

**A PERFORMANCE DO ATOR E AS NARRATIVAS DE GUERRA NA
COMPANHIA AMOK**

ANDRÉA STELZER

*Professora de teatro da Rede Municipal e doutoranda em teatro pela UNIRIO
E-mail: deastelzer@gmail.com*

Resumo: Este artigo visa relacionar a performance do ator com as várias formas de narrativa da cena, de forma a criar uma dramaturgia a partir da criação do ator. Para isto será investigado o processo de criação dos atores nas narrativas de guerra da Amok: Dragão (2008) e Kabul (2009) como uma transposição poética diante de tal realidade. Como criar teatralidade ao falar da intimidade de pessoas de um mundo distante e cruel? As narrativas, retiradas de sites na internet, depoimentos e imagens de celulares, foram apropriadas pelos atores através da montagem de quadros. A performance do ator atua como uma dramaturgia de encaixe através da gestualidade, criando micronarrativas desviantes e um espaçamento no texto.

Palavras-chave: performance, ator, narrativa

THE PERFORMANCE OF THE ACTOR AND THE STORY OF WAR IN THE COMPANY AMOK

Abstract: This article aims to relate the performance of the actor with many forms of narrative on the scene, as a dramaturgy built upon the creative work of the actor. In this case it will be investigated the process of creation of the actors in the narratives of war of Amok: Dragão (2008) and Kabul (2009) as a poetic transposition of that reality. How create teatralite and talk about the private life of people from a distant and cruel world? The narratives taken from Internet sites, testimonies and images were appropriated by the actors for a montage of boards. The performance of the actor acts like an insert dramaturgy by the gestuality that creates micro-narratives spacing the text.

Keywords: performance, actor, narrative

*“Quanto mais longe se coloca o imaginário, melhor se
consegue falar de si mesmo.”*

Ariane Mnouchkine



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

laboreuerj@yahoo.com.br

www.polemica.uerj.br

LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica

A questão da performance do ator tem sido amplamente discutida pelos teóricos do teatro contemporâneo. De acordo com Lehmann (2007:223), no Teatro Pós-dramático, a performance cria um campo de fronteira com o teatro na medida em que o teatro se aproxima cada vez de um acontecimento e dos gestos de auto-representação do artista performático. No teatro contemporâneo, a corporalidade do ator cria uma narrativa visual mais significativa que a narrativa do texto. A desnarratização do drama propõe que outras escrituras apareçam na cena como a dos gestos, do movimento, do som, da iluminação e das imagens.

Pode-se constatar que o trabalho corporal dos atores da Amok influenciou no processo de criação das peças chegando até as narrativas de guerra. Cartas de Rodez, a primeira peça da Companhia, criou mais do que um estilo de atuação e performance do ator, criou também um tipo de dramaturgia que nasce do desejo de falar das questões de nossa realidade que muitas vezes não são divulgadas como a situação dos oprimidos, dos excluídos e todos aqueles que a mídia oculta. Portanto, percebe-se que para este tipo de abordagem teatral é necessário mais do que uma técnica do ator, mas que ele possua também uma noção estética e política do fazer teatral.

De acordo com o ator Stephane Brodt, o processo de criação das narrativas de guerra partiu de depoimentos, dos *sites* da *internet*, dos poetas, da mídia, da história e depois das improvisações para colocar as palavras na cena:

“No espetáculo Dragão abordamos o conflito entre israelenses e palestinos. Com Kabul mergulhamos num Afeganistão traumatizado por vinte anos de guerra. No primeiro partimos de depoimentos e fatos reais para a criação de um espetáculo documentário sobre a dor infligida pela guerra. No segundo, um fato real foi o ponto de partida para a criação de um espetáculo de ficção sobre quatro personagens em busca de dignidade e humanidade confiscadas por décadas de violência. Kabul é uma criação que partiu de duas fontes: do livro “Andorinhas de Cabul” do argelino Yasmina Kadra e da imagem de uma mulher, coberta com uma burca azul, sendo executada publicamente no estádio de Kabul em novembro de 1999. Esta imagem, captada por um telefone celular, correu o mundo e revelou um fato tão cruel quanto distante. Decidimos nos aproximar e ir além da imagem que desaparece no instante seguinte da notícia. (Brodt em entrevista para doutorado, 2009).



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
laboreuerj@yahoo.com.br
www.polemica.uerj.br

O cruzamento de narrativas textuais, imagéticas, dramáticas, líricas e épicas, cria uma espécie de ator ‘rapsodo’, conforme expressão de Sarrazac, como aquele que costura os vários tipos de gêneros narrativos, e que por isto pode ser comparado ao *performer*, pois não é somente um ator que interpreta um texto.

De acordo com Silvia Fernandez (2009:18), Josette Féral prefere adotar o termo teatro performativo, pois segundo ela a performatividade é um dos elementos da teatralidade e em todo espetáculo há uma relação recíproca entre ambos. A performance torna a apresentação única enquanto a teatralidade é o que a faz reconhecível e significativa dentro de um quadro de referências e códigos. Assim, pode-se questionar de que forma a performance dos atores faz parte da escritura do espetáculo.

Os espetáculos sobre as narrativas de guerra na Amok, Dragão (2008) e Kabul (2009), fazem parte da criação de uma dramaturgia baseada em fatos reais cabendo aos atores buscar a sua teatralidade. A recomposição dos fatos pelos atores age como um filtro poético da realidade pela gestualidade, figurino, cenário, objetos, musicalidade e cores. A dramaturgia produzida pelo ator relaciona-se com a idéia de ação, conforme explica Barba:

“Numa representação, as ações não são somente aquilo que é dito e feito, mas também sons, as luzes e as mudanças no espaço. Num nível mais elevado de organização, as ações são os episódios das histórias ou as diferentes facetas de uma situação, os espaços de tempo entre dois clímax do espetáculo, ou mesmo a variação de ritmo e intensidade que um fator desenvolve seguindo certos temas físicos precisos (maneiras de andar, de usar a maquiagem e figurino). Os objetos também são ações. Eles se transformam, adquirem diferentes significados e colorações emotivas distintas. Todas as relações e interações entre as personagens, entre as luzes, os sons e os espaços são ações. Tudo o que trabalha diretamente com a tenção do espectador em sua compreensão, suas emoções, sua cinestesia, é uma ação”. (Barba, 1995:68).

Os depoimentos representam pequenas histórias individuais narradas e transformadas em ações pelos atores. Cada depoimento representa a combinação de vários



LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica

elementos para a montagem dos quadros, onde as narrativas se entrecruzam. Trata-se de dar conta do mundo contemporâneo mais do que contar uma história. O ator apropria-se de uma história, de uma cultura e a transforma poeticamente em sua escritura. A desconstrução da narrativa é feita no sentido de uma reconstrução mais subjetiva.

Derrida afirma que a desconstrução tem o efeito enigmático de liberar uma alegria proibida, de desmanchar uma certa interpretação da ‘mimesis’, reduzida a imitação. O que significa algo como uma identificação e uma desidentificação, experiência dupla de interação. A imitação não é ingênua e, mesmo que seja, desconstruí-la não consiste em denunciá-la ou dissolvê-la para escapar dela, mas sim resignar-se e dar conta dela e, portanto, tem a ver com o prazer e a alegria.

Desta forma, a escritura do ator na cena é uma forma de escapar da representação mimética da realidade e buscar novas formas de narrativas. A performance do ator cria um espaçamento no texto, como uma dramaturgia de encaixe, onde cada gesto e ação do ator pode significar uma micro-narrativa. No caso do espetáculo *Dragão* não há diálogos e nem a linearidade do texto dramático, diferente de *Kabul*, onde se procura criar uma ficção através do romance. Porém, em ambas as peças os atores fixam uma estrutura de quadros, onde as histórias se entrecruzam.

Os atores criam suas performances de forma a não limitar sua gestualidade ao logos verbal da narrativa dos depoimentos. Eles criam outras formas de narrativas como a gestual que trabalha para produzir uma intensidade que não está no texto, tal como a semiologia energética de Lyotard, que seria cuidadosa não com resultados e signos visíveis, mas com uma reinterpretação cultural, tal como afirma Pavis (2008:166), como esses rascunhos que ainda guardam em torno do personagem, como outros traços esboçados pelo artista.

Tratar-se-ia, como afirma Pavis, de uma reelaboração narratológica, que consiste em não limitar a narração ao logos, mas de reconhecê-la como um princípio estrutural que pode manifestar-se em várias substâncias. O ator exprime uma narração gestual, uma história



LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica

narrada não com palavras e logos, mas com unidades narrativas gestuais que podem ser identificadas ou descritas por palavras, porém que não são propriamente palavras.

Para Barba, o ator não tem que reduzir e interpretar o texto, mas sim inventar, junto com o conjunto da encenação, uma situação de enunciação dentro da qual o texto ganhará o seu sentido. O ator atua como uma dança do pensamento em ação, calcado em matérias de improvisação que ele monta e integra a uma estrutura mais ampla, comparável a uma situação, uma cena ou um gestus:

“... Não é uma metáfora: isto significa concretamente que o ator não permanece atrelado a caruagem da trama, não interpreta um texto, porém cria um contexto, situa-se ao redor e no interior dos acontecimentos.”(Barba, citado por Pavis 2008:170).

A narração gestual decompõe-se em microsequências que correspondem cada uma a um episódio ou detalhe da fábula, tal como no teatro oriental, constrói-se uma dramaticidade pelo corpo fictício da personagem. Inversamente a tradição ocidental onde o sentido não se constrói a partir de seqüências de gestos codificados, mas a partir de uma macrosequência narrativa que resume a cena inteira.

De acordo com Pavis (2008:171), Brecht propõe para encenar um texto procurar o ‘gestus’ fundamental das cenas principais, para resgatar a fábula da peça. Desta composição global de todos os processos gestuais que contém todas as informações é que será feito o prazer do espectador. O ‘gestus’ é uma macroestrutura narrativa sintética que compreende uma longa série de episódios, do qual só é divisível quando se entra no detalhe das ações. O ‘gestus’ busca o sentido da obra.

Constata-se que diferentemente do ‘gestus’ de Brecht que concentra o sentido da fábula, o processo de criação dos atores de Barba procura através das microestruturas do gesto ampliar a estrutura narrativa. Da mesma forma, a performance dos atores em Dragão



LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica

não se preocupa em criar um sentido da fábula, mas busca uma intensidade gestual mais ligado as sensações e a energia de sua presença.

Desta forma, conclui-se que a estrutura fundamental das peças de guerra da Amok encontra-se na performance do ator, na maneira de se apropriar das diversas narrativas (imagens, depoimentos, romance) e de relacioná-las com os outros elementos teatrais (luz, som, instrumentos, figurino, objetos), o que exige um grau elevado de experiência e conhecimento da escrita cênica.

A dramaturgia do ator é algo que vem surgindo na cena contemporânea e tem a ver com uma nova formação do ator que precisa conhecer todas as atividades relacionadas com o fazer teatral. Isto envolve uma ação política ampliando o conceito de dramaturgia que deixa de se referir apenas a materiais escritos para contemplar a prática de diversos artistas envolvidos na arte da cena. Torna-se preciso romper com a limitação estética e descobrir novas formas de teatralidades.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- BARBA, Eugenio. A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral. São Paulo: Editora da Unicamp, 1995.
- DERRIDA, Jacques. Papel-máquina. Trad. Evandro Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- FERNANDES, Silvia. Teatralidades contemporâneas. In: Werneck, M. H.; Brilhante, M.J. Texto e imagem: estudos de teatro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.
- . Teatros pós-dramáticos. In: Guinsburg, J.; Fernandes, S. O pós-dramático: um conceito operativo? São Paulo: Perspectiva, 2008.
- LEHMANN, H.T. Teatro pós- dramático. Trad. Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac Naif, 2007.
- PAVIS, Patrice. O teatro e o cruzamento de culturas. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. O futuro do drama. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das letras, 2002.

Recebido: 16/03/2010

Aceito: 25/03/2010



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

laboreuerj@yahoo.com.br

www.polemica.uerj.br

160