

Ator ou Performer?

**Flaviano Souza e Silva*

Resumo

Sobre o prisma dos estudos da performance, o presente artigo busca realizar uma análise das características do “ser ator de teatro” e do “ser performer”, artista que se dedica às atividades performativas. Qual a aproximação e a diferença entre ambos? É realmente possível diferenciar o termo “ator” do termo “performer”? Não seria o ator um performer? O performer pode ser encontrado em peças teatrais “tradicionais”?

Palavras-chave: ator - performer - performance

Abstract

From the perspective of the performance studies, this article attempts to perform an analysis of the concepts of “being a stage actor” and of “being a performer” - the artist who is dedicated to the performing activities. What are the similarities and differences between them? Is it really possible to differentiate the term “actor” from the term “performer”? Would not the actor be a performer? Can the performer be found in “traditional” plays?

keywords: actor - performer - performance

“A despeito de nossa eterna e desesperada tentativa de separar, conter e consertar as categorias sempre escapam.”

Thi Minh-Há Trinh¹

É comum artistas contemporâneos se autodenominarem atores ou performers, ou ainda, em alguns casos, atores e performers. Muitas das vezes, para estes artistas, a diferenciação entre os termos é baseada no tipo de apresentação artística a ser realizada, ou seja, quando se trata de algo baseado no texto dramático tradicional, com personagens e ações definidas, diz-se que quem está se apresentando é o ‘ator’, quando a apresentação deixa de ser baseada na dramaturgia tradicional, não necessitando mais ‘encarnar’ personagens, e passa a ser baseada em outras áreas artísticas como o cinema, o circo, a música, o audiovisual, a dança, a poesia, entre outros, comumente diz-se estar se realizando uma ‘performance’, e seus realizadores são ‘performers’. Mas qual é a verdadeira diferença entre ambos os termos? Ela existe? Não seria o ator um performer? O performer não pode ser encontrado em peças teatrais ditas “tradicionais”? Os próximos parágrafos buscam realizar uma análise das características do ator de teatro e do performer, apontando aproximações e diferenças entre ambos. Patrice Pavis em seu “Dicionário de Teatro” diferencia os dois verbetes. Primeiro o autor define a palavra ‘ator’. Segundo ele:

O ator desempenhando um papel ou encarnando uma personagem situa-se no próprio cerne do acontecimento teatral. Ele é o vínculo vivo entre o texto do autor, as diretivas de atuação do encenador e o olhar e a audição do espectador [...]. Na tradição ocidental, na qual o ator encarna sua personagem, fazendo-se passar por ela, ele é antes de mais nada, uma presença física em cena, mantendo verdadeiras relações de “corpo a corpo” com o público. [...] O ator ouve-se dizer com frequência é como que “habitado” e metamorfoseado por uma outra pessoa, não é mais ele mesmo, e sim uma força que o leva a agir sob os traços de um outro [...]. Contudo este é apenas um dos possíveis aspectos do vínculo entre ator e personagem: ele pode marcar também toda a distância que o separa de seu papel mostrando, como o ator Brechtiano, sua construção artificial (PAVIS, 1999, p. 30).

Em seguida Pavis define o verbete para a palavra ‘performer’.

^{1.} *Termo inglês usado às vezes para marcar a diferença em relação à palavra ator, considerada muito limitada ao intérprete do teatro falado. O performer, ao contrário, é também cantor, bailarino, mímico, em suma, tudo o que o artista, ocidental ou oriental, é capaz de realizar (to perform) num palco de espetáculo. O performer realiza sempre uma façanha (uma performance) vocal, gestual ou instrumental, por oposição à interpretação e à representação mimética do papel pelo ator.*

^{2.} *Num sentido mais específico, o performer é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa) e como tal se dirige ao público, ao passo que o ator representa sua personagem e finge não saber que é apenas um ator de teatro. O performer realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel de outro (PAVIS, 1999, p. 284).*

À luz de ambos os verbetes, Patrice Pavis coloca o ator e o performer como artistas diferentes, que trabalham em atividades também diferentes, uma vez que, para ele, o ator é quem encarna papéis, apresentando-se como um ‘vínculo vivo’ entre texto, diretor e platéia. Já o performer segue um caminho diferenciado, ele não está atrelado a uma apresentação baseada no texto dramático e por isso mesmo pode ser ele mesmo em cena. Por outro lado Pavis diz, no mesmo verbete, que o ator é “uma presença física em cena, mantendo verdadeiras relações de ‘corpo a corpo’ com o público”. (PAVIS, 1999, p. 30). E ainda, que a atuação brechtiana é diferenciada, uma vez que o ator se distancia da personagem para comentá-la. Ora, se o ator brechtiano é capaz de se ‘afastar’ de seu personagem para comentá-lo durante a encenação, podemos dizer que ele tem plena consciência de que naquele momento está interpretando um papel, de que ele é um ator em cena, ou seja, ele é ele mesmo em cena, mesmo dentro de uma dramaturgia com personagens e ações definidas. Nesta situação, é razoável dizer, os verbetes de Pavis se confundem.

A confusão na definição entre ator e performer apresentada na definição de Pavis é diretamente derivada da dificuldade de se diferenciar o termo ‘teatro’ do termo ‘performance’, uma vez que, para muitos pesquisadores, o

1 O texto de Thi Minh-Há Trinh, uma americana vietnamita que, segundo Carlson “escreveu de maneira comovente e perceptiva sobre a procura do exílio e refúgio modernos para encontrar uma identidade e uma voz, articula narrativamente [este] insight crucial de performance e de Pós-modernismo”. In. CARLSON. O que é performance, p. 212. (Grifo meu)

teatro é uma arte performática por natureza. Richard Schechner, em sua visão ampliada de performance, onde tudo pode ser visto e analisado como tal, inclui o teatro como uma performance artística e não faz diferença entre Ator e Performer. Para ele “na arte o performer é aquele que atua num show, num espetáculo de teatro, dança, música”. (SCHECHNER, 2003, p. 25). Afinal Mostrar-se fazendo é performar. Para o autor:

O drama é o que o dramaturgo escreve; o script o mapa interior de qualquer produção; o teatro o específico arranjo de gestos realizados pelos performers em qualquer performance; e a performance o evento completo incluindo a audiência e os performers (os técnicos e todos que dela participam) (SCHECHNER, 1988, p. 105).

Segundo Schechner, o ator é um performer que pode tanto atuar em peças direcionadas pelo texto dramático como, por exemplo, em Shakespeare, Ibsen, Tchekhov, Brecht ou Nelson Rodrigues, quanto também em espetáculos onde a dramaturgia escrita não existe ou não é o fator norteador da apresentação, como nos trabalhos de grupos e artistas como Tadeus Kantor, Gerzi Grotowski, Bob Wilson, Farm in the cave, Bread and Puppet Theater, Big Art Group, e em alguns trabalhos do Lume², como Kelbilim e Sopro. As peças de Brecht, apontadas por Pavis no seu verbete “ator”, segundo Schechner também podem ser vistas como performances. Segundo o autor, “no teatro Brechtiano, em que o ator se afasta do personagem para comentar suas ações, e nas performances construídas através de uma perspectiva crítica [...] a performance se dá de forma reflexiva”. (SCHECHNER, 2003, p. 26). Esta classificação “performance reflexiva” proposta por Schechner pode ser encontrada também, por exemplo, nos autos religiosos da idade média e em trabalhos de Augusto Boal. Schechner cria também o conceito de “comportamento restaurado” para classificar todas as atividades do ser humano como passíveis de análise através da lente dos estudos da performance. Ele afirma que “Performances artísticas, rituais ou cotidianas – são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar.” (SCHECHNER, 2003, p. 27). Afirma também que “performances existem apenas como ações, interações e relacionamentos”. (SCHECHNER, 2003, p. 29). E ainda, que até mesmo as atividades artísticas realizadas pela primeira vez, ou uma única vez, como os happenings, serão performances criadas a partir de comportamentos previamente exercidos, ou seja, serão “construídas a partir de pedaços de comportamentos, rearranjados e modelados de modo a produzir um efeito determinado.” (SCHECHNER, 2003, p. 27). Para o autor, até mesmo o que é considerado novidade ou vanguarda não passa de uma recombinação de comportamentos conhecidos, ou comportamentos aceitáveis e esperados realizados em locais inaceitáveis ou inesperados. Ora, se para Schechner quase tudo que se realiza, na arte ou na vida, é fruto de um re-arranjo de “comportamentos restaurados” e se tudo pode ser analisado “como se fosse performance”, incluindo aqui a análise do teatro, então não seria possível diferenciar teatro e performance, e, em consequência, ator e performer.

Alguns pesquisadores buscam, se não uma diferenciação entre teatro e performance, pelo menos uma espécie de classificação gradativa entre eventos mais performáticos ou menos performáticos, a partir de elementos da cena contemporânea. Um dos elementos desta classificação seria uma poética que nega a literatura dramática como ponto principal da performance. Então eventos artísticos que não apresentam uma dramaturgia baseada na palavra poderiam ser considerados como “mais performáticos” que outros baseados na literatura dramática? A professora Leda Martins, em seu artigo “Performance e Drama: pequenos gestos de reflexão”, sugere que somente a existência do elemento dramático em uma obra artística não pode ser considerado como parâmetro para a classificação deste evento como “mais” ou “menos performático”, afinal, apresentar ou não um texto não pode ser considerado fato determinante para analisar a espessura performática de uma atividade. Buscando elencar outros elementos de classificação dos eventos como performance, a professora afirma que:

Na tentativa de delinear a qualidade ou natureza do performático Schechner elegeria dentre seus pressupostos a relação diferenciada e interativa como o receptor mutuamente constituinte da performance. Podemos acrescentar que esta relação é potencializada e propiciada pela reconfiguração mesma da uma espacialidade física e simbólica do lugar teatro. A cena performática contemporânea privilegia não apenas um desenho da espacialidade cenográfica não realista mas também o local de sua realização se apropria de outros Locis entre eles e a própria rua. Este uso e ressignificação tanto

do espaço físico concreto quanto de sua reconfiguração simbólica, desenham também uma modificação ou transformação necessária do receptor na medida em que sua função e papel também se metamorfoseiam: não apenas por passar de elemento passivo a ativo (principalmente na derrisão de imaginária quarta parede do drama realista), mas principalmente por poder também ocupar o lugar do performer, como se o fosse, já que este, ao abdicar de interpretação mimética naturalista e psicológica, de certo modo dilui, ou no mínimo rasura, as delimitadas fronteiras entre o ator e o espectador, intercambiando essas funções. A espacialidade passa a ter uma densidade performática mais ostensiva e significativa. No âmbito da performance a paisagem temporal também se expande para o antes o e o depois do evento, nela incluindo todos que a integram. (HIDELBRANDO, A. (HIDELBRANDO, A. et al., 1998/1999, p. 105).

Outro autor que reflete sobre a dificuldade de analisar eventos como “mais performáticos” ou “menos performáticos”, a partir do grau de participação da literatura dramática é Marvin Carlson. O autor defende que atividades consideradas como performances, durante décadas, utilizaram textos em suas estruturas. Segundo ele:

A despeito da enorme variedade das atividades de performance durante os anos de 1970 e 1980, é possível seguir duas tendências relacionadas entre si: Em primeiro lugar, a oposição inicial e disseminada da performance para o teatro eclodiu firmemente; em segundo lugar, a ênfase inicial no corpo e no movimento com uma rejeição geral da linguagem discursiva deu lugar, gradativamente, à performance centrada na imagem e a um retorno à linguagem. Em seu rápido levantamento da arte de performance moderna no Artweek, Jaki Apple propõe precisamente essas fases, defendendo que, em 1990, a palavra tinha se tornado “o fator dominante – o artista da performance como poeta, contador de histórias, pregador, rapper, com a imagem a serviço do texto”. Esta mudança é clara em quase todo o lugar em que se observa a performance recente. À performance de solo, embora ainda construída sobre a presença física do performer, se baseia fortemente na palavra e, muitas vezes, na palavra como revelação do performer, por meio do uso de material autobiográfico. (CARLSON, 2010, p. 133).

Ao analisar uma atividade de nome “História viva”, ocorrida em uma cidade no norte da Califórnia, onde um casal vestia roupas de época e se passava por pessoas que existiram no passado, Carlson reflete sobre “atuação e performance”, e como é comum que associemos um ato performático à demonstrações de habilidade. Ms. Pritchard, a mulher que vestia estas roupas certa vez tocou canções de época ao piano, mas parou de fazê-lo porque para ela “isso alterava o papel de história viva, colocando-a na categoria de performance.” (CARLSON, 2010, p. 14). Segundo o autor:

Apesar de empregar uma personalidade fictícia, vestida com roupas de época e “vivendo” em 1830, Ms. Pritchard não considerava que estivesse performando até que exibisse as habilidades artísticas peculiares de um recital. Normalmente, algum agenciamento humano é necessário para “performances” dessa espécie (mesmo no teatro, nós não afirmamos que as roupas ou o cenário contribuíram para uma boa performatividade), mas a demonstração pública de habilidades particulares pode ser oferecida por “performers” não humanos, de modo que nós comumente falamos, por exemplo, de cachorros, elefantes, cavalos ou ursos “performáticos”. Quando consideramos as varais espécies de atividade, as quais nos referimos como “performance” ou como “arte performática” na cena cultural moderna, essas são muito mais bem compreendidas em relação a esse campo semântico do que a orientação mais tradicional sugerida pela pianista Ms. Pritchard, ao sentir que, se não estava exibindo uma habilidade de virtuose, não poderia estar “performando”. Certa “performance” moderna se preocupa principalmente com essas habilidades (como nos atos de alguns palhaços acrobatas incluídos entre os chamados “novos vaudevillianos”). No entanto, muito mais importante para esse fenômeno é o sentido de uma ação executada para alguém, uma ação que se envolve na dublagem específica que vem com a consciência e com o “outro” invisível, uma ação que não é a performance, mas que luta em vão para incorporá-la”. (CARLSON, 2010, p. 14).

A associação da atividade performativa com demonstrações de habilidade corporais como se percebe nos dias de hoje tem uma raiz de comparação com os “Body Works”, uma vez que, desde as suas origens as artes performáticas associaram suas atividades a este conceito. É Carlson quem diz que uma publicação dos anos de 1970, denominada *Avalanche*, apresentou uma espécie de resumo do que seriam os “Body Works” recentes, na lista apareciam “ações, eventos, performances, eventos e coisas, as obras que apresentam atividades físicas, funções ordinárias do corpo e outras manifestações comuns e não comuns de musicalidade”. (CARLSON, 2010, p. 117). Uma das premissas dos “Body Work” era que o corpo do artista deveria tornar-se sujeito e objeto da obra, o verbo e o sujeito deveriam tornar-se um. A pesquisadora RoseLee Goldberg afirma que no final dos anos de 1960 e nos anos de 1970 a performance refletia a rejeição à materiais tradicionais de trabalho do artista, como a tela, o pincel ou o cinzel. Os artistas performers passaram a olhar para o próprio corpo e trabalhar a partir dele para criar material artístico. Este tipo de arte, chamada de Conceitual, “implicava a experiência do tempo, do espaço e do material, e não sua representação na forma de objetos, e o corpo de tornou o mais direto meio de expressão.” (GOLDBERG, 2006, p. 142).

Desde os anos de 1970 muitos críticos buscam definir o novo gênero de performance, e o teatro foi a expressão artística mais comum contra a qual a nova arte poderia ser definida. Podemos dizer que desde então, à medida que se busca diferenciar teatro e performance, busca-se também a diferenciação entre ator e performer. Um painel encabeçado por Kaprow em 1975, em uma tentativa de definição de performance, apresentava o espaço da performance “mais como um espaço de trabalho do que um cenário teatral formal” (CARLSON, 2010, p. 119), onde os performers evitavam a estrutura dramática tradicional, focando suas atividades no movimento e na presença do corpo. Mas as comparações com o teatro não foram deixadas de lado. A própria existência da platéia nas performances, mesmo em atividades apresentadas em espaços não convencionais, inevitavelmente remetiam ao teatro. “Além de tudo, mesmo quando a performance emergiu como um gênero distinto, no início dos anos 1970, muitos de seus praticantes utilizaram recursos teatrais.” (CARLSON, 2010, p. 120). Um interessante ponto de reflexão a respeito da relação entre encenação e performance nos é proposto pelo professor Carlos Magno Camargos Mendonça em seu artigo “Um espectador ordinário entre a crítica e a representação”, que nos fala sobre uma “natureza dupla do teatro”. Citando Jean Alter e Marvin Carlson, o professor afirma que:

Alter explora aquilo que seria a natureza dupla do teatro: o acontecimento na cena ocorre simultaneamente no espaço da representação e no tempo da recepção. Nestes termos, a dimensão acontecimental da experiência do sujeito teatral com a encenação estaria amparada nos aspectos simbólicos que constituem ambos os planos: espaço e tempo. Estes dois planos não necessariamente coabitam o mesmo lugar. Isto quer dizer que a história encenada no palco é significada a partir de diferentes tempos existentes do espectador. Carlson [...] comenta que Alter estabelece duas funções para compreender o teatro. A primeira, chamada “função referencial”, refere-se à comunicação formal da narrativa na cena estabelecida por uma seleção de sistemas de signos que objetiva instrução e informação. A esta função foi acrescida uma segunda denominada “função performática”, que se desenvolve sobre processos comunicacionais que interagem não por signos formais, mais pela presença física na cena, pelo uso da luz, do som, da cor e diversas outras formas teatrais. “Daí a importância da presença física: a habilidade técnica e o alcance do performer, a exibição visual de vestimentas ousadas ou efeitos cênicos tem seu poder dependente em parte do fato que são realmente geradas em nossa presença.” (HIDELBRANDO, A. et al. 1998/1999, p. 48).

Carlson faz importantes apontamentos sobre os estudos da performance. Apesar de considerar o termo performance “essencialmente questionado”, o autor não se furta a levantar proposições sobre o verbete. Um deles é sobre a apresentação do termo “performance” separado do “teatro”. Carlson reflete que atualmente, quando uma performance envolve elementos de teatro, utiliza-se o termo “teatro performático”, o que para muitos é um termo redundante, já que, numa visão geral, pode-se considerar o teatro como uma arte performática por natureza. Carlson aponta também alguns elementos de diferenciação entre o ator que realiza uma apresentação de teatro tradicional e o performer que realiza uma performance. Enquanto o ator de teatro incorpora personagens previamente criados por outros artistas, dentro do enredo de uma ação dramática, e os apresenta ao público através de sua performance, os praticantes da arte performática moderna baseiam seu trabalho em seus próprios corpos, em suas próprias experiências, de forma muitas vezes autobiográficas,

negando a incorporação de personagens pré-concebidos. Além da não incorporação de personagens, outros elementos necessários para a realização da performance seriam: “um espaço de tempo definitivamente limitado, um princípio e um fim, um programa de atividades organizado, um conjunto de performers, uma audiência, um lugar e uma ocasião de performance.” (CARLSON, 2010, p. 25). Por fim, Carlson diz que entre estes elementos apontados, deve-se dar especial atenção à participação de quem a assiste. Para ele:

Se considerarmos a performance como um conceito essencialmente questionado, isso nos ajudará a compreender a futilidade de procurar algum campo semântico inclusivo para cobrir os usos díspares como a performance de um ator, de um escolar, de um automóvel, apesar disso gostaria de mencionar uma tentativa altamente sugestiva para essa articulação: no verbete ‘performance’ desenvolvido pelo etnolinguista Richard Bauman [...] toda performance envolve uma consciência de duplicidade: por meio da qual a execução real de um ato é colocada em comparação mental com um modelo – potencial, ideal ou lembrado – dessa ação. Normalmente essa comparação é feita por um observador da ação – o público do teatro, o professor da escola, o cientista – mas a dupla consciência, na observação externa, é o que importa. [...] performance é sempre performance para alguém, um público que a reconhece e valida como performance mesmo quando, como em alguns casos, a audiência é o self (CARLSON, 2010, p. 16).

Considerações finais

Analisando os apontamentos de Richard Schechner, de Marvin Carlson e dos demais autores deste texto, fica a impressão de que a multifacetada cena contemporânea é impossível de ser catalogada, e nos tempos atuais a definição de termos como “o que é teatro?”, “o que é performance?”, “quem é o ator?” ou “quem é o performer?” parece escorrer-nos pelos dedos, ou pelos conceitos. Vale incluir aqui neste último parágrafo mais um pensamento de Schechner que diz que “decidir o que é arte depende do contexto, circunstância histórica, uso e convenções sociais” (SCHECHNER, 2003, p. 31), e que o pensamento dominante de cada época é quem determinará se um evento será considerado ou não como arte ou performance. Então a classificação do que é “ser ator” e do que é “ser performer”, caso ela se apresente algum dia, mesmo que de forma passageira e incompleta, como normalmente se apresentam todas as classificações, naturalmente surgirá seguindo o pensamento de Schechner, necessariamente passará por questões contextuais, históricas, de usos e convenções. Para ilustrar este pensamento, o autor nos lembra que até mesmo o que consideramos como sendo teatro nos dias de hoje não o foi em outras épocas. Já que “Os gregos antigos empregavam termos similares aos nossos para descrever o teatro (nossas palavras derivam das suas), mas o que queriam dizer na prática era muito diferente do significado que dizemos hoje.” (SCHECHNER, 2003, p. 38). Muitos pesquisadores contribuíram para a definição dos conceitos da cena contemporânea, entre eles Hans-Ties Lehmann, com o termo “Teatro pós-dramático”³, que busca elencar uma série de características próprias de um tipo de cena teatral que se faz hoje, com inclusão de elementos performáticos, do drama e do teatro, resultando em uma arte feita com elementos da realidade (tempo, espaço, corpo) e buscando a experiência compartilhada entre artista e espectador. Outra pesquisadora que debruça sobre a questão é Josette Férral, que propõe a mudança do termo “teatro pós-dramático” cunhado por Lehmann, pelo termo “Teatro performativo”⁴ que, segundo a autora, seria “mais correto”, uma vez que este tipo de teatro apresenta a performatividade como centro de seu funcionamento. O “teatro performativo” propõe questões como uma cena baseada na imagem, e não mais sobre o texto, e a transformação do ator em performer. Mas esta última proposição vai contra as idéias de Schechner, que acredita que “hoje a encenação de dramas por atores é uma performance teatral.” (SCHECHNER, 2003, p. 37). Mais uma vez as classificações teimam em escapar-nos às mãos.

³ Termo cunhado pelo autor Alemão Hans-Ties Lehmann, disponível em LEHMANN, Hans-Ties. Teatro pós-dramático. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

⁴ Termo cunhado pelo autor Alemão Hans-Ties Lehmann, disponível em LEHMANN, Hans-Ties. Teatro pós-dramático. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Referências

CARLSON, Marvin. Performance: uma introdução crítica. Trad. Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

FÉRRAL, Josette. Performance e performatividade: In. MOSTAÇO, E., OROFINO, I., BAUMGÄRTEL, S. e COLLAÇO, V.(org.). Sobre performatividade. Editora Letras contemporâneas.

GOLDBERG. RoseLee. A arte da performance: Do futurismo ao presente. Trad. Percival Panzoldo de Carvalho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HIDELBRANDO, A. Et al (org.). Aletria. Revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, 1998/1999. V.6

SCHECHNER. Richard. O que é Performance. O percevejo, Revista de Teatro, Crítica e Estética. Estudos da Performance. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2003. Ano 11, n.12.

SCHECHNER. Richard. Performance Theory. New York/London: Houtledge, 1988. In. HIDELBRANDO, et al. (org.). Aletria. Revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, 1998/1999. V.6

PAVIS. Patrice. Dicionário de teatro. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.