

O ator inserido na sociedade

Renato Ferracini
LUME

Pode-se pensar (e realmente muitos estudiosos do teatro, atores e diretores assim o pensam, visto vários comentários que fizeram a mim sobre esse assunto específico!) que os atores que entram em uma sala de treinamento, que buscam um trabalho pré-expressivo aprofundado; atores que tentam mergulhar, através de treinamentos diários e intensivos em um universo interior e pessoal, em suas energias escondidas, tendem a entrar em um ensimesmamento, uma subjetivação e um individualismo exacerbado que os torna completamente descontextualizados e alienados de sua vivência social. Na verdade, apesar da relação de recepção ator-espectador não estar contemplada nesse estudo, devemos verificar e afirmar que todo o trabalho do ator está baseado na busca (talvez pretenciosa!) de uma “relação verdadeira” com seu público (estou falando aqui de atores que têm um preocupação profundamente ética com seu trabalho!). Claro que, a dificuldade que se coloca nessa afirmação é justamente a conceituação sobre o que seja “relação verdadeira”.

Podemos iniciar, não por questões afirmativas, mas tentar verificar o que “não é verdadeiro”. Segundo o filósofo Guy Debord, as relações sociais contemporâneas estão mediadas por imagens espetaculares que, justamente, definem essa relação. Além dessas relações espetaculares permearem a organização da sociedade contemporânea, a espetacularização se amplia para o próprio tempo-espaço social, determinando as relações humanas com esse tempo-espaço e também com o “outro”; essas relações são, sempre, em última análise, mediadas pela mercadoria. Somos simplesmente consumidores e *“o consumidor real torna-se consumidor de ilusões. A mercadoria é essa ilusão efetivamente real, e o espetáculo é sua manifestação geral”*. (Debord, 1992, p.33). Além disso *“a pseudonecessidade imposta pelo consumo moderno não pode ser contrastada a nenhuma necessidade ou desejo autêntico que não seja, ele mesmo, produzido pela sociedade e sua história. Mas a mercadoria*

abundante aí está como ruptura absoluta do desenvolvimento orgânico das necessidades sociais. Sua cumulação automática libera um artificial ilimitado, diante do qual o desejo vivo fica desarmado. A força cumulativa de um artificial independente provoca por toda parte a falsificação da vida real.” (Debord, 1992, 45-46 – grifo meu)

Artaud, visionário dessas relações falsificadas e artificializadas, diz que o teatro é o “*único lugar no mundo e o último recurso universal que nos resta para tocarmos diretamente o organismo...*” (In Esslin, 1976, p. 66). “Tocar o organismo” poderia ser entendido, nesse contexto, como tocar além desse espetáculo social, tocar além dessas relações mercadológicas viciadas e desse artificial ilimitado citado acima. “Tocar o organismo” nesse caso, significa, em última instância, criar essa “relação verdadeira”, não semantizada e não semiotizada pelo espetáculo deboriano.

Cabe à práxis atoral, pelo viés da corporeidade, quebrar esse círculo mercadológico social. E quebrar de fato! Não simplesmente despindo o teatro de seu próprio espetáculo (luz, som, cenários, figurinos) e colocando nele o corpo nu do ator, como se, pelo simples fato de ser corpo atoral despido, estivesse livre da robotização, falsificação e artificialidade das relações sociais deborianas. Atualmente o debate sobre mecanização e organicidade dá-se no próprio corpo muscular, entendendo-se por mecanicidade esse gestual corpóreo maquinado, moldado, estruturado por essas relações espaço/temporais e sociais completamente viciadas e espetacularizadas.

*No final do século XX somos todos quimeras, híbridos, teorizados e fabricados como máquina e organismo, somos cyborgs. O cyborg é nossa ontologia, determina nossa política, imagem condensada de imaginação e realidade material interligadas para estruturar qualquer possibilidade de transformação histórica.*¹

Se por um lado acredito que nosso corpo muscular está moldado e estruturado por essas relações sociais artificiais e mecanizadas, determinando nossas relações humanas no cotidiano, por outro lado não posso aceitar que nossa ontologia contemporânea seja a de “cyborg”. Se essa afirmação fosse verdadeira não teríamos

¹ Nizia Villaça, texto internet – Invasão e Desmaterialização no Espaço – www.ufrj.br

qualquer saída ou possibilidade de fuga desse estado. Acredito que nossa organização social seja mecanizada e artificial, mas nossa ontologia, a definição do Ser não pode ser a de “cyborg”. Creio, ainda, que caiba ao artista contemporâneo, e principalmente ao ator, negar essa ontologia “cyborg” e propor uma saída, linha de fuga. E como? Buscando uma gestualidade corpórea que negue essa ontologia através de um “mergulho” em sua subjetivação mais profunda. Dessa forma o ator passa a re-criar a relação com o espectador, primeiramente porque recria a relação com seu próprio corpo muscular, não mais “cyborg”, e depois, despido das camadas mecânicas, propõe uma relação despida da ilusão espetacular social, pois ele próprio, ator, está despido disso; essa é a busca de seu ofício – ou, ao menos, deveria ser. A encenação e a relação ator-espectador aqui toca no ritual de sacralização, entendendo-se por expressão do sagrado aquele momento no qual se dá a “suspensão das noções de tempo e de espaço. *Corresponde, também, à suspensão da racionalidade. [...] Nos momentos em que isso se dá plenamente (não é possível conceber tal estado a não ser em momentos privilegiados), existe circularidade. O outro consegue expandir-se. E também existe reversibilidade: a experiência mágica da plenitude, com suspensão de tempo e de espaço ressignifica o contexto da ação. Daí serem momentos que simultaneamente atingem a poesia e a magia. São momentos de reunião, de relação especial (de religio). Esses momentos correspondem à trajetória da revelação, à abertura de novos horizontes. Cada novo horizonte merece uma celebração, correspondente à alegria de haver vencido os limites inconscientes criados à sabedoria e ao conhecimento. A experiência do sagrado permite que se estabeleça uma relação direta entre ação, emoção e pensamento.*” (Sperber in Revista do LUME, 1999, p.59).

Dessa forma, o ator, no contato com o público, desestrutura o contexto espetacular deboriano no qual a ilusão é real ou a realidade é ilusão; o ator, nesse contexto, propõe uma implosão das relações humanas baseadas nas mercadorias espetaculares a serem consumidas. *“Na medida em que existe um outro olhar para si próprio, diferente do cotidiano, não se está eliminando nenhum dos problemas que existem em si próprio, nem as dimensões mais baixas e mais altas. Como estas estão no mais íntimo do ser, alto e baixo são apenas revelados, sem serem colocados como preconceitos. Na medida em que os atores assumem o seu corpo como o mais baixo, dignificam o*

mais baixo. A dignificação do mais baixo instaura a sacralidade, que se realiza numa comunhão.” (Sperber in Revista do LUME, 1999, p.60).

O ator deve buscar, em sua práxis diária, dessemantizar e re-semiotizar seu próprio corpo até transformá-lo em Corpo sem Órgãos artaudiano/deleuziano, para, através dele e com ele, propor isso que chamo, simplesmente, de “relação verdadeira”, cujo conceito está volatilizado acima. E o que é a “verdade” senão essa volatilidade conceitual? O ator, por esse viés, passa a ser a criatura contemporânea do Dr. Frankenstein: seu corpo deslocado da conceituação espetacular deboriana é completamente deformado perante a bonita cena social montada. Ele revela a fragilidade dessa relação. Nesse momento, o ator passa a ser o arauto de uma revolução social baseada, primeiramente numa subjetivação profunda, porque quebra a armação ilusória das relações sociais. Depois, numa relação mínima, ator-espectador, reavalia, nesse caso, a relação individual-social proposta. Nesse momento o ator se transforma na linha de fuga deleuziana: *“quanto às linhas de fuga, elas não consistem em fugir do mundo, mas antes em fazê-lo fugir, como se estoura um cano, e não há sistema social que não fuja/escape por todas as extremidades, mesmo se seus segmentos não param de endurecer para vedar as linhas de fuga”* (Deleuze e Guattari, 1996, p.78).

A revolução do ator, nesse caso, dá-se no mínimo e não no máximo, dá-se no único, na redimensão da relação um a um por ele proposta em sua performance, implodindo, dessa forma, o próprio conceito de revolução. A revolução proposta pelo ator é uma revolução da subjetivação, unitária e nuclear. E é justamente nesse ponto, no qual alguns estudiosos do teatro, alguns atores e diretores pensam e pré-julgam aqueles artistas cênicos que entram em uma sala para se encontrarem, para se redimensionarem interiormente, para irem a extremos pessoais, irem a bordas finais de seu corpo, sua alma, suas energias, transformando todo esse mergulho pessoal em ações físicas profundamente orgânicas, que serão doadas generosamente ao público na primeira oportunidade; esses atores são, para esses estudiosos, arautos da reclusão e da alienação social. Desculpem-me, mas devo gritar que enganam-se profundamente! Na realidade, esses atores realmente não fazem a revolução social, pois eles são a própria revolução ressignificada, buscando redimensionar, através de seu Corpo sem Órgãos, a própria célula mater social: a relação humana.

Bibliografia

ARTAUD, A. **Escritos de Antonin Artaud**. Seleção e notas de Claudio Wille. São Paulo: L&PM, 1986. v.5, Col. Rebeldes Malditos.

_____. **O Teatro e seu Duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Max Linonad, 1987.

BURNIER, Luis Otávio. **A Arte de Ator: Da Técnica à Representação**. São Paulo, 1994. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Tradução Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Contraponto, 1992

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, F. **O que é Filosofia**. Tradução de Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

_____. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lucis de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. v.3.

_____. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Tradução de Suely Rolnik. Rio de Janeiro : Editora 34, 1997. v.4.

ESSLIN, Martin. **Artaud**. São Paulo: Cultrix, 1976.

FERRACINI, Renato. **A Arte de Não Interpretar Como Poesia Corpórea do Ator**. Campinas: Editora da UNICAMP, FAPESP e Imprensa Oficial, 2001.

REVISTA DO LUME. Campinas: Editora da Unicamp. v.02, 1999. 125p.