

## ARTIGOS

### A ENCENAÇÃO DO OUTRO E O ATOR-PERSONAGEM

Alexandre Charro\*

**Abstract:** Este artigo analisa a encenação e suas instâncias contemporâneas segundo a perspectiva do Outro lacaniano e como certas lógicas influenciam o ator em seu percurso até representar o personagem; procura ainda encontrar movimentos de ruptura utilizando conceitos da filosofia deleuziana.

**Keywords:** Encenação, Ator Personagem, Outro.

Pensar os campos e os conceitos que envolvem uma encenação, os movimentos que a compõem e principalmente sua prática por atores, poderia ser um exercício de ‘des-tensionamento’ da inteligência do pensamento, uma ação criativa mais intuitiva, inspirada pela multiplicidade de suas direcionalidades sem formalismos ou senões. Antes, porém, há uma urgência que tende a incomodar quando observamos certa inflexibilidade, e as demasiadas formatações induzidas por algumas totalidades, de muito do que tem-se produzido nas manifestações culturais que envolvem a encenação neste início do século XXI. E identificar essas constâncias se torna *trabalho*. O primeiro trabalho é destrinchar o discurso lógico

condicionado e assentado sobre a encenação que embota o ator e seu potencial artístico; para então pensar em estratégias teóricas e práticas de ruptura que liberem sua potência criativa.

É evidente a constatação de que hoje há mistura de diversos estilos de encenação, uma pluralidade jamais vista em qualquer outra fase das culturais *performances*<sup>1</sup>, que envolvem o teatro atual, as artes cênicas, a *performance* e pode-se acrescentar aqui o cinema, já que nas filmagens, a partir de um roteiro dramático, cenas são montadas utilizando atores. Também é necessário que se diga que as significações do termo ‘encenação’ perpassam a cultura para fora do âmbito do espetáculo, e que sua apropriação pelas experiências cênicas como um novo estatuto principalmente do teatro, criando outras possibilidades além da passagem do texto dramático para a representação, aconteceu somente a partir do final do século XIX<sup>2</sup>. E ainda é inegável que em qualquer uma dessas manifestações culturais que envolvem a atuação, as relações utilitárias do mercado e os valores de capital determinam cada vez mais o processo e o resultado da encenação, que passa a operar como uma regulação do espetáculo para as necessidades do palco e do público. Para Antonin Artaud a encenação é ambivalente, pois está sempre subordinada a uma instância

maior que é a própria obra, e mesmo quem puder utilizar seus conceitos com o máximo de independência, só conseguirá um mínimo de originalidade básica quando dissimulá-la e, ao mesmo tempo, ela é de extrema importância como o resultado visível do corpo no espetáculo. Mas é essencial ter em mente que a noção de encenação não deve ser tratada como um manual ou uma receita; quando ela começou a ser utilizada principalmente no teatro, tratava de colocar uma literatura em cena para montar uma representação segundo a perspectiva funcional de um sistema, variável ou não, que pretendia organizar o sentido. Ou seja, seu campo é subjetivo, com ideias abstratas e teóricas que são combinadas em dimensões estéticas e/ou ritualísticas. E até mesmo quando a encenação em si é considerada como uma *cultural performance*, as ideias sobre ela parecem borrar-se, hesitando entre a objetivação antropológica e a construção estética<sup>3</sup>.

No ambiente bem definido do ator contemporâneo, independentemente de um conceito que dê conta das possíveis significações atuais do termo em questão, parece que há uma subjetividade da encenação que reintroduz um olhar dominante ao expressar-se através de um sujeito marcado por seu lugar na cultura, quando certos aspectos sociais acabam interferindo negativamente no processo que efetua

a encenação, subtraindo justamente seu caráter artístico. Dentro deste cenário, a encenação se apresenta como o resultado de um processo (fragmentado, diga-se de passagem), de ações realizadas por um sujeito, que vai da produção do desejo (ou da falta que move o desejo), desse sujeito em ser ator, até conseguir o papel para um personagem e então encená-lo. E é neste momento, quando encena o personagem e é reconhecido como ator, que a encenação funde, ou enlaça, por um momento determinado, o ator e o personagem. Esse movimento que o ator contemporâneo faz para conseguir vestir a máscara do personagem, denominaremos *ator-personagem*. Procedendo como Deleuze, gostaríamos de descrever os percursos do ator a partir de seus *agenciamentos*, em que as diferentes naturezas das relações que seu corpo produz ao atuar, são manejadas pelos agenciamentos que faz, afetando suas práticas: seus territórios percorridos, seus afetos, suas aventuras, seus riscos, seus desejos, seus medos, suas emoções. Mas temos que questionar até que ponto esses agenciamentos semi-conscientes realmente tem povoado as práticas da encenação e as linguagens utilizadas pelo ator ou pelo diretor encenador. Não parece que os encontros estejam surtindo efeito, pois há uma lógica que tende a sustentar a formação de um ator-personagem, que prende o ator ao

personagem, obliterando as experiências de uma produção artística a partir da potência dos agenciamentos, sem fazer com que eles sequer sejam percebidos. Essa conjectura indica uma cadeia de movimentos repetitivos análogos a um certo discurso que se estabelece, que rege o *vir-a-ser* do ator contemporâneo nas relações que o efetuam, isto é, nas práticas que o tornam reconhecidos como ator por um outro.

Este circuito curto em que o sujeito do ator está inserido, acaba determinando que ele só irá encontrar seu lugar como ator à medida em que se torne um significante destinado a designar significados atribuídos por uma significação do Outro lacaniano. Isto é, a partir do estudo topológico de Lacan sobre o sujeito, encontra-se no desejo do Outro o desejo do sujeito; ou seja, o desejo do ator é o desejo de um Outro cujo campo ganha consistência materializado ora como diretor, ora como público, ora pelo texto. Por qualquer sistema de relações situado no universo do ator-personagem que determinará se ele é ou não é um ator. É sempre algo relativo à pertença que se clama.

### **O -personagem**

Por baixo do papel de um personagem subjaz a história do *Personagem*, ou seja, uma ideia histórica organizada por um certo discurso mais ou menos estabelecido de como a figura do ator, em sua dinâmica até encarnar o personagem,

transformou-se no tempo e pela cultura. Isto é, o ‘papel’ nos dá uma ideia particular do personagem, contém as informações específicas desse personagem que podem servir ao ator como um ponto de partida. E por outro lado, e ao mesmo tempo, o papel do personagem está marcado pela história do *Personagem*, onde não encontramos nenhum fenômeno particular do personagem, mas algo que ressalta de todos os fenômenos à medida que foram se estabelecendo e determinando progressivamente uma subjetividade. Há uma marca que o ator-personagem carrega em sua interpretação que limita drasticamente algo de qualquer outra natureza da interpretação sobre o personagem que possa vir-a-ser além daquilo previsto ou reconhecível, que fuja de uma geografia *territorializada* do campo que o efetuará ator. Com efeito, o ator ao ser denominado ator começa um processo de representação interpretante influenciado por formas que já contaminaram o personagem, ele está preso a um formalismo estabelecido do *Personagem*.

Dentro dessas relações institucionalizadas, as funções socioculturais do sujeito e do ator contemporâneo se interpenetram, e para conseguir viver muitos personagens, satisfazer seu desejo de atuar e ser reconhecido, recomenda-se que não percorra o caminho da individuação, mas que represente um

modelo, que aparente em si valores peculiares aos exaltados por sua cultura, confortando-se sobre pré-conceitos conservadores que aparentemente devem representar todos os desejos; para que seja desejado por todos. Ainda que, segundo Jung, o caminho da individuação detenha as qualidades sobre as quais se baseia o conceito da ‘coletividade’, que é justamente o direito a individualidade e a possibilidade de diferir-se, sem acreditar em uma ‘autosemelhança com Deus’ que o isentaria da responsabilidade por suas ações<sup>4</sup>.

O ator-personagem acaba utilizando duplamente uma máscara que o sociabilize tanto com o meio e com o palco: a *persona*. O termo advém do Latim *per sonare*, ‘soar através’, e conforme os apontamentos de Jung, a *persona* é “uma máscara que aparenta uma individualidade, procurando convencer aos outros e a si mesmo que é uma individualidade, quando, na realidade, não passa de um papel, no qual fala a psique coletiva”<sup>5</sup>. Ou seja, se segundo modalidades instituídas próprias da ficção os personagens representam pessoas, a *persona* é utilizada pelo sujeito do ator como uma interface que o possibilita representar um personagem que fale ao Outro. Apesar do personagem ser uma entidade que habita uma realidade ficcional ao mesmo tempo em que liga o real e a ficção, se ele estiver ‘satisfeito’ em ser essa representação, não existirá em separado do discurso ideológico do Outro que o efetua,

remetendo-o diretamente à representação de conflitos previsíveis. Seu desígnio passa a ser simplesmente imitar ou mimetizar componentes sociais; “os teatros franceses são museus do cotidiano, uma repetição desconcertante e chata, porque, em nome de uma língua falada e escrita, a pessoa vai de noite ver e ouvir o que viu e ouviu durante o dia.”<sup>6</sup>. Mas basta ler as sinopses atuais das peças de teatro ou cinema, tanto das que estão comercialmente em cartaz como das mostras e festivais, para tornar esta citação de Carmelo Bene feita por Deleuze mais abrangente, de forma que fale pela grande maioria da encenação contemporânea.

### **Do outro ao saber encenar**

Conforme Lacan, é por uma enunciação conduzida ao outro, mesmo que este Outro não esteja subordinado aos domínios da causalidade, que se formam as instâncias do *Eu* e do outro. O outro é, antes de tudo, uma testemunha interiorizada do *Eu* que dá consistência ao Outro. O *Eu* mostra-se inicialmente como assujeitado, dividido no discurso do sujeito, responsável pela construção do outro, “ele ‘outrifica’ o parceiro, faz dele o lugar do significante.”<sup>7</sup>. A enunciação de um discurso efetua uma “clivagem discursiva”, ou seja, uma certa totalidade da enunciação é reduzida para dar lugar à linguagem. Essa redução implica em algo importante: é somente quando o



funcionamento desse discurso tem consequências reais, isto é, quando ele consegue prevalecer, ter sua lógica fixada para ser sustentado, é que se produz um saber. O saber não é o trabalho, o saber aqui é denominado pelo seu valor, isto é, o valor se encarna num certo saber sob sua forma científica. Segundo Lacan, o próprio processo do discurso consequente do saber científico e sua estrutura, que foi o primeiro a adquirir valor em seu saber, acaba reduzindo todos os saberes a uma única lógica de mercado.

O discurso deste saber estabelecido determina qual a posição, dentro das relações de trabalho, que o *Eu* inserido num sistema *capitalista cognitivo*<sup>8</sup> irá ocupar. E ainda, o discurso que irá prevalecer neste sistema deve conter algo de um saber que apreendeu valor de mercadoria e, desta forma, conferir a *mais-valia* a este saber. Assim, embora o trabalhador seja pago de maneira ‘justa’ por seu trabalho, há um ‘trabalho’ que não é remunerado referente ao valor atribuído pelo uso de mercadoria, pela riqueza, que é fruto dos meios de articulação que normalmente constituem o discurso capitalista. Conforme Lacan, o valor que o discurso do saber implica é análogo ao valor da renúncia ao gozo, isto é, a consequência de apropriar-se do discurso do saber resulta de uma renúncia. “É pela renúncia ao gozo que começamos a saber um pouquinho, sem que para isso haja necessidade de

trabalho. Não é pelo fato de o trabalho implicar a renúncia ao gozo que toda renúncia ao gozo só se faz pelo trabalho.”<sup>9</sup> Então quando o *Eu* está no lugar do trabalhador, essa posição já comporta desde o início de sua efetuação uma reivindicação concernente à ‘frustração’ deste trabalhador, justamente por deduzir que, apesar de gozar de seu trabalho, algo está perdido.

Apesar da dialética do senhor e do escravo de Hegel ser considerada ‘ultrapassada’, ainda podemos, conforme Lacan, dizer que seu enunciado afirma algo sobre o reconhecimento do homem pelo homem, em que a forma de controle é dúbia e a sujeição imaginária de uma das partes comporta o desejo do Outro. Quem renuncia ao gozo é o senhor, ou o mestre do saber, que faz dele o princípio de seu poder, e é por sua vida, cujo gozo se renuncia para fazer dela uma aposta, que se configura um certo tipo de jogo que envereda para o risco, deixando o gozo para o outro. Foi a partir dessa dedução, ao analisar a aposta de Blaise Pascal e sua filosofia apologética, que Lacan concebe alguma coisa homóloga à mais-valia como sendo algo que ressoa dentro das relações de trabalho da empresa capitalista. Ele afirma existir alguma coisa que, mesmo o saber relativo ao senhor também se tornar mercadoria e ser remunerado por seu

valor de saber, poderia ser obtida como ‘Graça’ somente pelo senhor. E essa função que articula a renúncia ao gozo por parte do senhor, ele chama de *mais-de-gozar*.

É mais do que provável que o aparecimento da mais-valia no discurso tenha tido como condição a absolutização do mercado. É difícil conseguir separar esta última do desenvolvimento de alguns efeitos de linguagem, e foi por isso que introduzimos o mais-de-gozar. Foi necessária a absolutização do mercado, chegando ao ponto de englobar o próprio trabalho, para que a mais-valia se definisse como se segue. (LACAN, [1968] 2008, p.37)

Dessa forma, é a partir de um saber que adquiriu valor de mercadoria por ter levado às últimas consequências as consequências de seu discurso, homogeneizando-o, que este saber é capturado pelo capitalismo cognitivo e pode ser reproduzido pela força de trabalho. Para Lacan, o sintoma do mal-estar na civilização é encontrado num mais-de-gozar obtido através da renúncia ao gozo sob efeito do discurso, respeitando os princípios do valor do saber ou do trabalho, mas sem que todos possam ter acesso ao mais-de-gozar. “A maneira como cada um sofre em sua relação com o gozo, porquanto só se insere nela pela função do mais-de-gozar, eis o sintoma - na medida em que ele aparece provindo disto: de que já não há senão uma verdade social média, abstrata.”<sup>10</sup>.

No caso do sujeito do ator, temos uma circunstância mais complexa, o ator-personagem é ao mesmo tempo senhor de um saber sobre a encenação, mas não é senhor sobre o personagem que encena. Pode-se dizer que as relações do ator parecem derivar de demandas ‘naturalmente capitalistas’, uma vez que, desde sempre, o ator precisou do outro, o público ou espectador, para realizar sua encenação, tanto no teatro como no cinema; e sem dúvida, a função de direção sempre existiu, mesmo fosse a direção de um texto. Porém, segundo o filósofo e pesquisador teatral, Gerd Bornheim, somente em nossos dias encontramos a figura do diretor de teatro como um profissional que se declara como o princípio de unidade de um espetáculo.<sup>11</sup> Independente das causas que levaram a isso, o ator não pode desenvolver apenas um estilo próprio ou prender sua encenação à determinadas especificidades que lhe convém. Ele deve ter conhecimento de diversas técnicas, de tal maneira que ele possa, pelo menos, trabalhar com diferentes tipos de textos, encenar diversas linguagens e atuar em diferente suportes demandados pelo mercado; o que não deixa de ser algo positivo, uma vez que esse desenvolvimento amplia seus saberes e seu campo de atuação, e o que mais se pode pensar positivamente acerca disto - além de ser tributário à contemporaneidade no que diz respeito aos conflitos previsíveis que irá representar.

Entretanto, apesar dessa ‘evolução’ histórica do ator, é através do diretor, que agora mais do que nunca detém os saberes sobre o texto e o personagem, que o ator reduziu seu saber-encenação à força de trabalho; uma força presa à realidade do coletivo das gerações e da História. Dessa forma podemos articular conforme Lacan, que o trabalho de ator passa a ter um caráter sintomático, que resulta de “certa incidência na história, que implica a transformação da relação do saber, como determinante para a posição do sujeito, com o fundo enigmático do gozo.”<sup>12</sup>

Não há como negar que há uma constante invariável do capital que determina a maior parte das relações no ambiente sociocultural. Entretanto, especificamente no caso do teatro, na grande maioria dos espetáculos ainda são os atores que, no final das contas, recebem os aplausos do público pelo resultado do trabalho apresentado, apesar da figura do diretor cada vez mais interferir no processo de produção do personagem e, em muitas ocasiões, ainda ser convidado a subir no palco. Então apesar do significante do diretor encadear o sujeito do ator-personagem, é o campo do significante do público que lhe concede o reconhecimento como ator. E o que pode representar os aplausos para o ator-personagem? A garantia de um novo trabalho ao fazer valer o Outro no campo do público. Como já dissemos, a partir

da análise da estrutura das relações identificadas sobre o trabalho do ator e o saber do diretor, o ator-personagem não teria acesso ao mais-de-gozar, pois seu saber-encenação homegeneizou-se para ser transformado em trabalho. Por isso os aplausos e o espaço/ reconhecimento que lhes é dado na mídia, proporcionam a possibilidade de gozar novamente (por um outro trabalho), enquanto o público os reconhece e os efetua como atores. Da mesma forma acontece no cinema, porém ainda de forma mais sintomática; o ator não tem contato direto com o público durante seu percurso encenando o personagem e, então, para este sistema funcionar, algo precisa reproduzir em maior escala os reconhecimentos e as sensações de pertença, exatamente para suprir a falta do aplauso final que a relação presencial proporciona e a falta de uma remuneração frequente, já que, fora de Hollywood, a maioria dos filmes tem orçamento relativamente baixo e pouquíssimos atores conseguem viver só fazendo cinema. E esse reconhecimento pode ser provido por uma audiência, tanto quantitativa como qualitativa, que acaba fetichizando ainda mais o ator ao transformá-lo em produto-celebridade. Segundo Lacan, numa relação edificada na perversão, o empenho do perverso está longe de se basear num desprezo qualquer pelo outro, ou pelo parceiro, mas é ele que se encarrega de “tapar o buraco” no Outro do outro deixado

pelo objeto *a*, pela causa do desejo; é um suporte muito particular que o ator-personagem dá ao outro para que este consolide seu Outro. Com efeito, segundo Lacan o perverso é um “auxiliar muito singular de Deus”. Mas não podemos deixar de apontar que os meios de produção em que o ator-personagem está inserido ainda podem ser bem mais agressivos, basta olharmos para o início da cadeia de trabalho do ator: ela inicia-se em ‘testes de elenco’, nos quais o ator precisa submeter-se a uma ‘concorrência cega’, a inúmeros e despropositados gestos (muitas vezes patéticos) para ser descartado sem saber o motivo; ou então, muito raramente ser escolhido para poder fazer jus ao personagem ou para vender com seu rosto algum produto na publicidade.

O que é identificado no efeito da lógica do discurso que efetua o ator-personagem, é o que de certa forma o padroniza. É claro que esta abstração não é uma forma que determina todas as particularidades das relações que envolvem atores, porém, o *Ator* e o *Personagem* contemporâneo, como todos os saberes que se efetuem a partir de um discurso que se estabeleceu, estão ‘cunhados a ferro quente’ por sua incidência histórica. E para Lacan, todas as operações de um discurso abstrato são feitas para suturar a todo instante a questão do desejo. “Os que ocupam o lugar desse Outro que trago a luz, não se deve crer que eles levem

uma vantagem tão grande sobre vocês, mas, ainda assim, pôs-se um mobiliário na mão deles, o qual não é fácil de manejar.”<sup>13</sup>

Ao produzirmos essa construção, justificamos a materialização do Outro na figura do diretor, como aquele que dá o direito ao gozo pelo trabalho e, pode-se dizer, interfere diretamente no desejo do ator. Mas Suely Rolnik observa que o sistema contemporâneo não funciona reprimindo o desejo, ao contrário, funciona incitando um tipo de desejo ‘mecânico’ e improdutivo para que os gestos criadores fiquem soterrados e não possam mais se lançar, prevalecendo o padrão. O desejo “perde muito de seu sentido maquínico (o dos agenciamentos se fabricando e o dos afetos passando nesses agenciamentos), em favor do sentido exclusivamente mecânico de uma existência feita de territórios psicossociais padronizados.”<sup>14</sup> Entretanto, mesmo dentro da lógica topológica lacaniana, a esse Outro onde se inscreve o desejo do sujeito, pode-se introduzir uma certa subversão, mas que mesmo assim não seria apenas do sujeito; uma subversão do sujeito em relação ao que se enuncia, da qual se serve o real. Não devemos dizer que o real é impossível num discurso, mas um dizer não enuncia o real, ele o introduz; e para Lacan, o mundo só se torna fato quando ele se articula com o significante. O que não se pode dizer acerca de um fato, é designado no dizer por sua falta,



e é isso que constitui a verdade naquele dizer; ou ainda de outro modo, o ‘corpo’ da verdade é vítima do significante. E é por isso que a verdade sempre se insinua, mas também se inscreve nas entrelinhas; “o verdadeiro intencional - vou escrever aqui intensão, que já distingue da palavra extensão - pode de tempos em tempos tocar alguma coisa de real.”<sup>15</sup> E é precisamente aqui, onde encontramos uma possibilidade de ruptura, quando procurarmos essa verdade que é suportada por um sujeito como forma de experiência em detrimento de uma expectativa. Há outros pensamentos imagináveis que abrem possibilidades ao ator, principalmente por não ele precisar de uma ferramenta objetiva e científica para realizar sua atuação. E se este ator não estivesse mais subordinado ao personagem, à instância de uma totalidade do sentido e a obrigatoriedade de estar subjugado a uma única construção da verdade que designaria essa ‘patologia’ descrita?

### **Rupturas do personagem**

Estando assim tão padronizados neste sistema vigente, para ensaiar um gesto novo é preciso uma certa cegueira, um esquecimento. Se pensarmos como Nietzsche, que a memória é uma espécie de faculdade de conservação, assim como a História e o que ela implica, pode-se dizer que a memória

do ator o mantém conservado nisso que o domina. A força do esquecimento é indispensável à vida, e para esquecer de si, é necessário olhar para o outro, para fora de si. O outro deve sempre ser inspiração para o ator, isso é sua condição a priori. Se o campo em que o Outro se inscreve oferece as nossas constituições como sujeito, então ele não deve ser um outro que exija uma imagem ideal à qual o sujeito aspira moldar-se, mas que neste campo possa inscrever-se uma individuação. E isso significa recusar a história como um destino, uma fatalidade. Para Artaud, é preciso se desfazer do organismo onde cada membro tem uma função determinada, onde tudo tem uma função prévia, pré-estabelecida por uma certa demanda. Por mais que as necessidades do ator estejam sujeitas a demanda do personagem, essas necessidades são de pertencimento e, de certa forma, isso pode corresponder a uma alienação ou um transtorno: o ator quer sentir-se pertencido, mesmo sabendo que será rejeitado pelo Outro caso não comporte o *-personagem* e suas representações. Bornheim ressalta que “a conservação da identidade da personagem supõe que a História seja dotada de sentido; mas estamos, apocalipticamente, no fim da História, na ‘decadência do Ocidente’. E se a história perde sua consistência segue-se fatalmente a dissolução da personagem.”<sup>16</sup> Ou seja, ao reduzirmos o ator ao personagem

estamos necessariamente aprisionando o ator às demandas progressistas da História e, conforme sua afirmação, estaríamos dando ao o ator o mesmo destino.

Para o diretor, *performer* e teórico Renato Cohen, “à medida que se quebra com a representação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisto, e portanto para o vivo, pois a vida é sinônimo de imprevisto, de risco.”<sup>17</sup> Cohen encontra uma estreita passagem, da representação para a atuação, que abre um espaço para o improviso, para o instante e a espontaneidade de outras expressões artísticas que podem aproximar arte e vida, como também quis Artaud.

Essa valorização do instante presente da atuação faz com que o *performer* tenha que aprender a conviver com as ambivalências tempo/espaço real x tempo/espaço ficcional. Da mesma forma, quando o *performer* lida com a personagem a relação vai ser de ficar ‘entrando e saindo dele’ ou então a de ‘mostrar’ várias personagens, num espetáculo, sem aprofundamento psicológico. (COHEN, [2004] 2009, p.98)

Não é novidade pensar possibilidades outras para que a encenação não seja refém do personagem e da lógica que tende a constituí-lo. Entretanto, a experiência para criar um papel e atuar não é algo individual, algo que remete exclusivamente ao sujeito. Pode-se produzir uma atuação a partir dos agenciamentos, encontros com forças de outros pensamentos, reações mentais e comportamentais a determinados estímulos, sem necessariamente ter que interiorizar

uma certa hierarquia que o personagem exige. O ator não é apenas a pessoa do ator, ou o ator-personagem, mas uma multiplicidade de vozes e experimentações; uma multiplicidade aberta e conectada com a exterioridade, impulsionada por seus desejos. Dessa forma, cabe ressaltar, conforme Cohen, que é impossível falar em purismos na concepção artística de uma atuação, mesmo na *performance*. “Ela é híbrida, funcionando como uma espécie de fusão e ao mesmo tempo como uma releitura, talvez a partir da própria ideia da arte total, das mais diversas - e às vezes antagônicas - propostas modernas de atuação.”<sup>18</sup>

O *ator-performer* trabalha em cima de suas habilidades, sejam elas físicas ou intelectuais: transforma seu corpo, transforma sua face e sua voz. Então não há só o personagem para mostrar, como no caso do teatro comercial, o *performer* precisa também se colocar como indivíduo, colocar suas idiossincrasias como marca pessoal ou a marca de um grupo. O processo de preparação do *performer* será bem diferente do trabalho do ator-personagem, ele desenvolverá suas habilidades psicofísicas, o corpo todo como material de expressão. Porém, o que está em jogo é justamente a busca de um desenvolvimento pessoal a partir desses processos artísticos psicofísicos e, segundo Cohen, não se encara este tipo de atuação como uma profissão, “mas como um palco

de experiência ou de tomada de consciência para utilização na vida.”<sup>19</sup> Não há limite formal entre arte e vida. Existem muitas técnicas para alcançar o desenvolvimento psicofísico, mas sua ênfase está na incorporação mútua de diversas técnicas; como por exemplo, a incorporação das técnicas orientais como a meditação, o tai-chi, as lutas, entre outras. Também incorporam o uso da tecnologia, sensores e neurossensores, microfones, câmeras de vídeo. Enfim, há uma gama de possibilidades que podem ser aprendidas ou desenvolvidas pelo próprio *performer* ou seu grupo.

Entretanto, quando há a necessidade de criar um personagem, o *ator-performer* propõe um outro processo. Diferente do método do diretor russo Constantin Stanislavski, que propõe ao ator potencializar seu corpo e pensamento para suas emoções se adaptarem e interpretarem com verossimilhança as questões dramáticas de seu personagem, o *performer* vai buscar seus personagens partindo de si:

[...] o processo vai se caracterizar muito mais por uma extrojeção (tirar coisas e figuras suas) que por uma introjeção (receber a personagem). [...] o método Stanislavski funciona melhor para o cinema onde a personagem está num cenário mais “real” (se ele está num navio, é num navio e não a simbolização deste) que no teatro. Ao mesmo tempo o ator no cinema não convive com as ambiguidades do teatro, tais como imaginar uma “quarta-parede” e ao mesmo tempo ter consciência do público; falar no tom da personagem e ao mesmo tempo ter de impostar a voz para a audiência ouvir. É o paradoxo de ser “natural” e impostado ao mesmo tempo. No cinema, ator só tem que estar

“natural” na sua personagem, podendo esquecer o resto, que a máquina (câmera, equipamento etc.) se encarrega de “pegá-lo”. (COHEN, [2004] 2009, p.97)

De qualquer forma, não podemos negligenciar o método de Stanislavski, que também propõe a construção da personagem a partir das características pessoais do ator, construindo modos de pensar em conjunto como respostas afetivas. Mas na *performance* esse processo é mais radical, isto é, o *performer* acaba expressando partes de si mesmo e de sua visão do mundo de forma que essas partes possam ecoar de diferentes maneiras no público; ele trabalha mais o atuante e menos as características do personagem. Observa-se, dessa maneira, uma potência similar ao que podia ser atingido pelo ritual mítico primitivo. Conforme Cohen, a marca mais forte que vai caracterizar, na atuação, o *performer*, como alguém distinto do ator-personagem, é a capacidade de condução do espetáculo-ritual, valorizando o que estiver acontecendo naquele momento e lidando com seu corpo *em relação*, como uma obra aberta; e isso é o que poderia reanimar a potência produtiva do ator.

Deslumbrados com a celebração de sua força de criação e de sua postura transgressora e experimental, fascinados com o prestígio de sua imagem na mídia e seus altos salários, eles se entregaram voluntariamente à sua cafetinagem, tornando-se em sua maioria os próprios criadores dos mundos fabricados para e pelo capitalismo neste sua nova roupagem. (ROLNIK, 2011, p.18)

Conforme Nietzsche pode-se dizer que a liberdade do indivíduo e da sociedade como força positiva é dada pelo grau de resistência que se deve incessantemente ser extrapolada para permanecer ativa.<sup>20</sup> Com efeito, pode-se dizer que o poder do personagem é a morte do ator, e a resistência é sua força vital, a força da atuação libertária. As resistências são possíveis, podem ser selvagens, solitárias, violentas, engajadas, tudo ao mesmo tempo. Mas não podemos pensar nessa resistência como apenas algo contra o que é estabelecido. Por vezes a resistência é anônima e colhe todos os tipos de gestos, iniciativas e conectividades *rizoma*.

Pertence a um espaço liso. Traça um plano que não tem mais dimensões do que aquilo que o percorre; por isso, a multiplicidade que constitui não está subordinada ao Uno, mas ganha consistência em si mesma. São multiplicidades de massas ou de maltas, não de classes; multiplicidades anômalas e nômades e não mais normais e legais; multiplicidades de devir, ou de transformações, e já não de elementos numeráveis e relações ordenadas; conjuntos vagos, e não mais exatos, etc. (DELEUZE; GUATTARI, [1980] 2008, p.220-221)

Como se já a análise dos poderes pudesse detectar um tecido de relações e ao mesmo tempo produzir densificações consistentes que tornam possíveis até as revoluções. Para Cohen, o *ator-performer* pode recuperar a funcionalidade dos outros sentidos e transformá-los em arte, além de iniciar uma cadeia que poderia culminar no desenvolvimento

do próprio espectador, ou no mínimo estimular pensamentos ativos e reflexões acerca das encenações. Mas devemos ter cuidado com certos exercícios de alongamento psíquico, como os *workshops* da preparadora de elenco para cinema Fátima Toledo, que estão completamente inseridos dentro do mecanismo de reprodução do personagem; isto é, utilizam as técnicas da *performance* para desterritorializar o ator e reterritorializá-lo no personagem; simplesmente para ficarem mais maleáveis em função da falta de preparo do diretor e seu desejo fantasioso pelo personagem. Ou seja, é preciso identificar quais as constâncias de certos saberes que sempre tendem à representação das formas de controle e hierarquia.

Para o sujeito, diferir de si mesmo é um desafio complexo, perigoso e arriscado, que o priva da segurança do caminho já conhecido de uma identidade. Para o ator torna-se a dificuldade de desistir daquilo que antes parecia ser uma máscara pronta que lhe dava o título de ator. Para Artaud, o “ator que não refaz duas vezes o mesmo gesto, mas que faz gestos, se mexe, e sem dúvida brutaliza formas, mas por trás dessas formas, e através de sua destruição, ele alcança o que sobrevive às formas e produz a continuação delas.”<sup>21</sup>



Há mais uma outra visão que geralmente nós censuramos, aquela que nos autoriza apreender a alteridade em sua condição de ‘campo de forças vivas’ que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de afetos e sensações. O exercício desta capacidade está desvinculado da história do sujeito e da linguagem, para que dissolvam-se as figuras de sujeito e objeto. Pode-se dizer que a partir daí há uma tensão paradoxal que ao mesmo tempo mobiliza e impulsiona uma potência de criação, exatamente num momento de crise, “impõe a necessidade de criarmos formas de expressão para as sensações intransmissíveis por meio das representações que dispomos. Dentro desse paradoxo, somos continuamente forçados a pensar/agir de modo a transformar a paisagem subjetiva e objetiva.”<sup>22</sup>

O ator precisa de disposição para resistir àquelas forças que operam contra ele, uma experimentação de algo que ele ainda nem sequer sabe onde vai levá-lo. Aceitar a possibilidade de sair diferente de quando entrou num papel, por isso deve estar aberto a essa exploração radical de seu corpo e pensamento. O ator tem a possibilidade de diferir de si, de desertar a si mesmo, perder a ideia de sujeito; algo se borra neste sujeito, não em função ao outro, mas para evitar situar o sujeito em função de uma totalização. Deleuze aponta uma subjetividade que implica em devires, agrega

devires, como componentes na medida em que os devires são algo que a subjetividade se cristaliza nela mesma; ela não é dada, não é natural, ela é produzida, fabricada, engendrada. Pode-se dizer que o devir é o outro no meio de um agenciamento.

### O devir-ator

Na República de Platão, o “Mundo Sensível”, ao contrário do “Mundo das Ideias”, é efêmero e não desperta entendimentos sobre a essência; é ocupado do que se altera e do que perece, da mutabilidade e da submissão ao tempo e sua corrosidade. Dessa forma, o ‘vir a ser’ seria apenas uma sombra projetada, uma cópia imperfeita, impossível de se confiar. Nietzsche contrapõe Platão e argumenta que se o homem “fosse capaz de preservar e de cristalizar, capaz de ‘ser’, se no decorrer de seu devir possuísse, embora por um instante somente, essa faculdade de ‘ser’, já teria de há muito acabado todo o devir, logo também todo o pensamento, todo o primeiro ‘espírito’.”<sup>23</sup> O *espírito*, portanto, já seria ele mesmo um devir e por isso demonstraria que o mundo em si não tem finalidade de entendimento, não tem estado final, e que é simplesmente incapaz de *Ser* no sentido platônico. E ainda, conforme Nietzsche, para sermos vitoriosos seria necessário que encontrássemos meios para suportar a

transmutação de todos os valores. Não em encontrar o prazer causado por uma certeza, mas pela incerteza, “não mais a causa e o efeito, mas a criação contínua; não mais a vontade de conservação, mas a vontade de potência; não mais a expressão humilde ‘tudo é subjetivo’ - mas ‘é também a nossa obra! Sejamos dela orgulhosos!’.”<sup>24</sup> O movimento do mundo não tende a um estado final e o devir pode ser encontrado sem precisarmos recorrer a intenções de finalidade; ele aparece justificável durante cada um de seus movimentos. O devir, para Nietzsche, é da ordem do intempestivo, não tem condição final e ao mesmo tempo não tende ao *Ser*. É da ordem do extemporâneo que desvia da linha dura do tempo cronológico e da linha progressista da história como uma experimentação sem uma condição aparente. O devir permanece, em cada momento, igual a si mesmo, mas tem autonomia para ser revisitado continuamente, sem jamais perder sua atualidade; o devir preserva a potência de uma acontecimento.

Podemos observar a potência do devir quando Deleuze cita Carmelo Bene, onde ressalta que os grandes artistas e autores “são os menores, os intempestivos. É o autor menor quem dá as verdadeiras obras primas, o autor menor não interpreta seu tempo, o homem não tem um tempo determinado, o tempo depende do homem.”<sup>25</sup> E para ele, um autor

menor só tem o devir, um meio pelo qual se comunica com outros espaços e outros tempos. O termo menor é empregado para indicar o que não se trata de uma manifestação invariável, cujo objetivo é elevar-se a um poder majoritário: de um pensamento que se transforma em uma doutrina, de um modo de viver que se transforma em uma cultura, de um acontecimento que se transforma em História. O majoritário designa reconhecimento, admiração, porém, de fato, institui uma norma, um padrão de reconhecimento e identidade. “Minorar”, entra como um tratamento menor ou de minoração, para liberar devires contra a História, em favor das histórias; e até contra a constância do *Personagem*.

Pensa-se demais em termos de história, do personagem, do público, do que pode e do que não pode. Entretanto, os atores e diretores esquecem-se de um ambiente de possibilidades, de suas orientações e variações, das direções, entradas e saídas. O devir-ator não se confunde com o ator, com seu passado e seu futuro; mas seria preciso que os atores liberassem o devir para sair de seu passado e seu futuro, de sua história ou da História do *Personagem*, do texto que forma o personagem e da intransigência da figura do *Diretor*. Não são fenômenos de imitação, ou de simulação, ou ainda uma assimilação, mas de dupla captura ou roubo, de uma certa evolução não paralela. Não há um ponto de partida e nem

uma condição final que se chega ou se deva chegar; é no meio onde há o devir, o movimento, a velocidade, o turbilhão. Conforme Deleuze, o meio não é uma média, é um excesso; é pelo meio que as coisas crescem.

Contudo, os atores, bem como a maioria das pessoas, pensam sempre num futuro, num futuro onde se assenta a forma majoritária: ‘quando eu fizer uma novela’, ‘quando eu sair na coluna social’, ‘quando eu for escolhido naquele teste’; enquanto o único problema é o de um *devir-minoritário*: não fingir, não imitar para ser reconhecido, não simular a criança, a velha, o ladrão, o papagaio; ou então tornar-se tudo isso, para inventar novas forças ou novas armas para resistir aos conflitos institucionalizados. Se no cotidiano os pensamentos estão frequentemente no passado e no futuro, isso não pode acontecer no espaço da *performance*. Cohen cita um depoimento da *performer* JoAnne Akalaitis<sup>26</sup>:

A gente vive tão raramente no presente que, quando consegue fazê-lo, isto é extraordinariamente diferente da vida do dia-a-dia - que é futuro e passado. [...] Todas as minhas relações com as pessoas mudam, elas se tornam mais emocionantes, mas intensas, mais diretas. Eu me sinto em toque com as outras pessoas da peça - e com a platéia que são estranhos - de uma forma que eu não consigo em nenhuma situação que não a de atuação. [...] Nos últimos quatro ou cinco anos, as coisas tomaram um rumo que eu não esperava: eu sou mais eu mesma e menos a *persona* quando eu atuo. Existe sempre uma espécie de controle que está atuando. Eu penso sempre que isto é

conseqüência de eu estar ficando mais velha, e penso também que é conseqüência de trabalhar em um tipo diferente de teatro. (COHEN, [2004] 2009, p.109-111)

Pode-se dizer que a própria cadeia estrutural que vigora tanto no teatro como no cinema impede um bom trabalho de pesquisa e desenvolvimento de linguagens; e o que acontece são contratações em cadeia, e cada um só faz o que já fez. O passado nunca passa, mas não é uma coisa morta que deve ser sempre repetida no futuro. O passado pode ser encarado como um elemento virtual que não cessamos de atualizar em certas direções, não como uma ressignificação, mas algo como uma memória do mundo no limiar do é reconhecível e que pode até ser modificada pelo futuro quando atualizamos os acontecimentos que se repetem e que tendem a manter-se no passado. Uma memória mais ontológica, mais livre que uma ressignificação. Uma concepção do tempo e ao mesmo tempo uma exercício de esquecimento.

### Considerações

Não podemos clamar sempre por pensamentos em ‘estado puro’, desprovidos de significações *a priori*, mas podemos produzir pensamentos para que sirvam à vitalidade do Pensamento. Como diria Henry Miller, a vida do artista não é a vida mais confortável do mundo, mas pelo menos é vida.

O papel que o artista desempenha na sociedade é o de reavivar os instintos anárquicos e primitivos que foram sacrificados à ilusão de uma vida confortável. Se o artista falhar, não teremos necessariamente o regresso a um paraíso imaginário cheio de crueldade e mistério. Receio que, pelo contrário, se torne muito mais provável uma condição de trabalho ininterrupto, semelhante à que observamos no mundo dos insetos. (MILLER, [1957] 1987, p.153)

De acordo com Suely Rolnik, o desafio maior que abarca nossas constatações seria “superar o próprio constrangimento por nos sentirmos vulneráveis às forças do mundo em sua irreduzível alteridade, condição para que o outro deixe de ser simplesmente objeto de projeção de imagens preestabelecida e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência.”<sup>27</sup> E esse constrangimento sempre se dará no discurso. Então o que está em jogo é o tipo de desejo ou motivação que cada um encontra para expressar-se; um desejo determinado, entre outros, pelos meios de produção de consumo de um certo padrão majoritário. E para Deleuze são os devires que podem desmontar os padrões de uma maioria; maioria essa que não designa uma quantidade maior, mas, antes de tudo, o padrão, a constante, em relação ao qual as outras quantidades, sejam elas quais forem, serão sempre consideradas menores. Entretanto, pode ser também pelo discurso que

tudo se inverte, pois se a maioria remete a um modelo de poder - histórico, estrutural ou os dois ao mesmo tempo -, é preciso também dizer que todo mundo é singular, minoritário, potencialmente minoritário, na medida em que se desviam desse modelo.

A variação contínua é precisamente isto, uma maneira singular de confundir-se com o mundo, a amplitude que não para de extrapolar, por excesso ou por falta, o limiar representativo de um padrão majoritário. A minoria designa aqui a potência de um devir, potência da pessoa, enquanto maioria designa o poder ou a impotência de um estado, de uma condição. Podemos pensar que quanto mais alguém percebe essa forma de consciência de minoria, menos se sente só. Desta forma, a função antirepresentativa de um ator seria valorizar a figura da consciência minoritária como potencialidade. Mas tornar uma potencialidade presente é completamente diferente de representar um conflito previsível. É claro que há riscos da maioria implicar novamente em maioria e que ela refaça um padrão; por isso, conforme Deleuze, é preciso que a própria variação não deixe de variar, quer dizer, que ela passe novamente por caminhos sempre inesperados. A linha de variação não está entre senhores e escravos, nem ricos e pobres, atores e diretores.



Em relação à arte, pode-se dizer que ela está submetida a muitos poderes, mas não é uma forma de poder. Ela só é isto quando deixa de ser arte e começa a se tornar demagogia, a demagogia da metáfora e da vaidade. A arte tem a potencialidade para criar um lugar para si, fazer reconhecer que é possível uma percepção mais abrangente daquilo que nos domina, e do que influencia nossos desejos e cria personalidades e encenações representativas. Vimos que a atuação do performer pode ser essa possibilidade prática ao ator, pois a partir de um certo desenvolvimento voluntário, o ator já não trabalharia mais para se perder no personagem e erradicar-se completamente. Há a possibilidade de uma dinâmica consciente em que o ator-performer pode mostrar mais de si ao atuar. E isso vai contra a certeza de um modelo majoritário que não dá espaços para a incerteza, para a própria incerteza da vida humana, e tira do ator-personagem a liberdade mais simbólica do homem, a da arte.

## Notas

\* PUC. Departamento de Semiótica Psicanalítica. E-mail: al.charro@gmail.com

<sup>1</sup> O termo em inglês *cultural performance* pode ser traduzido como espetáculo, ou manifestações culturais espetaculares. (PAVIS, P. A encenação contemporânea, [2007] 2010, p. 6).

<sup>2</sup> Idem, p. 3.

<sup>3</sup> Idem, p. 7.

<sup>4</sup> JUNG, C.G. O Eu e o Inconsciente. [1934] 2007, p. 26 e 27.

<sup>5</sup> Idem, p. 32.

<sup>6</sup> DELEUZE, G. Um manifesto de menos. [1979] 201, p.38.

<sup>7</sup> LACAN, J. O seminário 16. de um Outro ao outro. [1968] 2008, p. 78.

<sup>8</sup> Conforme Suely Rolnik, o termo “capitalismo cognitivo” ou “cultural” foi desenvolvido a partir dos anos 90 pelo grupo de pensadores ligados ao filósofo político e marxista Toni Negri e à revista francesa *multitudes*; o termo designa que o capitalismo contemporâneo se alimenta das forças subjetivas, especialmente as de conhecimento e criação. (ROLNIK, S. Cartografia Sentimental, Transformações Contemporâneas do Desejo. 2011, p. 15 e 16).

<sup>9</sup> LACAN, J. O seminário 16. de um Outro ao outro. [1968] 2008, p. 39.

<sup>10</sup> LACAN, J. O seminário 16. de um Outro ao outro. [1968] 2008, p. 40.

<sup>11</sup> BORNHEIM, G. O sentido e a máscara. 2007, p. 20.

<sup>12</sup> LACAN, J. O seminário 16. de um Outro ao outro. [1968] 2008, p. 45.

<sup>13</sup> LACAN, J. O seminário 19. ...ou pior. [1972] 2012, p. 111.

<sup>14</sup> ROLNIK, S. Cartografia Sentimental, Transformações Contemporâneas do Desejo. 2011, p. 107.

<sup>15</sup> LACAN, J. O seminário 23. O Sinthoma. [1976] 2007, p. 149.

<sup>16</sup> BORNHEIM, G. O sentido e a máscara. 2007, p. 67.

<sup>17</sup> COHEN, R. Performance como linguagem. [2004] 2009, p. 97.

<sup>18</sup> Idem, p. 108.

<sup>19</sup> Idem, p. 104.

<sup>20</sup> NIETZSCHE, F. Vontade de Potência. [1901] 2011, p. 414.

<sup>21</sup> ARTAUD, A. O Teatro e seu Duplo. [1964] 2006, p.7.

<sup>22</sup> ROLNIK, S. Cartografia Sentimental, Transformações Contemporâneas do Desejo. 2011, p. 13.

<sup>23</sup> NIETZSCHE, F. Vontade de Potência. [1901] 2011, p. 448.

<sup>24</sup> Idem.

<sup>25</sup> DELEUZE, G. Um manifesto de menos. [1979] 201, p. 35.

<sup>26</sup> JoAnne Akalaitis (nascida em 29-06-1937) foi uma diretora, atriz e *performer* do grupo Mabou Mines de Nova Iorque.

<sup>27</sup> ROLNIK, S. Cartografia Sentimental, Transformações Contemporâneas do Desejo. 2011, p. 11.

## Referências

ARTAUD, A. O teatro e seu duplo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BORNHEIM, G. O sentido e a máscara. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

COHEN, R. Performance como linguagem. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DELEUZE, G. Sobre teatro: Um manifesto de menos; O esgotado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

DELEUZE, G; PARNET, C. Diálogos. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1. São Paulo: Ed. 34, 2011.

\_\_\_\_\_. Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2, Vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 2009.

\_\_\_\_\_. Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2, Vol. 4. 2 ed. São Paulo: Ed. 34, 2012.

\_\_\_\_\_. Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2, Vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 2008.

JUNG, C. G. O Eu e o Inconsciente. 20 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

LACAN, J. O Seminário, livro 16: de um Outro ao outro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. O Seminário, livro 19: ...ou pior. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

\_\_\_\_\_. O Seminário, livro 23: o sintoma. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

\_\_\_\_\_. ESCRITOS. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LAPLANCHE, J; PONTALIS, J.-B. Vocabulário da Psicanálise. Lisboa, Portugal: Martins Fontes, 1967

MILLER, H. O mundo do sexo e outros textos. Lisboa, Portugal: Publicações Dom Quixote, 1987.

NIETZSCHE, F. Vontade de Potência. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

PAVIS, P. A encenação contemporânea. São Paulo: Perspectiva, 2010

PLATÃO. A República: texto integral. São Paulo: Martin Claret, 2007.

ROLNIK, S. Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

STANISLAVSKI, C. A criação de um papel. 13 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.