

Ator em diálogo com a vida

Actor in dialogue with life

por *Valquiria Vasconcelos Piedade*

RESUMO

O artigo tem como objetivo compreender o ator em diálogo com a vida capaz de afetar e de ser afetado, da possibilidade de perceber-se anestesiado diante da produção cultural e quando necessário resistir ao que lhe é dado como 'verdade'. Por meio desta resistência o ator pode criar algo 'novo' que seja singular. A partir desta perspectiva levantou-se o seguinte problema: como o ator pode vir a acontecer 'poeticamente? Para responder a esta questão buscou-se soluções na teoria do filósofo Martin Heidegger que entende por acontecer poético algo que se dá no 'sendo' das relações. Ou seja, no encontro entre criador e desvelador. Aqui, entende-se o termo 'sendo' como o encontro entre ator/criador e espectador/desvelador. Como possível consideração ao acontecer poético é proposto ao ator que (re)invente 'verdades' a cada dia – uma maneira de experimentar sua própria existência como potências criadoras no jogo do acontecer cênico.

Palavras-chave ator; resistência; singular; acontecer poético

ABSTRACT

This article have how objective to understand the actor in dialogue with life able to affect and to be affected, with the possibility to perceiving himself anesthetized in a cultural production and when necessary resist what is given as 'truth'. Through this resistance the actor can create something 'new' that is unique. From this perspective arose the following problem: how the actor can happen poetically? To answer this question we sought solutions in the theory of philosopher Martin Heidegger who understands happen poetic by something that happens in the 'being' of relations. That is, in the meeting between creator and desvelador. Here, it is understood this 'being' as the encounter between actor / creator and viewer / desvelador. How a possible consideration to happen poetic is proposed to actor the (re)invent 'truths' every day - a way to experience their own existence as creative potencies in the game of the happen scenical.

Keywords actor; resistance; singular; happen poetic

Imaginemos o processo criativo do artista como um ‘duelo’ — por um lado a técnica do fazer artístico tradicional, que pretende aproximar-se o mais possível da representação real e, por outro lado por uma nova forma de experiência artística que se apoia na memória e na imaginação. Este limiar pede uma ‘nova’ estética, não mais de representação, mas de expressão — um novo olhar da realidade, uma nova percepção. A obra de arte integra e registra todas as contradições e rupturas que o artista como sujeito sente na altura do ato criativo e isso pode envolver a relação com o seu inconsciente de uma forma espontânea e deslizante em que é valorizado o acidente e a intuição do traço, que constitui a marca da sua originalidade — lembremos: estamos imaginando.

E, continuamos a imaginar: se, por um lado, o artista está atento a tudo o que o rodeia, em todos os pormenores quando desenvolve o esboço, sendo este o momento no qual o artista aplica a técnica como elemento fundamental, no fim da obra são a subjetividade e a intuição que vencem este ‘duelo’. E, é aqui que surge a obra de arte, o ato singular da criação artística, porque é aqui que intervém a imaginação e a ‘aura’ está restaurada. Aura? Do que estamos falando?

Para Walter Benjamin (1983, p.10) aura — “é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja”.

Benjamin (1983) entende que a obra de arte por princípio foi sempre suscetível de reprodução. O que alguns homens fizeram podia ser feito por outros, garantindo sua difusão ou, poderiam imitá-las com o fim de extrair proveito material. As técnicas de reprodução nasceram e se desenvolveram no curso da história.

Porém, na mais perfeita reprodução falta sempre algo: o *hic et nunc* da obra de arte, ou seja, ‘o aqui agora’. O *hic et nunc* constitui aquilo que se chama de autenticidade. A própria noção de autenticidade não tem sentido para uma reprodução, seja técnica ou não — “a técnica pode levar a reprodução de situações, onde o próprio original jamais seria encontrado” (BENJAMIN 1983, p.7).

Desta forma, ao pensar no papel do ator torna-se possível traçar o seguinte paralelo: por um lado a técnica que reproduz situações, conquistada a partir do árduo trabalho de treinamento e, por outro, o original, que ultrapassa os limites da técnica.

Sendo assim, este artigo traz nas suas entrelinhas algumas questões que não serão contempladas com respostas definitivas, mas por meio delas é possível inquietar-se com algumas possibilidades de reflexões para uma futura pesquisa.

Eis as questões que impulsionam para um ‘lugar’ distante, ao mesmo tempo em que próximo, em relação ao acontecer poético¹ do ator: de que maneira o ator

¹ Acontecer Poético é um termo utilizado pelo filósofo Martin Heidegger. O acontecer poético se dá no sendo da relação entre criador/autor e leitor/desvelador, no caso do teatro penso em criador/ator e espectador/desvelador. O sendo é quando ocorre o sentido do ser — uma busca pelo desvelar do humano. Este termo será desenvolvido no fluir deste artigo. É a partir deste termo que surge a questão norteadora desta pesquisa: como o ator pode vir acontecer poeticamente?

pode ultrapassar os limites da técnica? Teria algo a ver com a ‘tal’ subjetividade do sujeito? Teria algo a ver com a intuição? Teria a ver com a aura?

Estas questões estão presentes no corpo deste artigo apenas com o intuito de embalar a discussão. Agora, a questão que se faz norteadora desta pesquisa é a seguinte: como o ator pode vir a acontecer poeticamente?

Para esclarecer esta inquietação recorro à perspectiva de Heidegger (2010, p. XIX) “a arte não é tomada nem como um campo de realização cultural nem como uma manifestação do Espírito. Ela pertence ao acontecer-poético-apropriante, a partir do qual se determina o sentido do ser”. A arte não pode levar ao esquecimento do ‘sentido do ser’, é importante dialogar com a própria existência com a história e a estória do ser. A arte é pensada a partir do acontecer-poético-apropriante originário:

Este acontecer está para além da relação sujeito/objeto, porque o ser é apelo destinal aos homens, mas não sem estes. A essência do humano é o ser humano como lugar do acontecer-poético-apropriante deste apelo destinal. No ser o lugar do acontecer deste apelo, é que o ser homem chega propriamente ao seu ser, isto é, ao humano. Neste sentido, toda obra de arte como lugar da verdade diz respeito ao lugar do humano como obra de arte, isto é, como o desvelar do humano. (HEIDEGGER 2010, P.XX).

Heidegger (2010) compreende que na obra de arte o que sempre se dá é o — sendo - e, não é o pensar e nem o ver que põe o sendo em realização; ele simplesmente acontece originariamente e, o próprio sendo é o que se dá. É nesse dar-se que o sendo chega à sua verdade e o ser homem chega ao que lhe é próprio, ou seja, o próprio ser. O autor pensa a questão do criador/autor e do leitor/desvelador (no caso do teatro pode-se pensar em criador/ator e espectador/ desvelador) como algo que parte do originário. O acontecer poético-apropriante se mostra — “o criador não é criador a partir de sua vontade ou imaginação, mas a partir do acontecer, nele, do originário como verdade” — (HEIDEGGER 2010, p.XXI).

Assim, o originário é entendido como amor manifestante do que ele é em sua plenitude de sentido. O desvelar do leitor/espectador é o acontecer-poético-apropriante da arte como em sua verdade, como o desvelar do humano. O desvelar é entendido como se fosse um narrar inaugural. Quando o leitor/espectador consegue, a partir do que lhe é próprio, fazer circular em diálogo o seu pensamento com o que lhe é proposto como questão, então o originário da arte começa a acontecer — “arte, originariamente, é sempre acontecer poético-apropriante como verdade do sentido do ser” - (HEIDEGGER 2010, p.XXIV).

Então, fica aqui entendido, que o acontecer do ator se conjuga no diálogo com o público — um encontro que se estabelece entre a verdade do sentido do ser, a obra de arte como lugar da verdade, como lugar do humano. Já que o ator acontece em relação com outro (espectador), caberia pensar em responsabilidades para o ator? O que o ator poderia e pode levar ao encontro cênico que seja singular para ambos (ator e público)?

Ator em diálogo com a vida

Parto do pressuposto de que o ator tem a intenção de ‘jogar’ com responsabilidades, ou seja, buscar um acontecer poético em que o jogo pelo cuidado e cultivo do ‘sentido do ser’ seja indisponível à singularidade da afetação – como assim? O que vem a ser afetação? Em uma entrevista ao *Café Filosófico*, intitulada – *O que pode o corpo?* – a coreógrafa e bailarina carioca Dani Lima elucida um pouco esta questão sobre a ‘afetação’:

[...] é importante que as pessoas possam ver a dança com experiência, no sentido de: te afetar, ser afetado, se deixar afetar e afetar também o que você vê. Muitas vezes você vai ver dança em que ela acontece lá (referindo-se ao palco), as coisas são lindas, são incríveis, a pessoa é quase sobre-humana de coisas tão incríveis que faz, mas aquilo ali não te chega. É preciso transformar a dança em realmente alguma coisa que te mova, não pode ser mais uma idealização. Você não tem que querer dançar para ficar linda, com o corpo incrível e, ser capaz de fazer cinco piruetas e cair em quinta. Mas, dançar, porque aquilo te provoca uma experiência de prazer, de perceber coisas sobre você, sobre seu corpo, sobre o mundo, sobre sua relação com as pessoas. (O QUE PODE O CORPO – Café Filosófico – DANI LIMA).

Talvez, ao ator que busque por um acontecer poético singular seja imprescindível novas percepções: é preciso extravasar as ‘paredes’ da técnica, expandindo seu olhar para a própria vida, as coisas que o cercam e para as fricções deparadas em cada relação (isto também no ato da atuação), buscando potencializar a vida no aqui agora.

Assim, torna-se possível pensar em ‘aura’(conceito benjaminiano) na arte quando – ao assistir uma peça teatral permanece aquela sensação, a qual não há palavras que possam explicar tal acontecimento e, esta mesma sensação é capaz de permanecer por dias, semanas, meses e quem sabe, por ser única e/ou original é capaz de afetar toda a vida do espectador e/ou do próprio artista.

Ainda, com o intuito de compreender um pouco mais sobre este verbo afetar, Meyer (2009) tendo como base os filósofos Baruch Espinosa e Gilles Deleuze orienta para o seguinte fato:

O sentido de afetação tratado por Espinosa pode ser potente para tratar das experiências contínuas e ininterruptas vivenciadas por um corpo no mundo. Numa primeira determinação, a afecção é o estado de um corpo considerado como sofrendo a ação de um outro corpo. Em outros termos, um efeito, ou a ação que um corpo produz sobre o outro. [...] Nesse sentido, o corpo se modifica na relação com outros corpos. Uma vez afetado, o corpo não será mais o mesmo, carregará a marca do contágio ocorrido (MEYER 2009, p.109).

É neste jogo de afetação entre ator, espectador e tudo o que rodeia aquele tempo/espço da experiência cênica que os corpos contagiam-se, modificando-os na relação uns com os outros. É neste encontro que o desvelar da arte desabrocha.

Ator em diálogo com a vida

Pode-se imaginar que a aura (benjaminiana) se ‘espalha’ naquele tempo/espço (isto se a obra de arte ultrapassar os valores pré-estabelecidos e criar algo ‘novo’-singular) e cada ‘sendo’ que ali se encontra compartilha uma nova experiência. Todas as perspectivas que ali dialogam compartilham de um ‘novo’ que desabrochou. Porém, a experiência é única e diferente para cada um, pois estamos (atores, público e demais envolvidos) lidando com diferentes percepções.

A partir desta consciência, em que se pode afetar e que pode ser afetado, entendo que dentro da perspectiva de cuidado e cultivo, o ator trabalha com responsabilidades. Não responsabilidades taxativas - valores supostamente construídos por um equivalente social, religioso, institucional, etc – impregnado de valores ideológicos, mas trata-se de responsabilidades que envolvem o diálogo com o ‘sentido do ser’ (heideggeriano), transvalorizando os valores, criando novas regras que possam vir a potencializar o acontecer poético. Abrindo desta maneira, como diria Heidegger (2010) um diálogo da obra de arte como verdade do ‘sendo’, como o desvelar do humano.

Quando atento para as responsabilidades e entendo o ator como uma extensão da própria vida, significa, na linha de ideia que estou desenvolvendo, que talvez seja necessário ao ator - para que não contamine o público com discursos repetitivos e nada singulares - atentar para ‘coisas’ que podem vir a aprisionar sua subjetividade, para ‘coisas’ que o impedem de experimentar, de sentir, de refletir, atentar para ‘coisas’ que podem vir a anestesiar sua sensibilidade diante da arte e torná-lo mediocre².

Como assim? Hoje, por muitas vezes, vou ao teatro na condição de espectadora e tenho a impressão e a sensação de que ‘nada mudou’: nem meu corpo, nem minha perspectiva, nem meu pensamento, nem minha percepção de mundo, nem minha imaginação etc... Uma das várias respostas possíveis de encontrar para esta não-experiência pode vir a ser a indústria cultural que de forma implícita e, por vezes, explícita, acaba por padronizar os ‘estilos’ – do ‘melhor viver’, de ‘ser’, da ‘melhor arte’, do ‘corpo perfeito’, ditando valores e efeitos morais de ‘certo e errado’, do ‘bem’ e do ‘mal’ e, assim por diante.

Recorrendo à noção de aura percebe-se: “o conceito de aura permite essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura” (BENJAMIN, 1983, p.8).

A indústria cultural não é vista neste artigo como um ‘monstro’, o mal da civilização e da condição humana. Mas apenas para que atentemos (neste caso o ator) o quanto as repetições de discursos e de gestos podem influenciar na ‘sua’ arte. Por vezes esta influência acaba por anestesiar sua sensibilidade não permitindo, deste modo, um acontecer poético singular. A aura da obra de arte, neste caso,

2 Mediocre no sentido de mediano, de vulgar, ou de uma mera repetição de discursos, diante de uma produção cultural estabelecida com o interesse de manter o sistema como sendo a grande necessidade humana.

torna-se atrofiada e o ator perde a oportunidade de acontecer no encontro cênico de maneira ‘mágica’.

A partir desta perspectiva em que produtos culturais podem padronizar estilos de vida, até mesmo estilo de arte, torna-se possível pensar em massificação. Ao se tratar de massificação³ Sousa (2008) esclarece que a filosofia das massas surgiu em consequência do progresso técnico científico e do capitalismo vigente. É usada até hoje para garantir o *status quo* do capitalismo levando as pessoas ao consumo exacerbado, às modas sem sentido, à construção de líderes títeres, à manipulação das massas, como nas eleições, na criação de necessidades artificiais e não necessárias, que passam a ser ‘necessárias e naturais’.

Nesta direção parecem ilustrativos os versos que servem de prólogo para a fábula que narra viagem do *cule* – símbolo dos dominados – e do *comerciante* – símbolo do capitalismo – que parte em busca de petróleo – símbolo do poder e da riqueza – na obra *A exceção e a regra*. Solicitando que os personagens sejam atentamente observados em seus comportamentos Bertolt Brecht (1994, p.160) argumenta:

Mas a vocês nós pedimos: no que não é de estranhar descubram o que há de estranho! No que parece normal vejam o que há de anormal! No que parece explicado vejam quanto não se explica! E o que parece comum vejam como é de espantar! Na regra, vejam o abuso e, onde o abuso apontar procurem remediar!

Assim, compreendo a necessidade do ator em indagar o que se entende por normal, para que talvez seja possível criar uma arte capaz de afetar e modificar as percepções dos corpos (espectadores) que com ele dialogam. Claro, isto não é uma regra para ser ator. Aqui, estou pensando no ator que tem o desejo do ‘novo’, do singular e não daquele que simplesmente reproduz situações. Cada qual com suas necessidades!

Retomando a questão sobre produção cultural, instaurou-se na sociedade a indústria cultural. Esta expressão foi cunhada por Adorno e Horkheimer, no livro intitulado *Dialética do esclarecimento*, que refere-se à massificação de situações culturais, ou melhor, por esta perspectiva, produtos culturais.

Para Morin (2000, p.70) “o século XX pareceu dar razão à fórmula atroz segundo a qual a evolução humana é o crescimento da morte”. E, desde então, a lei do mercado passou a reger a sociedade e, quem não segue esta ideologia de vida, acaba por se excluir.

Vale ressaltar que esta lógica da indústria cultural cabe também aos artistas – aquele que criar algo além do conhecimento da maioria, provavelmente ‘deslizará’

³ Massificação – (massificar + ação). 1 Ato ou efeito de massificar. 2 Características das sociedades industriais desenvolvidas, para as quais os níveis de vida, o comportamento e conceito do mundo dos componentes de tais sociedades tendem a assumir valores padronizados. (MICHAELIS. Moderno dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Rearder’s Diges; São Paulo: Melhoramentos, 2000, 2 v.)

por um processo de criação de forma solitária, pois este se encontra na exceção, andando na contra mão. Por isso, excluído. Mas, por outro lado, em contato direto com a obra de arte, na qual muitas vezes não se encontram palavras para compreender, mas têm corpo para sentir e perceber.

O homem inserido neste contexto da indústria cultural (e, ator também é esse homem) torna-se para Adorno e Horkheimer (1985) mero objeto, pois é apenas visto como instrumento de trabalho e de consumo. Ele ‘ganha’ um coração-máquina, pois, mesmo o tempo de lazer torna-se extensão do próprio trabalho. O homem (não todos, mas muitos) é tão bem manipulado que tem como ‘verdade’ tudo que é oferecido pela indústria cultural e nada escapa à sua voracidade:

Ultrapassando de longe o teatro de ilusões, o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra fílmica permanecendo, no entanto, livres do controle de seus dados exatos, e é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade. Atualmente, a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos (...) paralisam essas capacidades em virtude de sua própria constituição objetiva. São feitos de tal forma que sua apreensão adequada exige, é verdade, presteza, dom de observação, conhecimentos específicos, mas também de tal sorte que proíbem a atividade intelectual do espectador, se ele não quiser perder os fatos que desfilam velozmente diante dos seus olhos (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p.119).

Desta forma, é possível entender que a indústria cultural pode vir a obscurecer a percepção dos sujeitos. A subjetividade administrada faz o sujeito imaginar que imagina, que ele escolhe o que é bom pra ele, mas tudo já está estabelecido previamente.

Quando o teatro assume estas características, tanto o ator quanto o público colocam-se em condições de marionetes. O riso ou o choro, os sentimentos que ali (no evento cênico) aparecem mostram-se completamente viciados. Ninguém percebeu nada, apenas ‘zumbizaram’.⁴

Neste sentido penso o quanto se torna fundamental um ato de cuidado e cultivo do ator para com ele em primeiro lugar e depois com o público. Cuidar para não ser anestesiado diante das várias experiências que podem acontecer na vida e cultivar a singularidade de sua criação. Com este cuidado e cultivo o ator pode dialogar entre ‘sendos’ buscando o desvelar do humano por meio do sentido de ser. Buscando o que é singular e não a repetição ‘cega’ de um discurso instituído de valores que não são seus, torna-se possível um acontecer poético originário.

4 Zumbizaram — neologismo criado a partir da palavra zumbi. Aqui traz o sentido de um morto-vivo. Vivo por que biologicamente atores e espectadores estão vivos. E mortos enquanto metáfora para a subjetividade — não percebem as experiências e escolhas na vida - anestesiados.

Ator em diálogo com a vida

O teatro na sociedade contemporânea por muitas vezes se torna extensão do que se vê na televisão. Ao fazer uma leitura, mesmo que de forma empírica das telenovelas que ‘entram em nossas casas’, é possível perceber que ali está sendo vendido um ideal de vida, não só para os telespectadores como também para os ditos artistas que encenam as dramaturgias.

Estes artistas são atores? O que é ser ator? É ter um padrão de beleza e vender um ideal de imagem e de vida? Qualquer um pode ser ator? Quais as responsabilidades que acercam o ator? Infelizmente estas questões suscitadas aqui são meramente provocativas, pois respondê-las demandaria uma nova pesquisa.

É interessante perceber que a construção deste texto traz em sua estrutura um paradoxo, pois a própria pesquisa necessitou da indústria cultural. Foi por meio do *site youtube* que consegui a seguinte informação – a jornalista Bianca Ramoneda da *Globo News* entrevistou a atriz Fernanda Montenegro e fez a seguinte pergunta: “o que você diz para os jovens atores que querem ser você quando crescer?” E, Fernanda Montenegro respondeu:

Desista. Não passe perto, saia disso, digo sinceramente. Muitos confundem teatro com liberdades, licenciosidades, com realização de sua opção sexual, com glórias, paetês, retrato no jornal, riqueza. Todo mundo virou artista hoje em dia. Todo mundo pode ser artista, agora ator não é todo mundo que pode ser.

A partir dessa entrevista é possível perceber não o que é o ator, mas sim, o que não é o ator. Não se pode entender o ator como uma produção em série como se fosse um mero objeto de consumo que visa apenas servir às necessidades de mercado. Ou seja, há que se trabalhar muito para ser ator. Por outro lado, a televisão por muitas vezes faz entender que qualquer pessoa pode ser ator. Mas é preciso que o ator seja responsável pelos seus atos. Desta maneira, esclarece Bakhtin (2010, p.81) “O ato na sua integridade é mais que racional – é responsável. [...] o ato toma consciência de si mesmo e se realiza de maneira responsável”.

Quando penso em responsabilidades do ator, logo insiro a presença do público. A plateia tem uma tendência em aceitar os sinais colocados pelos atores. Desta forma, torna-se necessário um cuidado significativo com relação a tudo que se faz diante dela, para que não seja enganada e mal orientada.

O ator pode causar uma impressão verdadeira ou falsa. E, se por ventura, o público percebe uma fachada falsa, o ator coloca-se em uma posição precária, pois, de acordo com Goffiman (1985), quando esta precariedade do ator se torna visível aos olhos do espectador a representação do ator se coloca em risco, pois a qualquer momento pode surgir um erro que contradiga o que declarava abertamente, levando-o desta forma, à humilhação.

O ator mantém a coerência expressiva por meio do autocontrole, tornando-se desta forma, cuidadoso em prevenir-se contra os mínimos desacordos do que o público poderia imaginar. Estas características da representação podem ser consideradas

Ator em diálogo com a vida

como coações da interação que agem sobre o indivíduo e transformam suas atividades em representações. O ator busca um campo livre de ação. Assim, orienta Goffman (1985,p.60):

A plateia percebe mistérios e poderes secretos por trás da representação e o ator sente que seus principais segredos são insignificantes. Como demonstra um sem-número de contos populares e de ritos de iniciação, frequentemente o verdadeiro segredo por trás do mistério é que realmente não há mistério. O problema real consiste em evitar que o público também aprenda isso.

Para Goffman (1985) é na vida real que se aprende a desempenhar os papéis e depois guiar as próprias apresentações. O indivíduo que representa já tem uma ideia clara da aparência, da modéstia, da indignação e, assim que preciso vai usar de sua leitura da sociedade, das suas experiências sentidas e percebidas para ‘acontecer’ em cena.

Assim, compreendo: cabe ao ator zelar por sua responsabilidade almejando uma ‘luta’ pela ética, uma busca pela liberdade. Como assim? De que ética estou ‘falando’?

Neste contexto, a luta pela ética não é, como se costuma afirmar, a luta pelo cumprimento da norma existente, nem pela realização desta ou daquela essência humana, deste ou daquele destino, desta ou daquela vocação espiritual. Desta forma, por meio das palavras de Agamben (2007, p. 9), é possível perceber que: “A luta pela ética é a luta pela liberdade, ou seja, para que possamos experimentar nossa própria existência como possibilidade ou potência, potência de ser e de não ser”.

Se a luta pela ética é a luta pela liberdade, conforme orientou Agamben, como posso (o ‘eu’ de cada ator) buscá-la (a liberdade)? Como fazer acontecer as várias potências de ‘sendo’ deste ator, que muitas vezes, desconhece suas próprias potências? Talvez, como possibilidade de respostas para tais questões, seja importante que o ator antes de se enxergar ator se enxergue como ser e este não é excluído do contexto vigente que ‘abarca’ a sociedade.

É importante perceber também as outras afetações que a vida oferece: relacionamentos, trabalho, leituras, músicas, gastronomia, doença, etc. Desta maneira, o ator coloca-se como investigador, alertando-se contra as armadilhas que podem vir a aprisionar sua subjetividade e, também das afetações que podem vir a potencializá-la, para depois cenicamente acontecer poeticamente.

Talvez seja interessante ao ator que ele seja um grande observador e também experimentador de suas potências, para depois, no evento cênico, pôr em jogo suas experiências em diálogos com o público. E, esta experiência está na singularidade da própria vida e também nas relações (de poderes) com as quais se depara.

Que poderes são estes? Nas palavras de Pelbart (2007) encontro um possível esclarecimento — esses poderes são: a ciência, a mídia, o capital, o Estado etc. E, para ele o poder está atrelado à vida, pois penetrou toda a esfera da existência — a

Ator em diálogo com a vida

afetividade, o corpo, o psiquismo, a inteligência, a imaginação, a criatividade. São vários os mecanismos pelos quais os poderes são exercidos, eles são anônimos, esparramados, e flexíveis.

Para Pelbert (2007, p.57) o poder se tornou pós-moderno, com isso, o poder — “incide diretamente sobre as nossas maneiras de perceber, de sentir, de amar, de pensar, até mesmo de criar”. Sendo assim, tudo foi violado, invadido.

E, por esta perspectiva, ao artista/ator cabe o cuidado de si. Recomenda-se resistir e, resistindo, podemos (nós atores) vir-a-ser potência de vida (mesmo no evento cênico) e mais, compartilhar dessas potências, além de instigar no espectador suas próprias potências de ser.

Se há uma busca por resistir, há uma busca pelo singular e, é nesta singularidade que sugiro ao ator ‘pousar’ sua percepção. Quando o ator preocupa-se em sair do convencional e está motivado por sua singularidade, torna-se possível, por mais difícil que seja, compartilhar poeticamente e dialogar em uma perspectiva de ‘sentido do ser’. Ampliando desta maneira, as afetações, a percepção de si, do outro e da relação com o outro.

E, neste encontro singular, após um árduo trabalho de ‘sair’ do convencional pode-se pensar em algo ‘novo’, algo que transforma corpos, algo que desloca a percepção, permitindo assim, sentir e perceber o mundo a partir de outras perspectivas - nem melhores e nem piores - apenas outras, ‘novas’ e, quem sabe com aura.

Até aqui foi possível considerar que ser ator é muito mais do que aprender técnicas. Posso metaforizar e pensar que o ator se encontra em diversos limiares; ele está sempre começando. E, cada re(início) mostra-se um novo encontro re(formulando), desta maneira, novas percepções.

Estas novas percepções que se iniciam na vida podem vir a ser materializadas no espaço cênico trazendo sentidos ao ‘novo’ corpo afetado (ator) e aos corpos (espectadores) que ali estão para desvelar a obra de arte.

O ator, quando disposto, é capaz de dialogar com cada ‘sendo’ que se encontra distante ao mesmo tempo em que próximo (fazendo alusão a singularidade da aura benjaminiana) — este ator dialoga com o sentido do ser, dialoga com o sendo que acontece no ato da experiência cênica em busca do desvelar do humano.

Buscar pelo singular, buscar por uma arte capaz de fazer mover a percepção da própria vida, das relações com as pessoas, é um trabalho delicado e por vezes exaustivo, um trabalho dedicado ao cultivo e ao zelo. O ator a partir de um ato responsável precisa estar atento quando seu corpo está anestesiado diante das afetações buscando assim a liberdade ética para fazer acontecer suas potências.

Com esta responsabilidade se faz necessário desconfiar de ‘verdades’ estabelecidas. Pois muitas vezes estas verdades que são vendidas na sociedade não são suas próprias ‘verdades’. Talvez, caiba ao ator inventar e re(inventar) verdades a cada dia, por mais difícil que seja. Assim, haveria mais possibilidades para que o ‘novo’, ou melhor, os ‘novos’ aconteçam poeticamente.

REFERÊNCIAS

- > AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- > BAKHTIN, Mikhail. **Para a filosofia do ato responsável**. São Carlos: Pedro e João editores, 2010.
- > BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: os pensadores. São Paulo: Abril Cultura, 1983.
- > BRECHT, Bertolt. Teatro Completo.V.4.A **Exceção e a regra**. São Paulo: Paz e Terra, 1994, p.160.
- > GOFFIMAN, Erving. **A Representação do Eu na vida cotidiana**. Petrópolis, Vozes, 1985.
- > HEIDEGGER, Martin. **A origem da arte**. São Paulo, Edições 70, 2010.
- > HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor Wiesengrund. **Dialética do Esclarecimento – fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- > LIMA, Dani; MOSÉ, Viviane. **Café Filosófico: O que pode o corpo**. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=oFihbUHM2wM>. Acesso em: 22/07/2012.
- > MEYER, Sandra. **As metáforas do corpo em cena**. São Paulo: Annablume, 2009.
- > MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. São Paulo: Cortez, 2000.
- > PELBART, Peter Pál. **Biopolítica**. Revista Sala Preta, n.07, p.57-65/2007.
- > RAMONEDA, Bianca. **Globo News-Programa Starte: Fernanda Montenegro fala sobre sua carreira no teatro e na tv**. Disponível em: <http://g1.globo.com/videos/globo-news/starte/v/fernanda-montenegro-fala-sobre-sua-carreira-no-teatro-e-na-tv/1524099/>. Acesso: 23/07/2012.
- > SOUSA, Francisco Martins. O Mundo Máquina. **Filosofia – Ciência e Vida**. São Paulo, v.II, n.24, p.26-33. ano 2008.