



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

**THAYS FERNANDA BARBOSA DO VALE BASSI**

**O ATOR INSERIDO NO TEATRO PERFORMATIVO:  
EXPERIÊNCIAS PRÁTICAS A PARTIR DO ESPETÁCULO  
“DINAMARCA”, DO GRUPO “MAGILUTH”.**

**SÃO PAULO**

**2017**



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

**THAYS FERNANDA BARBOSA DO VALE BASSI**

**O ATOR INSERIDO NO TEATRO PERFORMATIVO:  
EXPERIÊNCIAS PRÁTICAS A PARTIR DO ESPETÁCULO  
“DINAMARCA”, DO GRUPO “MAGILUTH”.**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à  
Universidade Estadual Júlio Mesquita Filho – UNESP,  
como exigência para obtenção do título de  
Licenciatura em Arte-teatro.

**Orientador: Prof. Dr. Pedro Haddad.**

**SÃO PAULO**

**2017**

**THAYS FERNANDA BARBOSA DO VALE BASSI**

**O ATOR INSERIDO NO TEATRO PERFORMATIVO:  
EXPERIÊNCIAS PRÁTICAS A PARTIR DO ESPETÁCULO “DINAMARCA” DO  
GRUPO “MAGILUTH”.**

Trabalho de conclusão de curso aprovado como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em Arte Teatro no curso de Licenciatura em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - UNESP, pela seguinte banca examinadora:

---

Prof. Doutor. Pedro Haddad  
Instituto de Artes - UNESP  
Orientador

---

Prof.<sup>a</sup>. Doutora Kathya Maria Ayres de Godoy  
Instituto de Artes - UNESP  
Convidada

Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP  
21 de novembro de 2017

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente a Deus e ao universo, que me proporcionaram vida, saúde e coragem para chegar a este momento.

Agradeço infinitamente aos meus pais, Custódia e Fernando, por todo o esforço despendido para que eu tivesse a oportunidade de estudar e chegar até a sonhada graduação, pelo amor e apoio incondicionais às minhas escolhas mesmo quando muitos desacreditaram delas.

Ao meu marido, Renan Bassi, por estar comigo em cada passo, choro e alegria nestes seis anos de nossa caminhada. Eu nunca conseguirei agradecer o suficiente por tudo o que vivemos juntos. Você é o amor da minha vida.

À minha irmã Carla, e à minha sobrinha Cecília por me ajudarem a continuar firme nesta jornada, estando junto a mim mesmo a mais de 700 km de distância.

Aos meus professores de Teatro nestes mais de dez anos dedicados à arte, em especial o primeiro, Carlos Soares, que me aceitou em suas aulas dando início a toda esta paixão e amor pelo teatro.

À Universidade Estadual de Maringá, por todo o aprendizado nos primeiros anos da graduação, ao Instituto de Artes da UNESP, por todo o acolhimento e cuidado, ao seu corpo docente, discente e aos funcionários, em especial ao Rodrigo e à Rosana, que sempre foram tão carinhosos e generosos comigo.

Ao mestre Pedro Haddad, um dos professores mais incríveis que já conheci, pela paciência, generosidade, gentileza e a gigante contribuição para este trabalho. Sem você não seria possível.

Um agradecimento especial ao Grupo Magiluth, por me receber com tanto carinho e me auxiliar neste processo de pesquisa.

E a todos, que de alguma forma, contribuíram com minha formação.

Muito obrigada!

*“O Problema (...) é transformar alma em linguagem.”*

*(Silvia Fernandes)*

## RESUMO

O presente trabalho consiste na pesquisa da função do ator – suas características e processos – no teatro performativo, definição proposta por Josette Féral. Essas funções serão verificadas de forma prática a partir do trabalho dos atores no espetáculo *Dinamarca*, do grupo teatral recifense Magiluth. No primeiro capítulo é feita a introdução ao tema, trazendo uma descrição do conceito de teatro performativo e o papel do ator no cenário teatral atual. Já no segundo, é contextualizada a definição de teatro performativo e como o trabalho do ator está inserido nessa forma teatral, além da abordagem sobre a pedagogia e a formação do ator. No terceiro ocorre o registro da história do grupo Magiluth, explanando sua produção artística desde o início do grupo e percorrendo sobre o trabalho alvo desta pesquisa: o espetáculo *Dinamarca*. Para fundamentação teórica desta pesquisa foram utilizadas obras de autores como Hans Thies Lehmann, Matteo Bonfitto e Renato Cohen, além de assistir ao espetáculo *Dinamarca*, e realizar uma coleta de dados sobre o processo com os integrantes do grupo Magiluth.

**Palavras-chave:** Teatro Performativo; Processos de Atuação; Grupo Magiluth; Performatividade.

## SUMÁRIO

|                                                                   |           |
|-------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1 INTRODUÇÃO .....</b>                                         | <b>7</b>  |
| <b>2 O TEATRO PERFORMATIVO .....</b>                              | <b>9</b>  |
| 2.1 O Ator no Teatro Performativo .....                           | 13        |
| 2.2 A Pedagogia do Teatro Performativo e a Formação do Ator ..... | 15        |
| <b>3 O GRUPO MAGILUTH.....</b>                                    | <b>19</b> |
| 3.1 O Espetáculo <i>Dinamarca</i> .....                           | 24        |
| 3.2 O Processo Criativo no Espetáculo <i>Dinamarca</i> .....      | 29        |
| <b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>                               | <b>35</b> |
| <b>REFERÊNCIAS.....</b>                                           | <b>36</b> |

## 1 INTRODUÇÃO

A função do ator na cena teatral vem sendo entendida de muitas maneiras ao longo dos anos. Neste momento histórico, em pleno século XXI, não existe mais uma definição única que delimite o trabalho do ator, uma vez que não existe uma abordagem unificada do próprio teatro. Justamente por essa pluralidade de abordagens, não sabemos ao certo quais definições são mais plausíveis, já que várias vertentes teatrais convivem simultaneamente na contemporaneidade. Quando pensamos em teatro, não vem mais a cabeça somente o teatro mais conhecido mundialmente, que é feito em caixa preta com a ilusão da quarta parede, com personagens definidas e delineadas pelo texto apresentado e uma narrativa linear. As funções presentes na montagem da cena, como sonoplastia, cenografia, dramaturgia, iluminação etc., que já foram muito definidas e separadas por áreas profissionais ao longo da história, não são mais tão definidas e delimitadas em si, bem como os conceitos teatrais já existentes, como o dramático ou narrativo, que muitas vezes se fundem. E, ampliando a conceituação cênica, temos o teatro performativo ganhando mais força e espaço.

Então, onde o ator se encaixa nesse cenário? Qual é o seu papel na cena?

A motivação deste trabalho parte da necessidade de entendimento sobre este momento teatral atual para o ator. Para isto, é tomada a definição de teatro performativo, desenvolvida por Josette Feral, e usada aqui para definir o teatro contemporâneo.

“Teatro performativo” foi usado por Josette Feral (2008) para definir o que já foi denominado como teatro pós-dramático por Hans-Thies Lehmann (2007), teatro pós-moderno, teatro contemporâneo ou, ainda, estética performativa. (FISCHER-LICHTE, 2007 p.22)

Este termo ainda pode ser confundido com a própria *performance*, por ter com ela uma forte aproximação. Com o aprofundamento do teatro performativo, tem-se uma compreensão sobre as aproximações teatrais existentes e principalmente como elas se dão no trabalho do ator.

Toma-se isso como base para verificar na prática como se dá o trabalho dos atores no teatro performativo, o processo dos atores do grupo teatral recifense Magiluth, que é um grupo atuante no cenário teatral brasileiro com oito peças encenadas ao longo de 13 anos de história.



O grupo foi escolhido por possuir uma aproximação com o teatro performativo, com características bem presentes no trabalho dos atores. Será analisada especificamente a peça *Dinamarca*, que é o trabalho mais recente do grupo, recém-estreada em setembro de 2017, no Serviço Social do Comércio (SESC) Belenzinho, em São Paulo.

Assim, serão estabelecidas relações entre a teoria e a prática, buscando um outro entendimento do trabalho do ator no teatro performativo.

## 2 O TEATRO PERFORMATIVO

O termo teatro performativo foi usado por Josette Feral para definir a forma de teatro que tem a performatividade em seu centro, transitando entre a *performance* e o teatro dramático, sendo definida com características de ambos. Os conceitos de *performance* e performatividade são conhecidos há pelo menos duas décadas nos Estados Unidos e, segundo Josette, se assemelham muito ao teatro que tem sido feito ultimamente no ocidente, uma vez que ele carrega fortemente essas características.

Para entender esse termo usado por Josette para designar essa forma teatral, precisamos conhecer um pouco mais sobre o que ela nos apresenta, e entender o porquê ela o diferencia, apesar da consonância de ideias com outras nomenclaturas existentes, como o conceito de teatro pós-dramático de Lehmann, por exemplo:

O teatro pós-dramático é um teatro que exige um “evento [acontecimento] cênico que seria, a tal ponto, pura representação, pura presentificação do teatro, que ele apagaria toda ideia de reprodução, de repetição do real” in Sarrazac, *Critique du théâtre* (2000, p. 63), citado pelo próprio Lehman. É evidente que não pode existir “pura representação do teatro”, não mais no teatro pós-dramático que no teatro performativo. (...) É “na esteira do desenvolvimento, seguido da onipresença das mídias na vida cotidiana desde os anos 1970, [que] surge uma prática do discurso teatral nova e diversificada”, aquela a que Lehmann qualifica como teatro pós-dramático. O epíteto “pós-dramático” aplica-se a um teatro levado a operar para além do drama; isto é, que o drama nele subsiste como “estrutura do teatro normal, numa estrutura, enfraquecida e em perda de crédito, como espera de uma grande parte de seu público, como base de inúmeras de suas formas de representação, enquanto norma de dramaturgia funcionando automaticamente”. (...) Um teatro com textos poéticos nos quais praticamente nenhuma ação seja ilustrada não define mais somente um ‘extremo’, mas uma dimensão primordial da nova realidade do teatro. (FÉRAL. 2009, p. 208)

Assim como no teatro pós-dramático, no teatro performativo todas as características acima citadas são presentes. Josette propõe essa diferença de definição porque, para ela, a noção de performatividade está em seu centro, por isso é chamado de teatro performativo.

Josette é uma pesquisadora teatral francesa, professora da Universidade de Québec, que foi radicada no Canadá e tem toda a sua pesquisa baseada em artistas e pesquisadores europeus e americanos. Para chegar a essa definição, primeiro ela elenca o papel da *performance* como fundamental, e a analisa sob a perspectiva de

dois importantes pesquisadores que possuem diferentes concepções sobre o que é a *performance*: Schechner<sup>1</sup> e Huyssen<sup>2</sup>.

Schechner (1986) defendia que a *performance* é toda e qualquer manifestação cultural, incluindo esportes, ritos populares ou religiosos, dentre outras, deixando o seu conceito muito aberto e endossando a importância destas. Já Huyssen (1982) sempre defendeu o lado artístico da *performance*, trazendo a ela o conceito de arte propriamente dita, com um senso estético extremamente apurado. Assim, Josette se utiliza desses dois conceitos, sem sobrepor a importância de um ou outro para seguir com sua teoria sobre o teatro performativo, explicando a importância dessas concepções para a definição.

Segundo ela:

A concepção de Schechner é dominante nos países anglo-saxões; a de Huyssen em certos países europeus (França), ou Canadá, em nossas universidades e nas escolas de formação que buscam preservar uma visão puramente estética da arte. O interesse da evocação desses dois eixos (*performance* como arte e *performance* como experiência e competência) vem do fato de que emerge, no cruzamento deles, uma grande parte do teatro atual. Um teatro cuja diversidade das características atuais Hans-Thies Lehmann analisou com precisão e que ele definiu como pós-dramáticas, mas para o qual eu gostaria de propor a denominação “teatro performativo”, que me parece mais exata e mais de acordo com as questões atuais. De fato, se é evidente que a *performance* redefiniu os parâmetros, permitindo-nos pensar a arte hoje, é evidente também que a prática da *performance* teve uma incidência radical sobre a prática teatral como um todo. Dessa forma, seria preciso destacar também, mais profundamente, essa filiação que opera uma ruptura epistemológica nos termos e adotar a expressão “teatro performativo”. (FÉRAL. 2009, p. 200)

É como se a *performance* fosse um ponto nevrálgico para o teatro. Ela traz algo diferente daquilo que já estava sendo feito há muito tempo no teatro dramático. Diferente do teatro que se caracteriza na narrativa, na ficção, no significado (seja ele verbal ou não), a *performance* traz a ideia do aqui e agora, em que o mais importante é a presença do *performer* em cena, e o instante em que as coisas estão acontecendo, tornando aquele momento único e necessitando de toda a atenção e energia do *performer*. Ele assume o risco de toda a exposição, que não precisa necessariamente ser pré-concebida de qualquer significado.

---

<sup>1</sup> Richard Schechner, nascido nos Estados Unidos em 1934, é professor de Estudos da Performance (Performance Studies) na Tisch School of the Arts da Universidade de Nova Iorque, editor da *TDR: The Drama Review* e diretor da East Coast Artists. Schechner é um dos iniciadores do programa de Estudos da Performance e fundador do The Performance Group, um grupo de teatro experimental.

<sup>2</sup> Andreas Huyssen, nascido na Alemanha em 1942, é pesquisador e Professor de alemão e literatura comparada na Columbia University. É fundador diretor do Instituto de Literatura Comparada e

Josette fala também sobre algumas características operacionais, citadas por Schechener (1986), que são fundamentais para o *performer*:

1. ser/estar (*being*), ou seja, se comportar (*to behave*);
2. fazer (*doing*). É a atividade de tudo o que existe, dos quarks (subpartículas atômicas) aos seres humanos;
3. mostrar o que faz (*showing doing*, ligado à natureza dos comportamentos humanos). Este consiste em dar-se em espetáculo, em mostrar (ou se mostrar).

Com essas características elencadas, ela expressa a enorme importância do fazer, em todas as expressões cênicas, evidenciando o fato de que todas, de alguma forma, já trazem isso, mas ressaltando que no teatro performativo são absolutamente fundamentais, uma vez que nele a presença do ator é um elemento de significação, assim como o texto, o cenário, a luz etc., sendo sua mais importante característica. Não que o ator não “seja” ou não “faça” em cena; todo ator está presente quando representa, mas o *performer* traz isso de maneira muito mais intensa. E este fazer presente é uma necessidade cênica para o ator do teatro performativo.

Outra característica trazida por Josette (2009) sobre as obras performativas no teatro, é que elas não são verdadeiras ou falsas. A definição abaixo traz como explicação o conceito de *eventness* que é definido por Henry Maldney:

[...] O evento é frequentemente considerado como sinônimo de referência ou de descontinuidade, ou seja, de ruptura de continuidade (...). O ponto de partida epistemológico da questão da *événementialité* cria um espaço de reflexão e de emergência sobre o conhecimento; ele se inscreve, no entanto, neste duplo movimento: como referência temporal e como significante (parâmetro agindo) de uma ruptura produtora de sentido [...]. (FERAL apud MALDNEY. 2009, p. 203)

Precisamos entender, portanto, que não existe uma busca de sentidos no teatro performativo. Não importa, de fato, se o que está sendo mostrado é verdadeiro ou falso, porque isso não existe em se tratando de teatro performativo; o que existe é uma descrição de eventos que estão sendo colocados em cena em consonância com o risco real do ator ou *performer* e suas ações realizadas. Então, o teatro performativo é um teatro em que há a busca pela fuga da representação, da teatralidade, que não é completamente concretizada, uma vez que, segundo Féral (2009), não é possível fugir completamente da representação. Ela ainda existe, mas

não é aquela ligada à memória, que cria histórias ilusórias e está conectada à ficção, como acontece no teatro dramático, e sim aquela em que o ator está ali, e encara o lúdico em suas diversas formas e coloca tudo isso com uma forte presença cênica.

A *performance* toma lugar no real e enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador. Essa desconstrução passa por um jogo com os signos, que se tornam instáveis, fluidos, forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência a outra, de um sistema de representação a outro, inscrevendo sempre a cena no lúdico e tentando por aí escapar da representação mimética. O *performer* instala a ambiguidade de significações, o deslocamento dos códigos, os deslizos de sentido. Trata-se, portanto, de desconstruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem. (2009, p. 203-204)

O ator é peça chave na criação do espetáculo. É necessário que ele seja também criador, que viva completamente o processo, de forma inteira e intensa, para que o espetáculo o seja, uma vez que no teatro performativo, assim como na *performance*, a cena é o próprio processo criativo. Não temos mais a forma textual existente no teatro dramático; ela é subvertida, desconstruída, não linear, e por estes motivos precisamos evidenciar que o teatro performativo implica uma mudança de paradigma no trabalho do ator, na maneira como ele se comporta no palco, nas ações que realiza, colocando-o numa acentuação da tensão entre o caráter real da cena, sua materialidade, e o caráter de ficção da situação proposta por ela. É como se o ator vivesse em um limiar cênico, como observa Anne Ubersfeld:

O que figura no lugar cênico é um real concreto, objetos e pessoas cuja existência concreta ninguém põe em dúvida. (...) Porém, tudo o que ocorre em cena (por pouco delimitado e fechado que seja o lugar cênico) tem o toque de irrealidade. A revolução contemporânea do lugar cênico (...) não fere essa distinção fundamental: ainda que o ator estivesse sentado no colo do espectador, uma corrente de cem mil volts promoveria uma radical segregação entre os dois. (2005, p. 21-22)

No teatro performativo há claramente um jogo no qual as noções de real e de ficção se transpõem permeando todo o trabalho do ator. O jogo, inclusive, é uma característica importante no teatro performativo, porque é por meio dele que a cena se torna “viva” aos olhos do espectador. Este é convidado a participar e vivenciar o acontecimento performativo, segundo Josette:

Quanto ao espectador, ele está, assim como o *performer*, situado na intimidade da ação, absorvido por seu imediatismo ou pelos riscos implicados no jogo (Le Dortoir, de Gilles Maheu). Mas ele pode também ficar

no exterior da ação, gravar com frieza as ações que se desenrolam diante dele, mantendo um direito de olhar que permanece exterior, como ele o faz diante de certas *performances*. Sua maneira de percepção, portanto, nem sempre implica a absorção na obra. Ele pode também sustentar um direito de olhar que permanece exterior. (FÉRAL. 2009, p. 207)

Pode-se definir, as características do teatro performativo, e no decorrer do trabalho relacioná-las com a encenação do grupo Magiluth, no espetáculo *Dinamarca*, para verificar como elas se dão na prática. São elas: o ser/estar, o fazer e o mostrar que se faz.

Essas primeiras características são importantes para que as próximas existam e sejam constantes na cena, trazendo a plena presença do *performer*. A ação cênica é tida como evento, em detrimento da representação ou jogo de ilusão, não podendo ser classificada como verdadeira ou falsa; ela simplesmente acontece. O espetáculo é centrado na imagem e na ação, mais do que no texto. O risco do *performer* é real, expondo sua verdadeira presença cênica em interação com todos os elementos presentes e com os demais integrantes da cena. E para que essa presença aconteça de forma viva, o jogo cênico precisa ser verdadeiro e ter o caráter processual, propondo, uma nova relação com a plateia que presencia o espetáculo, de modo que ela se sinta parte dele e possa ter seu próprio entendimento sobre o que está assistindo.

É um teatro que propõe significados abertos, podendo ter suas significações subvertidas em todo momento pelos atores em cena e pelos próprios espectadores. É interessante pensarmos em como todas essas características são interligadas e “puxadas” uma pela outra, caracterizando, assim, o que foi definido por Josette Féral como teatro performativo.

## 2.1 O Ator no Teatro Performativo

O teatro e a *performance* são artes que estão em simbiose. Ambas necessitam da investigação, do interesse, do tempo, do corpo, dos sentidos, do ser, do estar. Ambos investigam a condição humana e suas complexidades. Mas a forma em que estão inseridos no trabalho cênico traz a diferença de exposição em que são colocados. Ainda existem tensões entre o limite do trabalho do ator e do *performer*.

Ao confrontar pesquisas feitas por estudiosos da área, como Richard Schechner, Marvin Carlson, Roselee Goldberg, Josette Féral, Hans Thies

Lehmann, Erika Ficher - Lichte, dentre outros, é possível perceber que em muitos casos as fronteiras entre o trabalho do ator e do *performer* são nebulosas e permeadas por ambivalências. (BONFITTO, 2013, p. 1)

Quando falamos sobre teatro performativo, temos a união desses dois “mundos” como uma característica potente. As nebulosidades e ambivalências existentes passam a ser uma característica performativa do ator inserido nesta forma teatral. Passam inclusive, a ser importantes cenicamente, pois contribuem com o caráter processual e dual da obra performativa, que traz como característica a impossibilidade de definir o que está acontecendo como verdade ou mentira e potencializar isso na presença cênica do ator.

O trabalho do ator na cena vem sendo modificado ao longo dos anos. Até os anos de 1970 no Brasil, quando o conceito da *performance* começou a ganhar força, o trabalho do ator, em sua maioria, era pautado na representação, como observa Claudia Sachs:

[...] até os anos 70 o trabalho do ator era caracterizado pela representação [...]; depois dos anos 70 tudo isso entra em crise: o ator será um *performer*, que é a qualificação mais ampla possível para substituir ator, porque esse atuante contemporâneo não é mais a pessoa que faz a representação, mas pode-se dizer que é a representação mais ele mesmo [...]. (p. 3)

A partir de então, o lugar do ator começa a ser afirmado para posteriormente ser definido como fundamental no teatro performativo, indo ao encontro de suas implicações. E essa ambivalência e dualidade cênica do ator ainda é muito discutida. Para Cohen:

Julian Olf nomeia, precisamente, esse paradoxo como a dialética da ambivalência. É a necessidade do ator de conviver simultaneamente com seu próprio ser e o de sua personagem. Essa ambivalência passa a ser a questão chave e também o problema pelo qual os diretores e encenadores vão se colocar diante do teatro: alguns lutando contra o paradoxo, como Stanislavski, que cria uma série de técnicas para que prevaleça o ‘como se fosse’, e quando consegue um resultado verossímil é porque está apoiado numa convenção; e outros, como Brecht, que se utiliza desta ambiguidade de se lidar com um nível de representação e outro de realidade como analogia do mundo. (2013, p. 95)

O que era um “problema” para muitos encenadores como Stanislavski, passa a ser a chave da presença cênica do ator performativo. A ambivalência e a dualidade são usadas para que seja instaurada a estética da presença do ator, e permite que ele brinque com esses momentos contribuindo para um jogo cênico vivo.

Muitos pesquisadores, como Patrice Pavis, também tentaram fazer essa diferenciação entre o ator e o *performer*. Ele sugere em seu *Dicionário do Teatro* (2008) que o *performer* “é aquele que fala e age em seu próprio nome enquanto artista e pessoa, e como tal se dirige ao público, enquanto o ator representa sua personagem e finge não saber que é apenas um ator de teatro” (p. 284); ou como Jerzy Grotowski (1997), que também define o *performer* como homem de ação, como “alguém que não representa o outro”. Porém, hoje, pesquisadores contemporâneos como Matteo Bonfido já defendem que não é mais possível fazer essa diferenciação entre o trabalho do ator e do *performer*:

Sendo assim, a própria relação entre criador - no caso o ator e/ou o performer - e processo de criação deve ser igualmente problematizada, uma vez que a partir desse ponto de vista não é possível pensar tal relação simplesmente como aquela em que um “Eu” dá a vida a um “Outro”, ou como aquela em que um “Eu” simplesmente se afirma como “Eu”. [...] Sendo assim, como continuar a aceitar a dicotomia implícita nas definições de ator e *performer*? (2013, p. 3)

Essa teoria entra em convergência com o conceito de teatro performativo nomeado por Josette Féral, e principalmente com a proposta de atuação que ela define:

No teatro performativo, o ator é chamado a “fazer”, a “estar presente”, a assumir os riscos e a “mostrar o fazer”; em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma estética da presença da estética se instaura. (2015, p. 143)

Com todas essas características, percebemos que, de fato, o trabalho do ator no teatro performativo é muito próximo do trabalho do *performer*.

## 2.2 A Pedagogia do Teatro Performativo e a Formação do Ator

Para falar sobre o trabalho do ator e sua importância no teatro performativo, entraremos no aspecto da pedagogia performativa, que também é colocada por Josette Féral em sua entrevista cedida à revista Sala Preta (2010), da USP, em que ela explicita seu pensamento e seu processo de investigação pedagogia teatral performativa, passando por sua formação técnica e artística.

Desde o início do século XX, diversos autores defendem a pedagogia do teatro como uma forma de renovação da cena teatral. Dentre eles temos Eugênio Barba e Borie e, de fato, alguns artistas deste século tornaram esta afirmação



verdadeira. Iniciativas como as de Stanislavski, Meyerhol, Brecht e Grotowski, com os estudos desenvolvidos e colocados em prática, trouxeram uma renovação grande na forma de se fazer teatro, e isso foi possível principalmente pelo modo como eles ensinavam e colocavam seus atores na prática teatral. Eles contribuíram para que houvesse uma renovação principalmente no que diz respeito ao ator no processo de trabalho e em cena, e por muitos anos foram referência de ensino do teatro.

A cena teatral vem se modificando de tal forma que possibilita uma abertura maior de entendimentos, tirando a necessidade de seguir essas referências que outrora eram muito importantes. Todos esses autores surgiram numa época na qual a renovação do teatro se fazia necessária, porque este passava por um momento de estagnação, em que já não fazia mais sentido o que era proposto artisticamente com os acontecimentos históricos, ajudando, de fato, a renová-lo. No âmbito do teatro performativo, estamos vivendo este momento e novas visões de teatro pedem novas pedagogias teatrais.

A formação, por exemplo, como diz Féral (2009) está cada vez mais diversificada. Segundo ela, a maioria dos atores hoje se forma em escolas livres que têm em sua base professores diversos que “acreditam” em diferentes formas de se fazer teatro. Assim, não se formam com uma grande referência, mas com várias, sendo ainda a figura do encenador importante na formação de novos atores.

Muitas vezes o ator se forma na visão daquele encenador, e se estabelece naquela companhia passando longos anos com certo modo de se fazer teatro. Temos no Brasil importantes companhias de teatro, que têm este trabalho de formação latente, como por exemplo os *Sátiros*<sup>3</sup>, que possuem, inclusive, um programa de formações de atores que passam por suas oficinas dadas pelos próprios integrantes da companhia, e baseadas nos processos criativos do grupo; ou então o *Teatro Oficina*<sup>4</sup>, que também acabou se tornando um grande responsável pela formação de muitos atores.

---

3

Os *Sátiros* são um importante grupo teatral da cidade de São Paulo, com 28 anos de história, extremamente atuantes no cenário teatral paulistano. Com sede na praça Roosevelt, além dos espetáculos, possui um importante trabalho de formação de atores, em que muitos depois de passarem por oficinas dadas pelo grupo, se estabelecem como parte do elenco.

<sup>4</sup> O Teatro Oficina, comandado por José Celso Martinez Correa, possui uma história muito extensa no teatro Paulistano, fundado em 1958, é de extrema importância para o teatro brasileiro e é responsável até hoje pela formação de muitos atores que passaram pela companhia.



FOTO: André Stefano. Cena de espetáculo montado a partir de Oficina de atores realizada no espaço dos Satyros. (2017)

Fonte: [catracalivre.com.br/sp/spetaculo/indicacao/os-satyros-tem-inscricoes-abertas-para-sua-oficina-livre-de-interpretacao](http://catracalivre.com.br/sp/spetaculo/indicacao/os-satyros-tem-inscricoes-abertas-para-sua-oficina-livre-de-interpretacao).

Há outras vezes em que a formação transita por vários encenadores e companhias, passando períodos de tempo em cada lugar, com visões de teatro completamente diferentes. O que temos de observar é que se trata uma nova visão do teatro e exige uma nova pedagogia, e não o contrário:

Pergunto-me mesmo se já houve na história uma pedagogia que tenha sido primeira (original) ou separada de uma visão de teatro. Que essa visão de teatro exige uma nova pedagogia para realizar-se é também uma evidência [...]. Agora, se eu inverter a questão inicial perguntando-me se o estado atual do ensino do teatro, tal como ele é oferecido nas escolas e nos conservatórios, permite a emergência de novas estéticas, responderia provavelmente que não. Na grande maioria dos casos, as formações atuais dão aos atores as competências básicas para subir no palco, mas é-lhes necessário, em seguida, completar suas formações com o trabalho junto a diversos encenadores que usam sua competência e trabalham com eles para responder a certa concepção do jogo e da cena. Os atores colocam suas competências a serviço do encenador e de sua visão. (FÉRAL, Josette. 2010, p. 257)

É como se vivêssemos um tempo em que a formação oferecida não desse conta de todas as inquietações do momento. A atuação necessita de novas referências, e, principalmente entre os atores mais jovens, já se vê essa nova conceituação da atuação mais próxima da performatividade. Apesar de um crescente interesse na área do teatro performativo, que pode ser o que melhor representa o momento que estamos vivendo, ainda pouco tem sido dito sobre o trabalho do ator. É importante ter foco em seu trabalho, uma vez que o ator é um

elemento central na construção da cena, como diz Féral (2008, p.258): “(...) o trabalho repousa inteiramente nas propostas do ator; o encenador não pode inventar no lugar do ator (...) e pesquisar o seu trabalho”.

Na cena contemporânea se abre uma discussão sobre a “função” do ator, que pode perder o referencial do seu lugar enquanto atuante no processo. Quantos atores hoje conseguem responder qual o seu “papel” no processo? Ou qual o seu lugar na cena, mesmo que na performativa? O fato é que as questões vêm sendo modificadas ao longo do tempo e isso acaba reverberando na atuação. Este momento é apontado por Matteo Bonfitto:

[...] Mas mesmo assim, ao refletir sobre essas experiências ocorridas como espectador, pesquisador e artista, me vejo frequentemente mergulhado num horizonte caótico em que muitos dos pressupostos ligados à atuação parecem ter sido dissolvidos, e em que, apesar da existência de excedentes estudos sobre o tema, não chegam a funcionar como vetores consistentes de exploração prática. (2013, p. 9)

Pensando nesses aspectos, para que tenhamos uma discussão ampla sobre o trabalho do ator no teatro performativo, precisamos que esta, passe pela formação existente oferecida aos atores, que se tornarão não só atores performativos, mas também de todas as outras variadas formas que coexistem no teatro.

### 3 O GRUPO MAGILUTH

No Brasil, o Magiluth tem se destacado na cena performativa como um dos grupos mais atuantes. Por isso, foi o escolhido para este estudo, a fim de entender e exemplificar como o trabalho do ator no teatro performativo é colocado em prática.

O grupo surgiu em 2004, no curso de Licenciatura em Artes Cênicas da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), e trilha um trabalho de experimentação constante na cena teatral recifense, sendo hoje apontado por críticos teatrais e sites de teatro como portal R7 (2013), como um dos principais grupos de teatro do país. Com 13 anos de existência, fomenta um teatro independente, de realização contínua e de aprofundamento no jogo e na experimentação. São oito espetáculos no currículo: Em 2007, estreou o primeiro, intitulado *Corra*, que foi apontado como espetáculo revelação em Recife e ganhador dos prêmios de iluminação, ator e 3º melhor espetáculo do Rio Cena Contemporânea 2007, além do Festival Internacional de Teatro de Blumenau, em 2008, por sua concepção de luz.

Principais festivais: Festival Recife do Teatro Nacional (PE), Festival do Teatro Brasileiro (BA e SE), Festival Nacional de Artes Cênicas do BNB (CE) e Palco Giratório (PE).

No ano seguinte foi a vez de *Ato*, um dos principais trabalhos do grupo pela quantidade de festivais nacionais participados. Essa montagem proporcionou ao Magiluth, em 2009, o prêmio de melhor espetáculo de Pernambuco (Troféu APACEPE - Associação de Produtores das Artes Cênicas de Pernambuco) e também aporte para uma forte rede com outros grupos no país.

Em 2010 realizou a montagem do espetáculo solo de Giordano Castro, *Um Torto*, que foi o primeiro espetáculo do grupo, propondo um diálogo intencional entre o teatro e a *performance*. Neste momento, muito do futuro de trabalho do grupo já estava sendo desenhado. No ano seguinte, trouxe à cena *O Canto de Gregório*, de Paulo Santoro, e a partir dele temos a seguinte reflexão:

Depois de três espetáculos (*Corra*, *Ato* e *Um Torto*), o Grupo Magiluth vem sendo percebido no setor das artes cênicas do Recife como uma companhia alternativa, um coletivo que trabalha a partir de normas independentes, fora dos padrões tradicionais. No caso desta peça, há um fluxo narrativo não linear e cenário não realista, que representa a psique do personagem. Mas o que o grupo pensa sobre o rótulo “experimental”? - “A gente já conversou sobre isso, sobre o que seria esse ‘experimental’. Talvez falem isso porque

nossos trabalhos são estranhos na cidade. O Recife, em geral, acaba fazendo algo fechadinho, com luz combinando com decoração e figurino. A gente não nega esse tipo de teatro, mas queremos fazer algo mais próprio à nossa linguagem, ao nosso tempo. Sabemos do preço que pagamos por essa escolha do estranhamento. Mas a gente quer que as pessoas assistam e não digam apenas 'que legal'; queremos que mexa com os espectadores". - reflete Giordano. (CASTRO, GIORDANO, em matéria feita para o blog do grupo Magiluth, 2011. Fonte: <http://grupomagiluth.blogspot.com.br/2011/04/magiluth-encena-novo-espetaculo-o-canto.html>)

Em 2011 o grupo estreou seu próximo trabalho, *Aquilo que Meu Olhar Guardou para Você*, feito a partir da realização do projeto *Do Concreto ao Manguê*, *Aquilo que Meu Olhar Guardou para Você* (2011), através do projeto Rumos, do Itaú Cultural, que possibilitou no início do projeto a troca mensal de fotografias entre o grupo e o Teatro do Concreto (DF), começando aí o que viria a ser o espetáculo estreado em janeiro de 2012 na grade de programação do XVII Janeiro de Grandes Espetáculos (PE).

Ainda em 2012, foi apontado como destaque da programação oficial do Festival de Teatro de Curitiba, com a estreia de um dos espetáculos de maior sucesso da trajetória do grupo: *Viúva, porém Honesta*, que foi uma releitura do espetáculo escrito por Nelson Rodrigues. Este espetáculo foi feito por muito tempo pelo grupo, devido ao grande sucesso obtido. Nele o aspecto de jogo cênico, muito presente no trabalho, e o risco ao qual os atores se expõem cenicamente, trazem certa tensão, ao mesmo tempo em que divertem. É um espetáculo "vivo" e cheio de elementos cênicos, o que possibilita aos atores um grande investimento no jogo teatral. Todos os personagens existentes no texto são interpretados pelos seis atores do grupo que estão em cena, em revezamento, numa investigação cênica que parece buscar comprovar a atualidade de Nelson Rodrigues, fazendo uma ligação de temas atuais com seus textos.



FOTO: Renata Pires. Cena da montagem: *Viúva, porém Honesta*, (2012) sob direção de Pedro Vilela.  
Fonte: <https://vejasp.abril.com.br/atracao/viuv-porem-honesta-grupo-magiluth>.

Em 2012 ainda acontece a montagem e apresentação de *Luiz Lua Gonzaga*, uma homenagem ao consagrado músico pernambucano, que desde menino tocava sanfona e com ela valorizou os ritmos nordestinos, levando o baião, o xote e o xaxado para todo o país.

Gonzaga morreu no ano de 1989 e sua música mais conhecida é *Asa Branca*, que virou um hino do nordeste brasileiro e foi composta em parceria com Humberto Teixeira. A peça tem como mote um grupo de pessoas que espera pela volta de um rei, e por meio de uma série de situações poéticas são levantadas questões relacionadas à vida no Nordeste, como a migração, a terra, a seca, os costumes e a musicalidade de seu povo. Esses temas foram os utilizados por Luiz Gonzaga para fazer suas canções e chamar atenção para esses problemas que até hoje assolam aquela região do Brasil, e o grupo se utilizou de sua história para homenageá-lo.

Movidos pela necessidade de fazer algo além do palco, em 2013 o grupo sai às ruas com o trabalho denominado *Intervenções Urbanas com Mídias Locativas*, composto por uma série de 24 intervenções urbanas criadas a partir dos denominados trabalhadores da arte: Erivaldo Oliveira, Giordano Castro, Lucas Torres, Mario Sergio Cabral, Pedro Vilela, Pedro Wagner e Thiago Liberdade.

Eles saíram às ruas com intervenções, ou seja, práticas que intervêm no espaço urbano, não importando seu grau ou intensidade, tendo como foco explorar e propor o funcionamento de outros níveis de descrição da realidade, utilizando práticas de mídias locativas pelos atores / pesquisadores.

Em 2014, o grupo inicia o processo de criação de seu penúltimo espetáculo, que estreou aqui em São Paulo, no SESC Belenzinho, em 2015: *O Ano em que Sonhamos Perigosamente*. Com texto de Pedro Wagner (que também dirige a montagem) e de Giordano Castro, é baseado no livro homônimo do filósofo esloveno Slavoj Žižek. A peça tem influência dos pensamentos de Gilles Deleuze e de referências do cinema de Yorgos Lanthimos. O oitavo trabalho do grupo pernambucano utiliza a imagem do próprio fazer teatral para questionar o momento político atual. O enredo representa uma desconstrução da estrutura da narrativa do teatro tradicional dramático. Em cena, cinco homens que treinam e buscam novas formas e composições para realizar algo belo, mas cujo nome ainda não se sabe.

A dramaturgia deste espetáculo nasceu de um projeto chamado *Jogo Magiluth: Manutenção de Pesquisa*, e traz uma forte influência do momento político vivido no país, e a soma dos 11 anos de grupo até então, resultando num trabalho extremamente pulsante que rendeu a crítica de Mateus Araújo, jornalista, repórter e crítico de teatro sobre o grupo e o espetáculo:

#### O TEATRO COMO SINÔNIMO DE GUERRA

Beiramos o caos das angústias. Pressionados pelas dúvidas, alvoroçados pelo tempo e a falta dele, desacreditados pela desigualdade e pelas desconformidades. O ceticismo está em voga. O passado – ou memória – está sendo destruído pela modernidade falida. “Como é o nome disso?”, questionam os atores, já no final da peça ***O Ano em que Sonhamos Perigosamente***, que o Grupo Magiluth estreou na última quinta-feira, no Teatro Apolo. O nome disso, dessas dúvidas e dessas angústias aglutinadas em um palco, é guerra.

O jogo que o Magiluth estabelece ao longo desses 11 anos explora nuances do real e do criado. Os caminhos fogem da interpretação e se fixam na presença do ator em cena. É o ator quem diz, não o personagem quem vive – ainda que entre ambos (o ator e o personagem) exista a sarcástica e dialética relação de amor e ódio, afirmação e negação.

As obras dos filósofos Slavoj Zizek e Gilles Deleuze e o cinema de Yorgos Lanthimos são os estímulos de uma dramaturgia conflituosa. A história cria uma linearidade em alternância de densidade. De início, parece não decolar, em seguida assume um prumo, mas se perde no desfecho.

A primeira parte do espetáculo se dedica unicamente ao próprio teatro – traz o corpo como centro. Em um jogo ardiloso de movimentos e repetições de palavras, os artistas ensaiam um espetáculo – como quem se prepara para um conflito. O sarcasmo com que tratam a interpretação suscita dúvidas da arte para como ela mesma: cabe interpretar? A poesia ainda existe em tempos de conflitos?

Do ensaio eles partem para o espetáculo, e recorrem ao clássico de Anton Tchekhov. Ao pinçar trechos de *A Gaivota*, a peça ratifica os questionamentos sobre o teatro e seus papéis na sociedade atual, para depois questionar a própria sociedade atual sobre a maneira com a qual se erguem o presente e o futuro. No *Jardim das Cerejeiras*, o texto encontra referências para as demolições de levam consigo parte da história de gerações: no cerejal que vai ao chão para uma moderna

construção, apagando memórias e afetividades, assim como o Recife que desaba a favor da especulação imobiliária. Aqui, vale ressaltar a interpretação de Erivaldo Oliveira, cuja graça envereda pela acidez de maneira concreta e convincente.

O terceiro momento do enredo é o caos das angústias. A insatisfação existe, mas a resolução ainda não. E por isso o elenco dança e se questiona para onde vamos e o que estamos fazendo. Quando já não há mais o que fazer, eis que as palavras de Tchekhov ressoam na caixa de som, sozinhas. É o momento de respirar após tanta guerra. O fim é incrível, assim como o próprio sentimento que instiga o ponto de partida de tudo. (JC Online - Primeiro ato, 2015)



FOTO: Renata Pires. Cena da montagem: O Ano em que Sonhamos Perigosamente. 2015.

Fonte: [www.cultura.pe.gov.br/magiluth-estreia-o-ano-em-que-sonhamos-perigosamente](http://www.cultura.pe.gov.br/magiluth-estreia-o-ano-em-que-sonhamos-perigosamente).

Após um trabalho tão intenso como este último, o grupo chega, em 2017, ao espetáculo *Dinamarca*, baseado no texto de *Hamlet*, escrito por William Shakespeare entre os anos de 1599 e 1601, e que, segundo o grupo, veio de um processo criativo no qual, após o último espetáculo, surgiu a necessidade de criar uma nova peça, com temas tão urgentes e que conversassem tanto com o momento atual quanto a última. Após experimentar vários textos, *Hamlet* surgiu para o grupo e se encaixou perfeitamente em seus anseios, trazendo para o processo as discussões urgentes de serem vividas, disparando assuntos que viriam a ser



discutidos no espetáculo montado. Se em *O Ano em que Sonhamos Perigosamente* o grupo falava sobre as manifestações políticas, o olho do furacão e o caos vivido no país, em *Dinamarca* o assunto são as bolhas sociais, que muitas vezes estão à margem deste furacão, mas são de certa forma as causadoras dele. Os atores ainda citam o fato de o espetáculo ser uma segunda parte da trilogia iniciada em “O Ano”, e que se concretizou quase que espontaneamente.

Assim, é *Dinamarca* que serve de apoio para discorrer sobre o tema deste trabalho, e situar na prática as teorias sobre o ator no teatro performativo citadas anteriormente. Além do próprio espetáculo, é analisado também o processo criativo do mesmo, uma vez que ele é tão importante para o teatro performativo quanto o resultado final do trabalho, pois ambos se fundem na cena.

O espetáculo *Dinamarca*, que tem no elenco os atores Lucas Torres, Bruno Parmera, Erivaldo Oliveira, Mario Sergio Cabral e Giordano Castro, que também assina a dramaturgia, e direção de Pedro Wagner, teve sua estreia em Recife, no SESC Santo Amaro, com breve temporada, e em seguida veio para São Paulo, no SESC Belenzinho, onde o assisti e me encontrei com o grupo para uma conversa sobre o trabalho e o processo criativo do espetáculo.

Antes deste, já havia assistido a outros três espetáculos do grupo: *Viúva, porém Honesta*, *Aquilo que Meu Olhar Guardou para Você* e *O Ano em que Sonhamos Perigosamente*, todos com características performativas muito presentes, o que, ao decidir sobre o tema do meu trabalho, fez com que eles fossem os mais indicados para exemplificá-lo.

### **3.1 O Espetáculo *Dinamarca***

Ao adentrar ao local do espetáculo, já somos convidados a festejar com os atores, que estão em cena oferecendo champanhe em taças de plástico a todos que chegam. A sensação é que os próprios atores estão nos convidando para a festa que está acontecendo ali. Cada um está vestido à sua maneira, com figurinos que passam de uma saia e luvas a uma calça social com camisa. O cenário é simples: uma fita amarela colada ao chão delimita o espaço onde a apresentação acontecerá, o que inclusive já é uma característica do grupo em seus espetáculos. Há uma mesa já bem surrada, com rodinhas, que lembra muito uma maca de hospital, e um ramo verde fixo que desce do teto ao chão em um canto da cena. Na mesa, um bolo

cenográfico, flores decorando o bolo, pratos de alumínio que caem e são jogados constantemente no chão, taças e um tecido preto que serve como toalha de mesa.



FOTO: Bruna Valença. Figurinos e cenário do espetáculo Dinamarca. 2017.

Fonte: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artescenicas/noticia/2017/07/31/grupo-magiluth-subverte-bolhas-sociais-no-espetaculo-dinamarca-298450.php>

Já no início do espetáculo, percebe-se o caráter completamente performativo da obra. Os atores misturam o texto de *Hamlet* com romances completamente atuais sobre a situação política e social do mundo. Assim como o teatro performativo pede, temos logo de cara as primeiras características que o ator / *performer* precisa vivenciar:

1. ser/estar (*being*), ou seja, se comportar (*to behave*);
2. fazer (*doing*). É a atividade de tudo o que existe, dos quarks (subpartículas atômicas) aos seres humanos;
3. mostrar o que faz (*showing doing*, ligado à natureza dos comportamentos humanos). Este consiste em dar-se em espetáculo, em mostrar (ou se mostrar).

Os atores estão o tempo todo extremamente presentes em cena, com uma energia pulsante e fazendo ações que dão movimento. Tudo em cena “faz”: desde os atores aos objetos que estão em constante movimento.

Além de tudo ser feito aos olhos do público, os atores estão sempre vivenciando o processo do espetáculo. O jogo cênico entre eles, outra característica do teatro performativo e que traz vivacidade à cena, é muito apurado. Eles jogam o tempo todo com as ações, com os objetos e com os outros atores em cena.

Durante todo o espetáculo, percebe-se o texto de *Hamlet* fragmentado e atravessado por diálogos dos atores, que lembram, que o modificam, mas que ao

mesmo tempo não se afastam dele. Não temos neste espetáculo a busca por significados fechados sobre o que está sendo dito ou feito. Nota-se que existe uma dramaturgia construída, mas que ela não é de forma alguma linear ou explicativa, o que assimila mais uma característica performativa ao espetáculo. As cenas não são dotadas de significados fechados, e sim abertas para que cada espectador tire suas significações sobre o que está sendo mostrado. E esta é uma preocupação do grupo expressada por Lucas Castro, ator do grupo:

O *Dinamarca* tem uma coisa que também acontece nos outros espetáculos da gente, que não necessariamente você vá para a peça esperando historinhas prontas, onde você vai tirar da história a resposta de tudo o que você quer. A gente vai trabalhando com metáforas, então você tem que construir junto, então o papel da pessoa que vem assistir o espetáculo é também de uma pessoa que reflete, que pensa que constrói sua própria narrativa a partir do que é proposto [...] A gente acha que cada vez o público tem que ser ativo, [...] que é necessário que as pessoas tenham a liberdade e a possibilidade de construir coisas. [...] A gente sempre diz que o público é um jogador feito a gente, que está jogando também, que está jogando e construindo as coisas junto com a gente. (CASTRO, Lucas. Entrevista. Entrevistador: Thadeu Ramos. 2017)  
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=zEgomjraHo0>).

O público, inclusive, sai da posição de mero espectador e passa a ser parte integrante da cena. Se no início foi convidado a participar da festa que ali seria instaurada, durante o espetáculo é cobrada a sua participação. Os atores conversam com o público o tempo todo, seja de forma mais aberta e geral ou quase ao pé do ouvido quando passam pelo lugar que estão sentados. Em um determinado momento do espetáculo, inclusive, o público é convocado a devolver as taças que foram dadas na entrada. Em outro, são convidados a dançar com os atores em cena na festa que está acontecendo.

É nítido que os atores têm um entrosamento e uma apropriação cênica gigantescos, o que traz muito o processo vivido anteriormente ao espetáculo, sendo umas das características performativas mais presentes. O processo de montagem é presenciado cenicamente.

Por ser um grupo com muitos anos de história e com nove espetáculos no currículo, ele já possui alguns padrões. Um deles é o manuseio de outros elementos da cena, que no caso de *Dinamarca* é a iluminação do espetáculo. Os atores são também iluminadores, a luz também é um elemento performativo que junto com eles “faz” em cena. Isso ocorre de forma explícita, porque além de fazer, eles mostram que fazem ao público. A mesa de som também é exposta, apesar de nesse caso ser

comandada pelos próprios criadores da trilha sonora. Temos em cena um microfone que é usado pelos atores em diversas partes do espetáculo, como em um momento em que Giordano Castro, representando o fantasma do pai de *Hamlet*, em um rompante de ironia com o próprio trabalho, pede para o técnico que está operando o som “colocar um *reverb* na voz porque fica mais contemporâneo”.



FOTO: Ivana Moura. Cena do espetáculo *Dinamarca*. (2017)

Fonte: [www.satisfeitayolanda.com.br/blog/2017/08/10/quatro-visoes-sobre-dinamarca-do-magiluth](http://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/2017/08/10/quatro-visoes-sobre-dinamarca-do-magiluth).

Em cena, são colocados assuntos políticos e sociais com o objetivo de expor a situação atual do Brasil e do mundo, tendo como base o texto de Shakespeare. A peça é considerada pelo grupo, como dito anteriormente, a segunda parte de uma trilogia iniciada em 2015 com o espetáculo *O Ano em que Sonhamos Perigosamente*, que era muito mais abstrata que esta, mas que levantou nos atores inquietações e questões importantes que desembocaram em *Dinamarca*, como diz o diretor do espetáculo Pedro Wagner:

Entendemos *Dinamarca* como uma segunda parte de uma trilogia iniciada em 2015. O que vivenciamos com *O Ano* explodiu neste trabalho, tanto que muitas questões trazidas no trabalho anterior são retomadas aqui de forma sutil. Se antes falávamos de um grupo de jovens no epicentro do caos político, em *Dinamarca* focamos naqueles que estão encastelados, nos que se consideram o outro – o ideal do Dinamarquês, evoluído, de primeiro mundo, top – olhando tudo de forma como se não fosse afundar junto. (WAGNER. Pedro. Entrevista concedida ao JC Online)

Fonte: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-cenicas/noticia/2017/07/31/grupo-magiluth-subverte-bolhas-sociais-no-espetaculo-dinamarca-298450.php> 2017)

Desta maneira, encenar *Hamlet*, que é uma peça cheia de traições, golpes e conchavos políticos associados a dramas humanos profundos, foi a chave para inserir a contemporaneidade no trabalho, fazendo uma associação profunda aos temas vividos atualmente. Um texto todo em recortes e colagens, escrito e organizado por Giordano Castro, um dos atores em cena.

O espectador presencia um dos momentos mais marcantes, que foi fruto de pesquisa e criação do ator Bruno Parmera, em que é reproduzido o drama de Ofélia, personagem que foi namorada de Hamlet e acabou morta afogada em um rio. Para esta cena o ator usa fitas de cetim coloridas, que como em uma dança reproduzem seu afogamento, trazendo um significado poético e profundo à sua morte, descrito de forma completamente diversa do que foi registrado por Shakespeare. Isto, como já especificado no primeiro capítulo, é uma característica do teatro performativo, onde situações concretas, como a descrita no texto de Shakespeare, ganham um novo significado que pode, inclusive, ser um para o ator que o fez e outro para a plateia que o assiste.



FOTO: Ivana Moura. Ator Bruno Parmera em cena do espetáculo Dinamarca. 2017.  
Fonte: [www.satisfeitayolanda.com.br/blog/2017/08/05/nao-se-enganem-dinamarca-e-pedreira](http://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/2017/08/05/nao-se-enganem-dinamarca-e-pedreira)

Ao final do espetáculo o público sai com várias questões levantadas pelo grupo em mente, mas sem a compreensão de uma obra linear, na qual você já espera ‘entender’ o que foi dito. Neste, a reflexão de cada espectador trará as conclusões necessárias a cada um, assim como pede o teatro performativo e como espera o grupo em todos os seus espetáculos.

Questionar o homem e seu entorno faz parte dos objetivos da peça. Também é característica do teatro feito pelo Magiluth direcionar provocações a quem o assiste: “O espectador não terá papel passivo diante das nossas obras. Esperamos que ele seja atuante, até mesmo para fechar as lacunas dramáticas que o texto impõe.” (VILELA, Pedro. em entrevista ao Uai Online. 2014)

Fonte: <https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2014/11/27/noticia-e-mais,161867/o-canto-de-gregorio-peca-do-grupo-magiluth-entra-em-cartaz-na-funarte.shtml>

Pensando na minha experiência como espectadora, me senti de fato uma coautora do que estava assistindo. Já fui de certa forma conhecendo o trabalho do grupo e esperando encontrar um trabalho forte, mas como estava com toda a pesquisa teórica sobre este trabalho em andamento, e por este motivo com as características performativas ‘frescas’, me surpreendi com o quanto eles são parte, de fato, do que elencamos como teatro performativo. É como se a definição de performativo fosse feita pelo próprio grupo através de seus trabalhos.

A mim traz um misto de emoções: sinto angústia ao ver aquela cena tão real e ao mesmo tempo sendo representada, sinto alegria por ver a comicidade dos atores em cena, sinto desespero pela força física que eles empreendem nas ações em alguns momentos, sinto certa aflição por ao mesmo tempo me sentir muito próxima de tudo, mas não ser capaz de alterar nada. Vi o texto de *Hamlet* presente, mas ao mesmo tempo era como se tudo retratasse o momento atual. E o mais importante, saí com muitas reflexões sobre tudo o que foi vivenciado. “É como se saísse da peça, mas a peça não saísse de você”.

### **3.2 O Processo Criativo no Espetáculo *Dinamarca***

Sendo uma das características do teatro performativo ter o processo como a própria cena, trago aqui, por meio de uma conversa com os próprios atores, um pouco do caminho percorrido pelo grupo no processo criativo do espetáculo *Dinamarca*.

Acompanho o trabalho do grupo Magiluth há algum tempo, assistindo, inclusive, uma oficina dada por eles no ano de 2016 sobre o processo criativo do grupo, mas nunca havia perguntado de fato sobre as referências teóricas envolvidas no processo, nem sobre algum espetáculo específico. Após assistir *Dinamarca*, me reuni com o grupo, em especial com Giordano Casto, que além de ator é responsável pela dramaturgia, para uma conversa sobre o processo criativo e sobre como eles, enquanto atores, se viam e participavam deste processo.

A conversa foi toda focada no processo criativo deste espetáculo em especial, e sobre a existência de alguma referência teórica nesse sentido. Por essa conversa, muitas das teorias aqui citadas com base no teatro performativo apareceram. O que mais chamou a atenção foi o fato de eles não se apoiarem no momento do processo criativo em nenhuma teoria específica, estando sempre focados no processo de cada espetáculo, trabalhando com o que eles acreditam, sempre atentos ao momento atual, vivido social e politicamente no mundo. É importante pensarmos que para chegar neste momento do processo os atores precisaram ter uma base sólida de técnica teatral e formação teórica, para que, possam se apropriar do tipo de trabalho necessário para o momento.

Josette já pontuava essa importância para o teatro performativo em uma série de entrevistas feitas com encenadores:

Agora, de maneira mais concreta, numa série de entrevistas que fiz com quase uma centena de encenadores atuais sobre a formação que eles desejavam encontrar nos atores, constata-se que há quarenta anos muitos encenadores preferiam trabalhar com atores que não tinham formação. Os mais recentes passaram a trabalhar com atores que têm uma formação e um bom conhecimento da técnica a tal ponto que não ocorre a um encenador hoje contratar um ator sem formação mínima. Essa técnica serve de base e dá uma liberdade ao ator que permite-lhe trabalhar todas as formas, inclusive as novas formas que emergem, como podem ser essas formas performativas das quais falamos. O que quer dizer que não é preciso pensar que essas formas, pelo fato de serem novas, não necessitem de aprendizagem técnica rigorosa. As técnicas de base (como andar, falar, projetar, estar presente, estar à escuta) continuam necessárias nas novas formas. (2010, p. 258)

É como se os atores se sentissem seguros para criar apoiados naquilo que já possuem, se preocupando muito mais com a vivacidade e atualidade do que estão fazendo. Para eles, é fundamental que o processo seja o mais verdadeiro e orgânico. Todos os atores participam ativamente da criação das cenas, e cada cena apresentada no espetáculo remete ao processo criativo do mesmo.



O papel de Pedro Wagner, que é o diretor deste espetáculo, vai ao encontro do que vemos dos encenadores do teatro performativo, segundo a pesquisa realizada por Josette Féral (2010): uma direção de provocações cênicas aos artistas, onde propostas são apresentadas aos atores e estes, em resposta, trazem cenas relativas ao que foi pedido. A partir das cenas, o dramaturgo, que neste espetáculo também é um dos atores, escreve o texto em consonância com o texto clássico já escrito que é proposto para ser encenado. E assim o processo acontece e é levado à cena.

O forte do processo cênico do grupo, que inclusive transparece muito em cena, é o jogo intenso entre os atores. E eles trazem isso fortemente, jogando cenicamente uns com os outros e fazendo com que a cena se mantenha viva também aos olhos do público. O grupo afirma que o processo criativo vem de um misto de referências, pois assistem a muitos filmes que têm a ver com o assunto sobre o qual estão falando, além de outros espetáculos e livros que possam agregar ao processo. É como um trabalho de colagem de referências, misturadas à criação dos atores e costuradas pelo encenador.

Somos um grupo de teatro que busca estar sempre em diálogo com o momento presente, tentando fazer de seus trabalhos um recorte do seu tempo. Para isso, buscamos como referências obras atemporais, que não se esgotam em possibilidades de interpretações. É talvez esta a força maior da tragédia Shakespeariana: revelar quem somos através dos conflitos que atormentam a cabeça do jovem príncipe. E quando somos revelados, entendemos como agimos, sendo produto e produtor da sociedade em que vivemos. Sendo assim, pensemos no planeta. Depois pensemos em um continente. Temos agora um país. Um estado dentro desse país. (WAGNER, Pedro. 2017. Entrevista a livreopiniao.com. Fonte: <https://livreopiniao.com/2017/09/06/grupo-magiluth-estreia-dinamarca-no-sesc-belenzinho/>)

O jogo cênico, inclusive, é o tema da oficina dada pelo grupo antes do espetáculo apresentado. Nesta oficina, falam sobre o processo criativo das apresentações feitas por eles, e exibem como esse processo acontece. Assim como o próprio processo criativo do grupo, na oficina é passada para os participantes a importância do “estado” do ator em cena, que é conseguido através de exercícios práticos que instaurem essa presença, além da importância de não se apegar a esses estados, deixando que cheguem e passem, para que o próximo “estado” de presença possa chegar. As cenas, nascem de provocações cênicas que acontecem por meio dos jogos propostos, e todos os temas são relativos a atualidade. É o “aqui e o agora” colocados no processo pela proposição ao risco cênico vivido. Sobre esta



oficina específica, não pude estar presente, e por este motivo, recebi o relato de Gabriel Cândido um amigo, ator, que participou do processo e se dispôs a escrever um breve relato sobre sua experiência na oficina que é importante, é por meio da descrição do processo da oficina, que entendemos como funciona todo o processo de criação do grupo:

#### SOBRE A EXPERIÊNCIA DE PARTICIPAR DA OFICINA TEATRAL “JOGANDO COM O CLÁSSICO”, DO GRUPO MAGILUTH.

Nesta oficina, conduzida por Giordano Castro e Lucas Magiluth, tive a oportunidade de conhecer um pouco da trajetória do grupo e seus processos criativos. Assistir aos seus espetáculos *O Ano em que Sonhamos Perigosamente*, posteriormente *Aquilo que o Meu Olhar Guardou para Você* e, recentemente, *Dinamarca*, evidenciou para mim, segundo as minhas (sempre insuficientes) experiências em teatro, que o Magiluth criou um “jeito de fazer”, uma estética, um modo de estar em cena, um modo de se relacionar com o público.

Esta maneira singular de criar uma obra parece estar totalmente conectada com a sua região e o seu tempo, e, melhor, não basta estar apenas conectado, para eles é preciso colocar em cena, mostrar para nós espectadores e espectadoras os modos de fazer, revelar a farsa, revelar o jogo, a brincadeira, o teatro, tudo dentro da cena. Mais do que isso: fazer do público um participante da obra, através de uma atuação carismática e irreverente. O que mais me chama a atenção é justamente essa atuação que não tem compromisso com personagens, personas ou o que for. Na cena vemos o compromisso somente com seus próprios corpos. É nestes corpos, da maneira como são, com as suas experiências e ancestralidades, que reside a potência da cena.

Chama-me a atenção também essa atuação que trabalha numa linha tênue entre a representação e a não representação. Um mau uso dessa zona perigosa é capaz de destruir um espetáculo, e me impressiona como o Magiluth parece ter encontrado um fluxo honesto de transição entre a representação e a não representação. É se pôr em risco o tempo todo. Nesse caso, fica evidente para mim, enquanto público, que entre uma coisa e outra existe um corpo, e este corpo num espaço, numa cidade, num estado, num país, num continente, não sendo ignorado para estar a serviço de uma ficção. A partir daí sinto que se estabelece logo outra

relação com o público, como se o acordo que fazemos ao entrarmos no teatro mudasse de configuração, uma configuração que não é mais aquela em que aceitamos acreditar que aquela atriz ou aquele ator é outra pessoa. Não. Ao entrar numa sala onde o Magiluth se apresenta, tenho a sensação que eles dizem para mim que o que eles farão é teatro mesmo, e que nós estamos juntos. Este tipo de acordo, ao invés de me distanciar da obra, me aproxima de modo praticamente irreversível, porque em cena eles estão tão comprometidos em viver as situações que eles mesmos forjaram através de uma dramaturgia e direção, que eu fico em constantes ressignificações deste “estar junto”. Eu, de fato, vivo com eles uma experiência. Ou pelo menos tento viver ao vê-los tão comprometidos com as suas tentativas.

Essas maneiras de atuar vão ao encontro de reflexões que venho fazendo sobre a atuação para o teatro na contemporaneidade. Pergunto-me e pergunto também para amigos e colegas do teatro como estar em cena de fato, com tantos estímulos de representações vindos todos os dias da internet, TV, cinema e a própria realidade numa cidade como São Paulo. Como ser sincero? Como estabelecer acordos com o público? Como representar e/ou viver uma personagem? Como não ignorar o seu corpo?

Na oficina *Jogando com o Clássico* deu pra perceber que essas questões são compartilhadas pelos integrantes do Magiluth. Giordano e Lucas diziam repetidamente durante os exercícios que a preocupação maior que tinham era com o “estado” do ator e da atriz. É através de uma elaboração de jogos e exercícios físicos que levarão o ator e a atriz a um “estado” de emoção que ficará a serviço exclusivamente de determinado momento da peça de forma consciente, para depois desapegar para ir em busca de outro “estado”, e depois mais outro e outro.

Mas onde entra a técnica? A técnica está presente para potencializar esse “estado” e não cristalizar a atuação numa forma que se desconecte do momento presente. O que está em jogo é a sua capacidade enquanto atriz e ator de se colocar na situação, de modo sincero e honesto. Os exercícios e os jogos que foram compartilhados são os mesmos que foram usados nos processos de criação dos espetáculos supracitados.

O tema escolhido para a oficina foi o universo da peça *Otelo, o Mouro de Veneza*, de Shakespeare. Refiro-me enquanto tema, pois não se tratava de ter a dramaturgia em cena, mas sim de ter essa obra como pano de fundo. Essa foi uma

das maneiras que os atores utilizaram para criar as primeiras aproximações com *Hamlet*. Certamente o que mais se destacou na oficina foi como as questões desta peça se refletiram em cena e nas conversas com questões efervescentes atualmente, como a presença da pessoa negra na sociedade e tudo que isto implica, a mulher, o homem, e o feminicídio, por exemplo.

Certamente essas questões não foram ignoradas por conta do próprio processo criativo do Grupo Magiluth não ignorar os corpos presentes e também ausentes. Talvez seja por isso que não exista para eles a necessidade e preocupação de identificar o seu trabalho como teatro pós-dramático, teatro performativo, teatro narrativo, drama etc. A preocupação e a necessidade parecem estar conectados com o aqui e o agora.

Para Thays, com amor.

Gabriel Cândido

8/10/2017

Ao fim da conversa, perguntei ao grupo se eles conheciam a teoria de Josette Féral sobre o teatro performativo, e me surpreendi com a resposta negativa. Juntamente com todo o processo de pesquisa e com a conversa com o grupo, percebi o quanto o teatro performativo é atual, e o quanto sua incidência acontece quase de maneira orgânica quando o grupo se propõe a criar e a realizar espetáculos baseados numa forma de trabalho que valoriza o presente. Assim, mesmo com o desconhecimento da teoria performativa, são levados ao encontro dela. Quando mostrei a Giordano Castro um pouco sobre as características definidas por Josette como sendo performativas ele me disse: “Oxe, fazemos isso aí mesmo, como é o nome dela? Vou tatuar aqui no braço”.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi possível compreender com esta pesquisa que o trabalho do ator no teatro performativo tem as seguintes características: o ser/estar; o fazer e o mostrar que se faz; a ação cênica apresentada tida como evento, em detrimento da representação, ou jogo de ilusão, não podendo ser classificada como verdadeira ou falsa; a atuação no espetáculo centrada na imagem e na ação, mais do que no texto; a atuação baseada no risco real do *performer*, expondo sua verdadeira presença cênica em interação com todos os elementos presentes e com os demais integrantes da cena; o jogo cênico extremamente presente, com todos os elementos cênicos e com os demais *performers*; a realização do processo de criação como cena, pois ele é a própria cena; a manutenção do caráter processual da atuação; a interação com o público de forma a trazê-los para o espetáculo, e fazer com que, além de se sentirem parte do que estão vivenciando, ainda reflitam, tendo sua opinião sobre o que foi visto; a proposição de uma atuação eximida de pré-significados, podendo subvertê-los a qualquer hora; e, principalmente, o reforço, em todo momento, da sua presença cênica, afirmando, assim, sua performatividade.

Todas essas características foram exemplificadas pelo espetáculo *Dinamarca* na atuação dos atores Giordano Castro, Bruno Parmera, Erivaldo Oliveira, Lucas Torres e Mario Sergio Cabral.

Percebe-se também que qualquer generalização da prática é em si indesejável, uma vez que temos um panorama teatral diversificado e as práticas teatrais em sua grande maioria não são únicas ou padronizadas. Por ainda ser um gênero teatral em início de estudos no Brasil, e principalmente devido ao seu caráter extremamente atual, não é tão simples distingui-lo completamente de outras práticas, e muitas vezes determinar “onde começa uma e termina outra”, por exemplo. Pude perceber que o teatro está em constante construção e desconstrução e temos, acima de tudo, um momento em que muitas estéticas coexistem.

Este trabalho foi muito importante para mim, permitindo uma melhor compreensão do atual momento teatral e um entendimento de onde o ator do teatro performativo se insere neste cenário.

## REFERÊNCIAS

- BONFITTO, Matteo. **Entre o ator e o performer**. São Paulo: Perspectiva, 2013.  
 \_\_\_\_\_. In: **O pós-dramático**. Guinsburg, J. & Fernandes, S. (orgs).  
 São Paulo: Perspectiva, 2011.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo**. *Sala preta*, Revista do programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas, Eca/USP. São Paulo, n.08, 2008a, p.197-210.
- \_\_\_\_\_. **Teatro performativo e pedagogia**. Entrevista *Sala preta*, Revista do programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas, Eca/USP. São Paulo, n.10, 2009, p.255-268
- FISCHER-LICHTE, Erika. **La ciencia teatral en la actualidad. El giro performativo en las ciencias de la cultura**. *Indagación*. Revista del centro nacional de investigaciones, la Habana, 2007, n.12/13.
- LEHMANN, Hans-Thiers. **Teatro pós dramático**. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.
- SILVA, Flaviano Souza. **Ator ou performer?** Belo Horizonte: *Revista Cena e Movimento*, n. 4, 2014.
- UBERSFELD, Anne. **Ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005
- WAGNER-LIPPOK, Frithwin. **Realidades oscilantes: Observações sobre o performativo no teatro contemporâneo**. Rio de Janeiro: *Revista O Percevejo*, 2011.

### E - Referências

- Entrevista do grupo Magiluth ao canal do Youtube Tadeu Ramos:  
<https://www.youtube.com/watch?v=zEgomjraHo0>.  
 Acesso em 02 de outubro. 2017.
- FUNARTE: <http://www.funarte.gov.br/teatro/magiluth-traz-nelson-rodrigues-a-funarte-sao-paulo>  
 Acesso em 12 setembro. 2017.
- Jornal da Comunicação Online:  
<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artescenicass/noticia/2017/08/03/critica-magiluth-faz-seu-hamlet-antropofagico-na-peca-dinamarca-299157.php>  
 Acesso em 03 de agosto de 2017

Jornal do Comércio de Comunicação. 2017.

Disponível em:

<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artescenicas/noticia2017/07/31/grupo-magiluth-subverte-bolhas-sociais-no-espetaculo-dinamarca-298450.php>

Acesso em 10 de agosto de 2017.

Livre Opinião: <https://livreopinioao.com/2017/09/06/grupo-magiluth-estreia-dinamarca-no-sesc-belenzinho>

Acesso em 21 de setembro. 2017.

Por aqui News: <https://poraqui.news/recife-antigo-centro/magiluth-problematiza-bolhas-sociais-em-dinamarca>

Acesso em 23 agosto. 2017.

Portal Uai: <https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2014/11/27/noticia-e-mais,161867/o-canto-de-gregorio-peca-do-grupo-magiluth-entra-em-cartaz-na-funarte.shtml>

Acesso em 02 de Setembro.2017.

SACHS, Cláudia M. **Considerações sobre o trabalho do ator contemporâneo sob a óptica do Teatro Pós-dramático e do Teatro Performativo**. Florianópolis, UDESC. 2011.

Disponível em

<[http://www.portalabrace.org/vireuniao/processos/7.%20Claudia\\_Muller\\_Sachs.pdf](http://www.portalabrace.org/vireuniao/processos/7.%20Claudia_Muller_Sachs.pdf)>

Acesso em 10 de agosto de 2017.