

Notas sobre o *self* durante a atuação cênica

Cesário Augusto Pimentel de Alencar¹

Resumo

A discussão a seguir pretende supor um conceito do *self*, quando considerado como uma qualidade elaborada pelo atuante cênico, em performances cênicas. Sem prever que o *self* do atuante sofre uma mutação para uma outra e diferente instância do si-mesmo, este artigo defende a existência de certas propriedades de um modo operativo do *self*, quando no desempenho cênico. Esse modo constitui-se e é retroalimentado pela sua operacionalidade mesma, sem se tornar algo diverso supostamente incorporado pelo atuante. Por ser um estado apreendido, o alcance do estado do *self*, em seu modo operacional, advoga a relevância empírica de sua aquisição técnica, alicerçada na execução de ações orgânicas, durante a atuação cênica.

Palavras-chave: *self* performativo; ações orgânicas; impulso; percepção; atuante; espectador

Abstract

The following discussion intends to argue a concept of self, when it is considered a quality elaborated by the scenic actant, into scenic performances. Without stipulating that the self mutates to another and different self, this article argues for the existence of certain properties of an operating mode of the self, while on scene. This mode is composed and fed back by its operability itself, without becoming something supposedly incorporated by the actant. By being a technical challenge, the achievement of such state of self, in its operational mode, advocates the empirical relevance of its acquisition through technical means, based on the enforcement of organic actions during the scenic performance.

Keywords: performative *self*; organic actions; impulse; perception; actant; spectator

¹ Bacharel em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília, Mestrado em Artes Teatrais pela University of Leeds, Doutorado em Práticas Performáticas, pela University of Exeter e Pós-doutorado em pesquisa sobre Mímica Corpórea, em Pomona College, University of Claremont. É professor do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA/ICA/UFPA), onde também orienta pesquisas no Grupo de Investigação do Treinamento Psicofísico de Atuantes – GITA. Tem atuado em teatro, dança, cinema, televisão e dublagem.

A procura por uma definição e aplicação do estado de identificação do atuante cênico durante a atuação se anuncia em múltiplas heranças estéticas teatrais, tais como o Romantismo, o Realismo, o Simbolismo, o Naturalismo, o Expressionismo, o japonês Noh, Ópera de Pequim, o Teatro Absurdo, a *Commedia dell'Art*, a Mímica Corporal Dramática e outros em que o ator² toma lugar como o núcleo e a essência do desempenho cênico.

Verificando-se esses rumos de estilo, possível se torna a analogia, ocorrida quando a atuação em cena alcança qualidades superlativas de domínio psicofísico pelo atuante, com aquilo apropriadamente intitulado, pelo diretor polonês Jerzy Grotowski (1933-1999) “transiluminação”, onde o ator oferece ao espectador “um completo presente de si-mesmo” (in Schechner; Wolford, 2001, p.31). Nessa afirmativa doação do *self*, pode-se entender, na arena do desempenho cênico, que a alimentação e retroalimentação do *self* ocorre pela via do intercâmbio de percepções entre o atuante³ e o espectador.

Considerando tal ensejo de interação perceptual, podemos indicar, utilizando-nos da basilar teoria da “percepção interpessoal” (Laing; Phillipson; Lee, 1966, p.3), que ela advém da necessidade, inerente ao sujeito, de, seja por qual maneira, contatar outro sujeito. Relevante aspecto no desenvolvimento do *self*, a urgência em jogarem-se mutuamente as percepções se estabelece pela evidência de que o sujeito é influenciado por e influencia a todos com os quais está em contato. Conforme definem seus autores,

[...] Eu não sou o único perceptivo e agente [que faz perceber-se] em meu mundo. O mundo é povoado por outros, e esses outros não são apenas objetos do mundo: eles são centros de reorientação para o universo objetivo. Tampouco esses outros simplesmente outros eus. Os outros são você, ele, ela, eles, etc.⁴. (idem, *ibidem*).

Essa necessária relação com “outros”, encaminhada por uma orientação mútua entre você, eles, eu e nós, tem sido encorajada em práticas cênicas onde a “transiluminação” ocorre. Circunscritos ao espaço e tempo de seus encontros, os participantes são percebidos e percebem suas atitudes expressas em ações. Existem, nesse ponto, seu próprio organismo, o organismo do outro, e limites pessoais a serem confrontados pela “percepção interpessoal”. Esses limites, entendidos como aspectos idiossincráticos e culturais, variam de sujeito para sujeito ou, no campo de ação das artes cênicas, de atuante para atuante. O que guia essa conduta inter-perceptiva resulta, portanto, de uma convergência entre o esforço deflagrado pela atuação cênica e o empenho em percebê-la, na mesma medida em que deriva do trabalho de observar e saber-se observado, seja por parte do atuante cênico, seja por parte do espectador. Por sua básica, rudimentar mesmo, natureza firmada nas relações entre a arte e por quem a frui, a “percepção interpessoal” qualificou-se, também por definição de Jerzy Grotowski, como “pobre” (in Schechner; Wolford, *op. cit.*, p.34). A pobreza aludida, contudo, encontra o registro de sua inadequação na nossa mediada/imediata comunicação costurada em um rede de discursos de mão-única, onde a virtualidade se estabelece: imagens virtuais, sons virtuais, expressões virtuais, contato virtual e humanidade virtual. Assim, a não-mediada “percepção interpessoal” se adapta à operacionalidade do *self* du-

2 Considero, aqui, o ator e o *performer* como agentes similares, atuantes de uma mesma função, qual seja o desempenho artístico-cênico. Embora haja um rol de opiniões justificadas sobre se alguém está performando ou atuando, ambas essas situações mostram-se intercambiáveis, na prática. O sentido da palavra “performer”, em alguns casos, explicitamente não difere daquela conferida do sentido da palavra “ator”. Para Richard Schechner, por exemplo, o “performer” estabelece que “sua própria presença no palco é o centro do evento” (1988, 64). Em seu intercultural “Teatro das Fontes”, Jerzy Grotowski (1933-1999) considera os performers agentes ancestrais, tais e quais os presentes em “formas pré-colombianas, as quais tem abrangentemente penetrado as estruturas visuais, ‘performativas’ e espetaculares da vida católica no México, Peru, Colômbia e em outros lugares” (in Pavis, 1996, p.232). Tradução do autor. As demais traduções, se não apontadas por serem de outra autoria, foram feitas pelo autor deste artigo.

3 Por “atuante” entenda-se o sujeito ator ou *performer*, quando em trabalho. O termo se empresta da socio-psicologia Theodore R. Sarbin e Vernon L. Allen, em sua “Teoria do papel” (cf. referências bibliográficas ao final deste artigo).

4 Do original: “[...] I am not the only perceiver and agent in my world. The world is peopled by others, and these others are not simply objects in the world: they are centres of reorientation to the objective universe. Nor are these others simply other I's. The others are you, him, her, them, etc.”.

rante a atuação cênica, via contato direto, i.e. “pobre”, entre o atuante e o espectador.

Segundo a essência e núcleo do desempenho actancial cênico, o *self* do atuante, em seu modo operacional, vale dizer, quando em atuação em cena, sustém o controle de atributos psicofísicos, controle esse que tende a provocar os sentidos do espectador. Para o atuante, a otimização desse controle trabalha como uma meta a ser alcançada ao longo de seu aprendizado técnico. Daí porque o *self*, em tal estado, consagra o processo de apreensão, desenvolvimento e prática de técnicas de atuação como requisitos à conquista e manutenção de seu modo operacional, em cena.

Longe de transformar seu *self* com vistas à obtenção de características específicas úteis ao aprimoramento de sua arte, o atuante cênico persiste em operá-lo tecnicamente, na direção de um modo operacional cujo traçado alimenta seu organismo com maleabilidade e domínio neuromuscular. Por ocorrer onde toma lugar o “texto performativo” (Elam, 1980, p.3), a esse modo operacional do *self* cabe a designação, mais precisa, de *self* performativo. Seu contorno de referência, aqui, vem a ser a estimulação da psicofisiologia do atuante sustentada por ações comprometedoras de todo o organismo delas executor. Essas ações, orgânicas portanto, resultam da integração de movimentos com suas respectivas causas, quando e conforme o atuante possa acessar e controlar tais causas, intenções, intentos, objetivos, impulsos ou outro termo prestativos a referendar o surgimento de tais ações. Desse modo, as ações orgânicas derivam de uma máxima integração das faculdades orgânicas do atuante encontradas na sua fisiologia e psique durante a execução de movimentos.

David Feldshuh, ator e teórico norte-americano, identifica a atividade orgânica como resultante do “conhecimento racional e intuitivo”, dentro do qual o “conhecimento sobre coisas” deriva da “informação acumulada” pelo “parti-

cipante” (executor da ação). A atividade orgânica, ainda, envolve todos os tipos de ações que advenham de um total compromisso do “participante” com as mesmas. Por esse compromisso, pode-se antever a condição de envolvimento orgânico absoluto. Logo, Feldshuh identifica a atividade orgânica intermediando-a com o empenho irrestrito de todo o organismo - aquilo garantidor dessa atividade - e a falta deste comprometimento - aquilo que destitui, da atividade orgânica, sua organicidade - em termos de inclusão agenciada, por um lado, e observação de do sujeito sobre si-mesmo, por outro:

Qualquer atividade é orgânica, desde que todo o organismo participe dela. Ela [a atividade] perde sua qualidade orgânica na mesma medida em que o organismo se posiciona fora de si mesmo, tornando-se um espectador do ato [realizado] no momento.⁵ (1976, p.88)

Dois aspectos relacionados ao conceito de “atividade orgânica” estão presentes na atuação teatral alicerçada, pelo *self* performativo, na execução de ações orgânicas: o aspecto “intuitivo” e o “racional”. Primeiramente, a ação orgânica resulta de escolhas intuitivas tomadas pelo ator durante o desenvolvimento dessa ação pelo tempo necessário; segundo, a ação orgânica é também “racional”, dado que o ator interfere na eleição e molda a(s) ação(ações) de acordo com critérios técnicos.

Em relação à substância do *self* performativo, seu estímulo deriva de uma unidade potencial interior. Obtido com a prática regular de treinamento psicofísico⁶, essa unidade potencial requer, para

5 Do original: “Any activity is organic insofar as the whole organism participates in it. It lacks this organic quality to the degree that the organism stands outside of itself and is a spectator to the act of the moment”.

6 O treinamento psicofísico entende-se aqui como um conjunto de procedimentos metodológicos fixos em estrutura e efetuação perene. De valia para o alcance de metas, vis a vis o próprio domínio psicofísico, esse treinamento, eminentemente orgânico, exige vigilância quanto a mensuração dos resultados. Nossa experiência, particularmente, envolve, como treinamento psicofísico, algumas artes marciais e meditativas asiáticas, como o ioga, o *taijiquan*, o *kalarippayattu*, o *karatê*, o *liangong* e o *arnis kali*.

fins de seu alcance por parte do atuante, ainda segundo Feldshuh, “uma prontidão interior que permite ao ator integrar totalmente seu ofício, trazendo-o assim ao impulso criativo do momento”⁷ (idem, *ibidem*, p.85). A mencionada “prontidão interior” equivale ao que tem sido descoberto por pesquisadores da atuação cênica, ao longo de diversas culturas e épocas. Por exemplo, o “impulso criativo do momento” relaciona-se com a inteireza orgânica presente na motivação “psicofísica” preconizada pelo russo Michael Chekhov (1891-1955). A contemporânea atriz e escritora inglesa Bella Merlin verifica, na motivação “psicofísica” (i.e., orgânica, no sentido de que todo o organismo dela participa) chekhoviana, um sincronismo entre o “sentimento interno” e a “expressão externa”, a partir do uso de uma técnica específica onde o corpo do atuante é visto como uma “casca de noz”, por conter, em seu bojo, atributos psíquicos sustentadores do vigor físico (Merlin, 2001, p.27). Em outra similaridade, o “impulso criativo do momento”, citado acima por Feldshuh, exemplifica-se no “o que ocorria se...?”⁸, formulado pelo diretor e ator russo Constantin Stanislavski (1836-1938), e esclarecido pelo dramaturgo, teórico e historiador inglês Jean Benedetti (1930-2012) como a questão colocada pelo ator em direção a si mesmo, em sua tentativa de tornar verossímil o drama que está sendo atuado, como o possa ser a partir desta indagação: “O que eu faria se eu estivesse nessa situação?” (Benedetti, 1998, p.154).

Ou o mesmo “impulso”, cuja origem Grotowski encontra na prosaica e empiricamente verificável “região lombar”, deve preceder o próprio movimento⁹ (1975, p.160). Outra aplicação do “impulso”, indicado por diferente nomenclatura, constitui aquilo que o diretor e ator norte-americano Phillip B. Zarrilli enten-

de como qualidades do ator nas circunstâncias de seu “engajamento no momento presente, [e] não a um fim ou meta”¹⁰ (1995, p. 180). Essa mesma qualidade, quando erigida nas orientações proferidas por Zarrilli em suas sessões de treinamento psicofísico, advém de uma região no organismo do atuante, qual seja o “baixo-ventre”¹¹. Ainda, consideremos, como exemplo do “impulso” às ações orgânicas, a obtenção, pelo atuante, de sua “pré-expressividade”, acorde definição do “nível pré-expressivo” postulado pelo Teatro Antropológico, o qual “[...] relaciona-se com a presença (energia) e que precede – logicamente, se não cronologicamente – a real e crível composição artística”¹² (in Barba; Savarese, 1995, p.55). Essa variedade de definições trata da mesma substância que, embora chamada diferentemente conforme encaminhamentos sistemáticos de cada praticante, define-se por “impulso” da “atividade orgânica”, entendida, na seara da atuação cênica, como “impulso” ação orgânica, i.e., à ação comprometida do todo psicofísico do atuante e, por conseguinte, geradora do estado aqui proposto como *self* performativo. Ainda que o “impulso” e a “ação” e o “sentimento interno” e a “expressão externa” possam ser incluídos no binômio causa e efeito, sua ocorrência e simultânea e intercalada. A fim de ser orgânico, o intervalo entre o “impulso” e seu efeito (ação orgânica) levaria, no máximo, o mínimo tempo de percepção pelos sentidos do espectador.

Tanto quanto observamos no parágrafo anterior, mesmo que a noção de “impulso criativo do momento” (Feldshuh, *op.cit.*, p.85) corrobore a uma compreensão do estímulo à ação orgânica, ele não é o único. Contudo, justifica-se a escolha em utilizar o termo “impulso”,

7 Do original: “an inner readiness that allows the actor to totally integrate this craft and bring it to the service of the momentary creative impulse”.

8 Do original: “what if?”

9 Do original: “must precede the movement itself”.

10 Do original: “engagement in the present moment, not toward an end or goal”.

11 Anotações minhas, conforme sessões de treinamento psicofísico incluídas do ioga e o *kalaripayattu* indianos e o *taijiquan* chines, por mim atendidas, sob a supervisão do professor Phillip Zarrilli, na Universidade de Exeter, Inglaterra, durante os anos de 2000 a 2003.

12 Do original: “[...] has to do with presence (energy) and which precedes – logically if not chronologically – real and actual artistic composition”.

pelo fato de a mesma permitir a indicação da magnitude de várias propostas técnicas voltadas à nutrição do *self* performativo através das ações orgânicas do atuante cênico.

Com o fito de clarificar, resumidamente, a adequação sequencial entre o “impulso” causador das ações orgânicas, as quais, por sua vez, promovem o surgimento e manutenção do *self* performativo, re-estabelecem-se, a seguir, algumas especificações. O *self* é chamado performativo, haja vista ocorrer na ambiência e nas circunstâncias da performance cênica, onde algumas condições do organismo do atuante operam de forma plena, em sua inteireza psicofísica. A proposição de um modo operacional do *self*, ao invés de um modo operacional do corpo, da alma ou da mente corresponde à abrangência do *self* enquanto identidade qualificada de acordo com o trabalho sobre ele empregado; em outras palavras, o *self* subsome, em sincronia, o etéreo e o tangível, na medida em que ultrapassa os limites do corpo, da mente, da alma e da personalidade, deflagrando um compromisso ideal de todo o organismo do atuante.

Conclusivamente, o *self* performativo pode perceber-se tanto pelo ponto de vista do atuante cênico quanto pelo ponto de vista do espectador. Para esse último, o *self* performativo qualifica as ações orgânicas empreendidas pelo atuante, o que permite, ao espectador, perceber, nessas ações, uma intensidade não usual, quando comparadas a movimentos feitos no dia-a-dia das necessidades e funções desse mesmo espectador. Percebendo essa intensidade por meio da ocorrência da “percepção interpessoal” (Laing; Phillipson; Lee, 1966, p.3) entre o espectador e o atuante cênico, consideramos que ela ocorre na trama psicofísica do “texto performativo” (Elam, op.cit.) Quanto ao atuante cênico, não lhe cabe tornar objetivo o seu *self*, julgando-o ou tentando modificá-lo, mesmo hipoteticamente; ao invés, cabe ao atuante a coisificação do todo exterior a si-mesmo, fazendo perdurar um alto grau de percepção direcionada ao

ambiente, onde se inclui o espectador. A atuação cênica, desse modo, bem poderia ser sinônimo de observação, audição e demais sentidos aplicados, a fim de que corrobore ao surgimento e à manutenção daquele específico modo operacional do *self* na performance cênica, nomeadamente, o *self* performativo.

Dadas essas considerações, acreditamos colaborar a demais discussões e discursos remissivos ao estado de autoidentificação do atuante cênico durante seu ofício, bem como os meios de alcançá-lo.

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola (eds). *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret art of the Performer*. Tradução Richard Fowler. Londres: Routledge, 1995.

BENEDETTI, Jean. *Stanislavski and the Actor*. Londres: Methuen, 1998.

ELAM, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londres: Methuen, 1980.

FELDSHUH, David. *Zen and the Actor*. TDR, Londres, vol. 20, no. 1, pp. 79-89, março, 1976.

GROTOWSKI, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. Londres: Methuen, 1975.

LAING, R.D.; PHILLIPSON, H.; LEE, A.R. *Interpersonal Perception - A Theory and a Method of Research*. Londres: Tavistock Publications, 1966.

LINDZEY, Gardner; ARONSON, Elliot (eds.). *The Handbook of Social Psychology*. 2 Vols. Londres: Addison-Wesley Publishing Company, 1968.

MERLIN, Bella. *Beyond Stanislavski: The Psycho-Physical Approach to Actor Training*. Londres: Nick Hern Books, 2001.

PAVIS, Patrice (ed.). 1996 *The Intercultural Performance Reader*. Londres: Routledge, 1966.

SARBIN, Theodore R.; ALLEN, Vernon L. *Role Theory*. In: Gardner Lindzey e Elliot Aronson (eds.), Vol.1, pp. 488-567.

SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. Londres: Routledge, 1988.

_____ ; WOLFORD, Lisa (eds.) *The Grotowski Sourcebook*. Londres: Routledge, 2001.

ZARRILLI, Philip (ed.) *Acting (Re)Considered*. Londres: Routledge, 1995.