. 201-225.
- AZEVEDO, A. *O Cortiço*. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Pontes, 2003.
- BARBA, E. *A arte secreta do ator – dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec/Unicamp, 1995.
- BARTHES, R. *Escritos sobre teatro*. São Paulo: Martins Pontes, 2007.
- _____. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 2001.
- BENVENISTE, E. *Problemas de Linguística Geral*. São Paulo: Pontes, 1991.
- BERTHOLD, M. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BOAL, A. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BONFITTO, M. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BRASIL. Ministério da Educação. *Lei número 9.394/96 e 5692/71*. Disponível em: <www.portal.mec.gov.br/seed/arquivos/pdf/tvescola/leis>.
- BRECHT, B. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BROOK, P. *Avec Grotowski*. Paris: Actes Sud-Papiers, 2009.
- _____. *Entre deux silences*. Paris: Actes Sud-Papiers, 2006.
- _____. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- BURGER, M. (Org.). *Un modèle et un instrument d'analyse de l'organisation du discours*. Berne: Lang, 2001, p. 139-163.

- BURNIER, L.O. *A arte de ator – da técnica à representação*. Campinas: Ed. Unicamp, 2001.
- CAMPBELL, J. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athenas, 1990.
- CHARAUDEAU, P. *Identités sociales et discursives du sujet parlant*. Paris: L'Harmattan, 2009.
- _____. *Les stéréotypes, c'est bien, les imaginaires, c'est mieux*. Conférence en séance plénière, Actes du Colloque International de Montpellier: L'Harmattan, 2006.
- _____. *Tiers, où es-tu?* In: CHARAUDEAU, P.; MONTES, R. *La voix cachée du tiers*. Paris: L'Harmattan, 2004. p.19-42.
- CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dictionnaire d'Analyse du Discours*. Paris: Seuil, 2002.
- | CHARAUDEAU, P. *Visées discursives, genres situationnels et construction textuelle*. Paris: Université de Paris XIII, Centre d'Analyse du Discours, 1999.
- _____. *Une analyse sémiolinguistique du discours*. Langages, n. 117, p. 96-111, Larousse, Paris, 1995.
- _____. *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris: Hachette, 1992.
- _____. *Rôles sociaux et rôles langagiers. Communication au colloque sur "L'Interaction"*. Université de Aix-en-Provence, septembre, 1991.
- _____. *Langage et Discours*. Paris: Hachette, 1983.
- CHARON, J. M. *Sociologia*. São Paulo: Saraiva, 2004.
- | CHEKHOV, M. *L'imagination créatrice de l'acteur*. Paris: Pymalion/Gérard-Watelet, 1995.
- _____. *Opus 86 para o ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- CORDEIRO, M. *Uma análise das Artes Cênicas na perspectiva da Análise do Discurso*. 2005. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2005.
- COSTA, M. S. M. *Aluísio Azevedo, lecteur d'Emile Zola [Texte imprimé]: une étude sur les représentations de la ville dans Casa de Pensão et Pot-Bouille*. Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, Thèse de doctorat: Études du Monde Lusophone, 2009.
- DIDEROT, D. *Le paradoxe sur le comédien*. Barcelona: Gallimard, 1994.
- DELGADO, M.; HERITAGE, P. *Diálogos no palco*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1999.
- DUCROT, O. *O dizer e o dito*. São Paulo: Pontes, 1987.
- ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FABIAO, E. *Corpo cênico, estado cênico*. Revista Folhetim, v. 17, mai-ago 2003.
- FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1987. Volumes IV e V.
- _____. *Sobre a Psicopatologia da vida cotidiana - VI*. Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- FUMAROLI, M. *L'école du silence*. Paris: Flammarion, 1994.
- GIDDENS, A. *Sociologia*. Porto Alegre: Artmed, 2005.

- GOFFMAN, E. *A representação do Eu na vida cotidiana*. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.
- GROTOWSKI, J. *O Teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. *Respuesta a Stanislavsky. Máscara*: Caderno ibero-americano de reflexion sobre escenologia. México, ano 3, n. 11-12, p. 18-26, 1993.
- _____. *Em busca de um teatro pobre*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- GUINSBURG, J. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- JARRY, A. *Ubu-Rei*. São Paulo: Max Limonad, 1986.
- JOLY, M. *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris: Armand Colin, 2009.
- LEVI-STRAUSS, C. *A eficácia simbólica*. In: LEVI-STRAUSS, C. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996. p. 215-236
- MAGALDI, S. *Panorama do teatro brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Global, 2001.
- MAINGUENEAU, D. *A propósito do Ethos*. In: MOTTA, A.; SALGADO, L. *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008. p.11-29.
- _____. *Ethos, cenografia, incorporação*. In: AMOSSY, R. *As imagens de si no discurso*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 69-92.
- _____. *Análise de Textos de Comunicação*. Trad. Cecília P. de Souza. São Paulo: Cortez, 2002.
- _____. *Termos-chave da Análise do Discurso*. Trad. Maria Emília Amarante T. Lima. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- MARI, H. *et al.* (Org.). *Análise do Discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2001.
- MENDES, E. *Contribuições ao estudo do conceito de ficcionalidade e de suas configurações discursivas*. 2004. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras da UFMG/CNPq, Belo Horizonte, 2004.
- MUNIZ, M. *La improvisación como espectáculo: principales experiencias y técnicas aplicadas a la formación del actor-improvisador*. 2004. Tese (Doutorado) – Facultad de Filosofía y Letras de La Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2004.
- NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- OIDA, Y. *O ator invisível*. São Paulo: Via Lettera, 2007.
- _____. *Um ator errante*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.
- ORLANDI, E. *As formas do silêncio – no movimento dos sentidos*. São Paulo: Unicamp, 2007.
- PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. *La mise en scène contemporaine*. Paris: Armand Collin, 2007.
- PROUST, S. *Méthodes d'analyse de la direction d'acteurs*. Paris: L'Entretemps, 2006.

PROUST, M. *A prisioneira; A fugitiva; O tempo recuperado*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

RODRIGUES, G. *Bailarino – pesquisador – intérprete*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral (1880-1980)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1982.

RICHARDS, T. *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba Editorial, 2005.

SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. 30. ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. São Paulo: Victor Civita, 1976.

STANISLAVSKY, C. *A preparação do ator*. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

_____. *A construção da personagem*. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

_____. *A criação de um papel*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

UBERSFELD, A. *Lire le théâtre I, II e III*. Paris: Belin, 1996.

VÍDEOS

“*Brook by Brook, un portrait intime*” de Simon Brook, 2001.

“*Traces in the snow*” – *a work demonstration*. Roberta Carreri, Odin Teatret, 1989.

“*Training at Grotowski’s Teatr-Laboratorium in Wroclaw*” Torgeir Wethal, 1972.

[Home Page](#) de *Dominique Maingueneau*. Université Paris XII, Créteil, Val de Marne.

[Home Page](#) de *Patrick Charaudeau*. Université Paris XIII, CNRS.

ANEXOS

I – Integra da entrevista com a atriz convidada Mariana Muniz do espetáculo *Tio Vânia – aos que vierem depois de nós* - (gravada no último dia da temporada de estreia em Belo Horizonte).

Marcelo: Eu queria que você começasse falando qual foi o ponto de partida para esse trabalho?

Mariana: Pois é, o ponto de partida foi diferente para mim, porque ele já tinha escolhido o texto, já fazia um tempo, e eles já estavam trabalhando um pouco sobre ele e aí a Yara veio para Belo Horizonte para ficar mais tempo e eles chegaram à conclusão de que eles precisavam de uma atriz mais jovem para fazer a Sônia, então, a Yara me ligou e eu encontrei com ela no *Ecum*, na oficina do Valci. E ela falou assim: você tem um tempo para fazer uma leitura agora para gente, uma leitura rápida do texto? Fazia muito tempo que eu não lia o *Tio Vânia*.

Aí, eu sentei com eles e fiz uma leitura e de noite ela me ligou dizendo que eu estava no trabalho, então, eu entrei o trabalho já estava de alguma forma encaminhado dentro deles, a escolha do por que fazer o *Tio Vânia*, e, para mim, a escolha era muito mais, trabalhar como atriz com o Galpão e com a Yara do que necessariamente fazer o *Tio Vânia*, porque era uma peça que eu não tinha nem lido, muitos anos que eu não lia.

Eu tinha uma história engraçada com o *Tio Vânia*, quando eu fui para Madri, o primeiro espetáculo de teatro que eu vi foi o *Tio Vânia*, eu tinha 21 anos, eu vi de um diretor que estudado na Rússia muitos anos e aí no monólogo “Eu sou feia” da Sônia, eu saí, não suportei, achei o espetáculo horrível, não aguentei o espetáculo, então, a lembrança que eu tinha do *Tio Vânia* era essa e da Sônia, porque eu saí num monólogo da Sônia, eu falava assim: gente, eu vou pagar a minha boca aqui, vai ser uma coisa, aí eu li o texto, depois até de saber que eu ia fazer e me apaixonei pelo texto no nível da leitura, achei que o texto tinha uma carga de humor que eu não tinha percebido nessa montagem que eu tinha visto e

em outras montagens que eu vi depois e o Galpão falava muito disso, dessa comicidade presente no *Tio Vânia*.

Então, quando a gente começou a trabalhar, a Yara trabalhou com improvisação, o primeiro mês e meio, para mim era um lugar um pouco mais confortável pelo meu foco de pesquisa, então, por mais que fosse uma improvisação direcionada para um texto, era uma coisa que eu sabia fazer, eu sabia improvisar e as coisas, de alguma forma, resultavam mais facilmente.

Aí, a gente chegou na primeira proposta de espetáculo, em dezembro, que era assim, todos nós perfilados com as cadeiras e a gente narrava o *Tio Vânia*. Então, falava assim: eu sou a Sônia e acontece isso e isso comigo e tinham algumas cenas que a gente fazia, outras cenas que a gente narrava, outras cenas que a gente narrava o ponto de vista do ator sobre o personagem, sobre a cena ou então estava tendo uma cena a Helena e o astro e a Sônia interrompia essa cena e falava alguma coisa do tipo: Por que vocês fazem isso? Por que vocês estão fazendo isso comigo? E era uma coisa muito interessante, todo mundo gostava muito, a Yara gostava muito.

Aí, a gente chegou a esse primeiro resultado e tiveram as férias e uma turnê que eles fizeram para o Chile, quando a gente voltou em fevereiro, a Yara tinha desistido dessa ideia, e era uma ideia que eu sentia que estava quase todo mundo muito apegado a ela, porque de alguma forma ela tinha um “q” de teatro contemporâneo muito grande, ela seguia um pouco essas vertentes do ator narrador do teatro contemporâneo e a gente achava isso muito bacana.

A Yara falou assim: bem, tá! Só que isso é uma coisa tão fácil para gente que a gente fez um mês e de alguma forma é fugir da dificuldade que é o Tchekhov, porque a dificuldade do Tchekhov é a relação com o texto, essa é a dificuldade, porque a trama é muito interessante, o problema é o texto, é a linguagem, a ação é uma ação verbal, ela não é uma ação corporal, para nós, brasileiros, isso é uma coisa muito difícil de fazer e aí ele falou

assim: é tão difícil o texto que a gente optou por fazer sem o texto, fazer improvisando o texto e aí ela falou: isso é fugir do Tchekhov, vamos tentar fazer o Tchekhov.

Tínhamos a proposta de estrear em Curitiba, que já estava fechada, que deixava a gente dois meses, um mês e meio para fazer e a Yara montou um ato por semana, eram oito, nove horas de ensaio, montando um ato por semana e as duas primeiras semanas para mim, foram desesperadoras, porque tudo que eu falava era falso, tudo que a gente tinha conseguido de aproximação com o personagem na improvisação, de repente tinha desaparecido, parecia que a gente estava começando do zero e a gente estava com a corda no pescoço com relação ao tempo, então, precisava de um resultado rápido e tinha ainda um agravante que eu era uma atriz convidada, então, assim, as pessoas não me conheciam muito bem, eu me sentia pressionada a dar um resultado.

Eu falava assim: Nossa! se continuar assim, o pessoal vai se arrepender de ter me convidado e falar: não deu certo, uma pena! Eu me senti muito pressionada, pessoalmente, até que as coisas começaram a mudar um pouco, muito lentamente, começaram a mudar, eu entrei um pouco na ideia do personagem, que era talvez mais tímido do que eu estava pensando, num primeiro momento e as coisas começaram a avançar e a gente foi montado tudo e o quarto ato que é um ato muito curto com relação aos outros atos e é um ato de cenas curtas, ele foi montado em menos de uma semana, só que é um ato que eu tenho um monólogo final.

A gente já estava prestes a estrear e eu estava vendo que a gente não trabalhava o monólogo final e quando chegou a hora de trabalhar o monólogo final, nós tínhamos dois dias porque a gente vinha para cá para fazer as coisas técnicas do espetáculo. Eu comecei a falar o monólogo final, a Iara interrompeu e deu um *break* para todo mundo e sentou na mesa comigo e falou: aqui não é uma questão técnica, é uma questão de ofício, de fé no ofício, o ofício do ator tem que transcender a execução, você tem que conseguir que esse monólogo te afete, te reverbere emocionalmente todos os dias, eu não vou marcar o monólogo, não vou dizer para onde você olha, não vou dizer onde você respira, que são coisas que a gente faz, se você acelera aqui, se você diminui aqui, não vou trabalhar ele

tecnicamente, quero que você trabalhe ele emocionalmente, qual é essa fé, de onde você tira essa fé.

Foi muito impressionante porque ela falou um fragmento do monólogo e começou a chorar. Eu olhei para ela e falei: nossa! Nunca vou conseguir fazer isso, porque eu nunca fui uma atriz de me emocionar em cena, nunca! Não vou conseguir fazer isso e fui para casa pensando.

Uma coisa desse processo é entender o que para mim é cada palavra do continuar vivendo, de aceitar as provações que o destino nos impuser e aí eu fui colocando imagens da minha vida em cada uma dessas palavras, até hoje, são 38 apresentações, eu estou dizendo um monólogo e passo imagens da minha vida, por exemplo, tem uma fala: *Tio Vânia*, nós vamos ter uma vida feliz, harmoniosa, eu me lembro de um momento, eu na cachoeira com meu filho, são sempre as mesmas imagens, elas não são imagens congeladas, eu acho que tem menos a ver com o trabalho de memória emotiva do que a ver com o fato de que eu entendo que esse monólogo final do Tchekhov não é um monólogo da Sônia, é um monólogo do Tchekhov, não é a personagem, é realmente o texto, é o texto que vibra, é o texto que de alguma forma é a síntese do Tchekhov com relação à vida.

Marcelo: Eu queria que você falasse agora um pouco da importância do treinamento e da improvisação?

Mariana: Eu acho que o treinamento te habilita a acessar uma série de coisas de uma forma mais rápida e mais permanente. Quando você tem um treinamento específico, chega-se ao resultado que você precisa mais depressa e mais constante, o treinamento tem outro perigo, às vezes, ele substitui o teatro.

Então, às vezes a técnica substitui a relação com o público, a relação com o texto, a presença da intuição, normalmente, todos os tipos de treinamento vão crescendo em termos de dificuldade, tipo um jogo de vídeo game, você consegue alcançar a primeira etapa, a

segunda, a terceira, a quarta e a quinta, você começa a ficar viciado nesse prazer de alcançar as etapas; o treinamento começa a ser um fim em si mesmo e não um passo, uma metodologia para alguma coisa, mas eu acho que ele é fundamental, no caso da improvisação, eu acho que ela te permite acessar as suas respostas espontâneas.

Às vezes, as suas respostas espontâneas não têm a ver com o princípio e com o caminho da personagem. Normalmente por causa disso a gente se poda da improvisação: eu faria isso, mas a minha personagem não faria.

O que você vê à medida que você vai fazendo e acrescentando e trabalhando com o público é que as personagens são muito mais contraditórias do que a gente, num primeiro momento, considera, então você elenca uma série de adjetivos para sua personagem e esses adjetivos vão podando essas reações em si, sendo que, na verdade, a sua personagem é você, ela não é outra coisa, ela é você naquelas circunstâncias dadas e muito de você vai transformar a personagem, então, se você é uma pessoa mais agressiva, a sua personagem vai ser mais agressiva do que se fosse feita por outra atriz.

Eu acredito muito nisso, a Yara fala isso também, que a personagem é sempre o eu e o não eu, mas é muito o eu, é emprestar as reações, os pontos de vista, só que às vezes é um eu um pouco adormecido, então, as reações, o trabalho com improvisação no *Tio Vânia* me despertou um pouco para as minhas reações da minha adolescência, então, quando a gente improvisava, a partir do monólogo ‘eu sou feia’ todas as improvisações que tinham com esse tema, me transportavam para esse momento eu menina me transformando mulher e não me vendo no padrão de beleza que os meus colegas de sala acreditavam que era loirinha de olho azul, eu não sou nada disso.

Então eu falava assim: eu sou feia, aí eu descobria porque a Sônia se acha feia, não é exatamente uma verdade, mas é uma verdade para ela. Isso com muita improvisação, a gente fez um trabalho que a gente fazia um estudo da cena, do texto e imediatamente a gente ia improvisar grande parte das cenas, é essa marcação da improvisação.

Marcelo: Você vai me falar do seu entendimento como atriz nas cenas desses elementos. O espaço?

Mariana: Constrói as relações, para mim, o espaço constrói as relações: a distância entre mim e o outro, a distância entre mim e o ambiente, o espaço que ele é amplo, como eu me sinto nesse espaço? Eu me sinto oprimida? Eu me sinto confortável? Para mim, os espaços constroem as relações em cena.

Marcelo: E o figurino?

Mariana: Ele te dá uma imagem externa da personagem, quando o figurino funciona, ele revela aquilo que você imaginou, ele te ajuda a ser esse não eu. Quando ele não chega, ainda é muito eu, se ele chega e funciona, se você se sente bem nele, ele te ajuda a conquistar essa dimensão do não eu.

Marcelo: O cenário.

Mariana: O cenário é o suporte da cena, porque ele traz o concreto, o que é concreto? Mesmo que seja muito abstrato, então o concreto é aquilo. E ele faz com que não se finja tanto, quando você não tem nada e está fazendo um trabalho de mímica, você sempre tem a sensação de que está faltando alguma coisa, você sempre tem a sensação de que você está fingindo alguma coisa que não tem.

Marcelo: A música e a sonoplastia?

Mariana: A emoção. Para mim é assim, tanto que é muito difícil quando você está ensaiando com uma música e chega a trilha sonora real da peça, tem um período de se adaptar emocionalmente àquela onda diferente.

Marcelo: As indicações cênicas, as entradas, as saídas, a movimentação.

Mariana: O mais fácil de ficar engessado, de fixar.

Marcelo: A relação com o espectador.

Mariana: Eu faço teatro para o público, totalmente. Essa relação com o espectador, para mim, ela é o fim do teatro que eu faço.

Marcelo: A relação com o ser ator e ser diretor, esses dois papéis, essas duas atuações.

Mariana: Depois que você vira diretor é um pouco difícil ser dirigido por outras pessoas, porque você começa a ter opinião demais, você tem opinião sobre tudo, você tem uma visão do externo maior, então, tem que chegar alguém que realmente tenha muito para te ensinar e quando chega esse alguém, como foi o caso da Yara é se deixar levar totalmente, o difícil é encontrar alguém que você realmente queira se libertar porque o ator não consegue ficar se dirigindo em cena, é impossível, tem que chegar o momento em que ele tem que confiar cegamente no diretor, mesmo que o diretor esteja errado, mesmo que a crítica fale, mas assim, a confiança interna do diretor é fundamental.

Marcelo: Para gente encerrar, o que modifica de uma apresentação para outra? Primeiro a estreia, aí vem a segunda apresentação, terceira, quarta, vigésima oitava, hoje está encerrando essa temporada de estreia, quais são essas sutilezas, quando tem duas apresentações no mesmo dia.

Mariana: A estreia dá muito medo, acho a estreia cheia de medo, então ela tem uma relação um pouco devota dos atores com relação à peça, porque a peça ainda é muito maior do que eles, então, tem uma relação de devoção e medo com relação à peça, com relação à expectativa da reação do público, depois que você faz uma temporada longa que nem essa, a principal dificuldade é continuar achando o lugar do desconhecido, onde reside, porque a

gente sabe que falta, mas é difícil você romper com as estruturas que já estão dadas e começam a serem sedimentadas, isso vai até tirando um pouco de prazer de fazer o espetáculo, essa coisa da repetição.

Então, é como você consegue minar essa repetição, aqui no Galpão que é uma coisa muito gostosa entre eles são os bastidores, é a gente sair de uma cena trágica e alguém fazer uma piada com você no segundo que você atravessou a porta, eles têm muito isso, eu não sei se eles fazem isso de uma forma espontânea ou se eles fazem isso como estratégia de manter viva a relação no palco.

Fazer duas apresentações no mesmo dia dá uma sensação de ‘déjà vu’ impressionante, cada gesto que você faz, eu tenho muito essa sensação de: já fiz esse gesto, dá um pouco essa sensação de déjà vu, de estar fazendo de novo. É um desafio, é gostoso, mas é bem exaustivo emocionalmente.

É engraçado que nós fizemos para a filmagem um espetáculo depois do outro, sem público, só a câmera. Acabou o espetáculo, a gente estava “super bem”, “super descansado” e quando a gente faz com o público, depois que acaba a gente está exaurido, é bem diferente. A presença parece que suga mais, exige mais.

Marcelo: Obrigado!

II – Íntegra da entrevista com o ator Eduardo Moreira fundador do Grupo Galpão no espetáculo *Tio Vânia – aos que vierem depois de nós* - (realizada entre as duas apresentações que foram realizadas num mesmo dia).

Marcelo: Bom, Eduardo, eu queria que você falasse um pouco da preparação e como foi o ponto de partida para montagem do *Tio Vânia*.

Eduardo: Bom, primeiro teve um pré *Tio Vânia* que foram as leituras de vários textos, nós do Galpão queríamos encontrar um texto que nos permitisse um mergulho numa linguagem mais realista, numa linguagem do ator, de um ator criando um personagem com uma história, com uma linha de começo, meio e fim e que não estivesse restrito a uma cena pequena e muito ligado também a essa linguagem do teatro realista que nos interessava pesquisar e entrar um pouco mais nessa seara porque talvez seja um teatro que a gente tenha feito pouco na nossa trajetória de grupo, de atores, então a gente sentia necessidade, continua sentindo necessidade, porque foi um grande aprendizado, de trabalhar com essa seara do teatro realista. Então, teve todo esse pré que foi a pesquisa de que texto, nós passamos pelo Harold Pinter, passamos pelo Pirandello, passamos pelo Stringberger e acabamos voltando, de certa maneira, porque dois anos atrás nós chegamos a trabalhar com o Tchekhov com as Três Irmãs, no documentário do Eduardo Coutinho que foi o *Moscou* e voltamos ao Tchekhov acho que de uma maneira muito boa, satisfatória para nós porque eu acho que ele, de fato, tem nos permitido esse grande mergulho, agora, eu acho que dentro desse processo nós tivemos a sorte de encontrar com um diretor russo que é o Anatoille Vassiliev que ele faz todo um estudo da peça, ele trabalhou em cima do *Tio Vânia* e ele faz uns estudos da peça tentando entender quais são os fragmentos da peça, quais são os momentos principais da peça e aonde esses momentos principais se desencadeiam e se resolvem, então, nós trabalhamos muito algumas cenas como mostuário quase desse método de análise que o Vassiliev desenvolve isso foi uma chave importante para o nosso processo de trabalho.

Depois assim, infinitas maneiras de trabalhar, junto com a Yara, essa coisa do entendimento do texto, a criação de cada personagem, cada um criando aquele personagem, foi um processo bastante intenso, bastante longo, nós passamos quatro meses pesquisando e mergulhando nessa peça, primeiro, entendendo ela toda e fazendo os estudos

improvisados desses fragmentos da peça e nos últimos dois meses a gente trouxe o texto do Tchekhov, colocou o texto dentro daquele corpo, daqueles improvisos, que a gente já tinha bastante domínio das situações e do desenvolvimento de cada personagem e começamos a entrar no texto. Foi um momento muito difícil, mas, enfim, fazia parte do processo.

Marcelo: O que modifica de uma apresentação para outra? Da estreia para agora quase no final da temporada, da apresentação anterior para uma próxima, do ponto de vista do ator, quais são essas filigranas que se modificam? A que o ator deve estar atento?

Eduardo: É uma peça muito complexa porque tem uma intensidade interior muito grande e uma exterioridade que, praticamente, pouca coisa acontece de exterior na peça e isso traz variantes muito grandes, muito difíceis de você trabalhar, de você concentrar, não é uma peça fácil, ela te escapa muito constantemente, exatamente por isso: ela tem um interior, uma coisa psicológica muito intensa, um sentimento interior muito intenso, uma energia interior que é sempre muito intensa, que varia muito, que o ator precisa estar muito atento a esse caldeirão interior que está borbulhando e no exterior você tem poucas ações que sejam reflexo desse interior tão intenso.

Então, é uma peça muito difícil, muitas vezes ela nos escapa, as apresentações variam muito, eu acho que a complexidade da dramaturgia, da peça, dos personagens, das situações, exatamente nos permite um voo bem grande nesse sentido de estar sempre em processo de estudo, de compreensão, de você ver que naquele dia, naquele momento, você fez daquele jeito que de certa maneira aquilo te fez descobrir talvez outra possibilidade.

As possibilidades realmente são muito grandes, muito infinitas, não existe uma forma, existe um estado, uma atmosfera que é muito complexa, muito fugidia e que é exatamente fascinante por isso, pelo desafio.

Marcelo: Para gente encerrar, Eduardo, gostaria que você falasse da importância do treinamento e da improvisação no trabalho do ator.

Eduardo: Eu acho que é fundamental o treinamento, você, como ator, precisa estar permanentemente preparado no sentido de aquecido internamente, externamente, o seu físico, a sua voz, o texto, então, eu acho que tudo isso requer um treinamento muito grande. É o treinamento que vai te dar o estofamento para você conseguir trabalhar esse tipo de coisa, você ter realmente capacidade de jogar com as situações, com aqueles personagens.

É fundamental para o ator treinar o jogo, o nível de energia, a respiração, a concentração, a capacidade de trabalhar o espaço, o tempo, a pausa, todo esse tipo de questão que é técnica. Você precisa aquecer a técnica para que você esteja pronto, fresco, para você trabalhar essa coisa do personagem, essa coisa do teatro, enfim, eu acho que isso é o treinamento que te dá.

Claro que existem infinitas possibilidades de treinamento, tem aquele que o ator deve exercitar cotidianamente, é a observação, contato com o mundo exterior, estar vivo, é a presença, um poder de viver as coisas, perceber as coisas, estar vivo com relação aos outros, isso tudo faz parte de um treinamento diário que é extremamente importante.

A outra coisa que você me perguntou é a improvisação, eu acho que a improvisação é também fundamental nesse sentido de criar vida para o ator, ele poder jogar, a essência mesmo do teatro é o jogo, essa capacidade que você não está atuando com você, você está atuando com o outro, com o espaço, com o público, com quem te observa de fora, com quem está dentro e você trabalhar todas essas diferentes variantes, eu acho que essa inteligência, essa capacidade de jogo, é para isso que a improvisação é fundamental.

Marcelo: Obrigado!

III – Íntegra da entrevista com a diretora Yara de Novaes da peça *Tio Vânia – aos que vierem depois de nós* – com o Grupo Galpão em Belo Horizonte. (gravada no segundo dia de apresentação da temporada de estreia).

Marcelo: Estou entrevistando você, vou entrevistar o Eduardo, estou falando de carreiras mineiras consolidadas, mas, se a gente joga isso para um contexto histórico, é tudo muito recente ainda, a gente falar em 20 anos, 30 anos é muito pouco, mas por outro lado, nossa história está sendo escrita aqui, no nosso contexto, na nossa cidade.

Yara: Quando eu comecei estava num movimento que depois acabou gerando o movimento de grupo, a gente se encontrava lá na rua Grão Pará...

Marcelo: Um contexto onde quem sobrevivia naquela realidade...

Yara: Tinha que fazer...

Marcelo: Tinha que fazer, não tinha outro jeito.

Yara: Até porque a gente não tinha uma bibliografia vasta como tem hoje, a gente não tinha essa ligação com outro mundo.

Marcelo: Era mais restrita, a questão da chegada disso, mas eu acho que é fantástico, eu tive a oportunidade de te ver em cena, no *Beijo* (no asfalto de Nelson Rodrigues montagem realizada em 1995...), um elenco fantástico. Então vamos lá.

Marcelo: Vamos começar, vai estar um pouco fora da ordem. Eu queria que você me falasse o que muda de uma apresentação para outra, o que você falou para os atores do espetáculo de ontem em relação à hoje, essas pequenas sutilezas, o detalhe dentro do detalhe.

Yara: Eu acho que isso é básico, mas, o mais interessante é conseguir criar uma crise, se provocar, se deixar provocar pelo outro, então, hoje, por exemplo, quando eu disse para eles que ontem aconteceu uma ação que foi espontânea, mas que ela tinha grande significado para a cena, ela não estava na marcação e tinha grande significado para a cena, então, alguns atores permaneceram na cena anterior, na cena marcada, então, é preciso que eles se provoquem, de deixem provocar e criem sempre um caminho mais difícil, principalmente nesse tipo de espetáculo, o flagrante é terrível! Não, não viveu o milagre não aconteceu, não há esse homem aqui, não há a história dele. Então, eu preciso que a todo o momento tenha esse desequilíbrio.

Marcelo: Quais foram as relações fundamentais no início do processo, no decorrer do processo? Quais são, na sua visão, as relações fundamentais a serem estabelecidas no processo de uma encenação?

Yara: Nesse caso a gente tem um texto, um texto muito determinante e é um texto muito completo, porque os textos dramaturgicos, no meu ver, são muito completos porque geram beleza e geram reflexão e geram possibilidade de cena e são textos que tudo que você perguntar, se você elaborar um questionário, ele te responde.

É um texto que normalmente ele consegue realizar um mundo inteiro dentro dele, daquelas páginas, o Tchekhov é mestre nisso. Nossa primeira relação foi com o Tchekhov e aí, a partir disso, outras relações foram acontecendo, a outra relação que era inaugura, era minha com eles.

Quando a gente está dirigindo, é preciso que a gente seja confiável, claro que quando você é apontado para um trabalho, de alguma maneira, essa confiabilidade já foi passada e colocada, mas isso no dia a dia, no cotidiano, no processo teatral, eu preciso estabelecer essa confiança para que possa gerar liberdade, liberdade, sobre tudo, de errar e esse erro, se é que a gente pode dizer erro, mas isso que parece erro, possa gerar uma nova dinâmica de trabalho.

O Aderbal (Freire Filho) fala uma coisa muito interessante com eles: se, de repente, esqueceram um par de sapatos no meio da cena, ele ficava muito incomodado quando os atores resolviam aquilo: mas, naquela hora, eu posso pegar? E ele dizia: Não, deixa. Deixa porque vai fazer parte de outra dinâmica teatral. A gente ficava um pouco no encalço disso.

E as perguntas, os porquês – Por que você diz isso? E no teatro isso é muito importante, porque você tem uma ação contínua, você lida com os acontecimentos com a consciência da personagem.

Marcelo: Agora, vou te falando sobre alguns elementos e você me conta como é a sua relação, como diretora, com esses elementos da cena, mas, ao mesmo tempo, comentando sobre o *Tio Vânia* também. Vamos falar do texto.

Yara: Esse texto é, mais do que tudo, o discurso que a gente escolheu, com muita consciência, para dizer nesse momento, de todos nós. Esse discurso tem uma vertente filosófica, uma vertente pessoal, uma vertente teatral, mas é o que a gente gostaria de dizer nesse momento, a gente cabe ali dentro do Tio Vânia. A gente também fez um trabalho interessante no texto que foi um gotejamento de traduções e a gente fez o nosso texto, migrando algumas conversas de acordo com nossas necessidades.

Marcelo: A música.

Yara: A música, para mim, é fundamental, engraçado porque eu sou pautada por ela, essa obra do Tchekhov tem resultados e intenções musicais. A gente sempre trabalhou com alguns protótipos musicais que eu vou pegando aleatoriamente, que eu vou trabalhando, tanto para suscitar coisas interessantes, jogos interessantes, como para mostrar o que eu acho que deveria ser o ritmo da cena e aí, a gente vai tentando verificar isso.

Marcelo: A cenografia.

Yara: Eu acho que uma das primeiras coisas que o diretor pode passar é onde o ator entra, qual é o espaço dele. É evidente que isso vai se modificando, porque o ator entra e modifica o espaço, acrescenta e subtrai outras. Mas, mais do que a representação de um lugar, esse espaço precisa ser o caminho deles. Mesmo que não tenha definição, uma resposta ideal.

Marcelo: Iluminação.

Yara: É espaço também.

Marcelo: Realismo.

Yara: É espaço também, não só realismo. Eu adoraria ser iluminadora, um dia vou fazer um curso de iluminação. Eu acho que a música e a iluminação são irmãs gêmeas.

Marcelo: Figurino, caracterização, um pouco os objetos.

Yara: Não é algo de imediato.

Marcelo: Funciona como consequência do processo.

Yara: Não é algo que de imediato me preocupe, depois que vai se construindo, eu consigo dizer: não acho que é isso, depois fico verificando muito a necessidade de uma cor, de uma modelagem ou de um pano, mas não é uma coisa que inicialmente me preocupa. No espaço eu me permito ser um pouco mais invasiva e o figurino, eu acho que é um paramento dele. Talvez eu vá sugerindo esses paramentos, a partir da construção dele, do personagem.

Marcelo: O trabalhar em grupo, trabalhar isolado, dar uma indicação para o elenco numa sala de ensaio, na preparação, essa dinâmica.

Yara: Depende assim da hora, do tipo de cena que você está fazendo, normalmente eu peço os atores para continuarem só me ouvindo, às vezes essa locução é no pé do ouvido, às vezes eu entro fisicamente em cena e faço algumas provocações que não são só verbais. Depende, eu não tenho um padrão para isso.

Marcelo: Dirigir a cena e dirigir ator.

Yara: Eu começo dirigindo o ator, depois eu vou para a cena e o ator precisa compreender a dramaturgia da cena. Eu sou muito diretiva. O ator chega ao momento em que precisa se apropriar dessa encenação, ele precisa fazer isso.

Marcelo: Precisa ser dele.

Yara: Talvez essa seja a comunicação mais difícil, porque enquanto eu estou lidando com ele, com o corpo do personagem nas relações, está tranquilo. Mas, eu peço para descrever: vai lá, descreve como é isso, no espaço.

Marcelo: Muito obrigado!