

## O ATOR PERIFÉRICO: A BUSCA DE IDENTIDADE

Dr. André Luiz Antunes Netto Carreira  
Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC  
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq

A realização de um evento da magnitude do Festival Universitário de Teatro de Blumenau parece um momento ideal para que nos ponhamos a refletir sobre o ator, não um ator abstrato e ideal, mas sim um sujeito concreto inserido em um contexto cultural específico. No caso deste texto me referirei a atores situados em contextos culturais regionais.

Este trabalho sobre a identidade do ator, que vem sendo desenvolvido desde 1997, representa parte das reflexões elaboradas no decorrer de uma pesquisa na qual o objetivo principal foi entender como se estruturam os processos de produção teatral nestes contextos.

O passo inicial deste processo esteve relacionado aos procedimentos de produção dos grupos teatrais de Santa Catarina. Posteriormente, no marco do projeto Teatro no contexto da cultura regional enquanto prática de construção de identidade: O Sistema Teatral Catarinense foram constituídos referenciais teóricos a serem aplicados ao contexto regional a partir do mapeamento dos modelos teatrais em funcionamento no contexto do Estado de Santa Catarina.

O atual projeto de pesquisa dirige sua atenção ao estudo dos processos de formação do ator neste contexto regional e ao papel dos atores na conformação dos modelos teatrais que operam no Estado de Santa Catarina. Este projeto busca uma articulação com a pesquisa Estudos sobre o teatro cômico e popular no Brasil desenvolvida na UNI-RIO sob coordenação da Profa.Dra. Betti Rabetti

Uma das linhas de trabalho focaliza possíveis relações entre as matrizes da cultura popular e os modelos teatrais que influenciam a construção de idéias sobre o ator em Santa Catarina. Outro aspecto abordado foi a estruturação de procedimentos de formação e treinamento dos atores no âmbito das instituições de ensino.

Quando me refiro a cultura regional estou pensando em um circuito cultural marginal, subalterno, deslocado do lugar da hegemonia no âmbito teatral, para ser mais preciso não estou pensando subalterno apenas em relação as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, mas sim a alguns lugares de hegemonia que estão instalados no âmbito de São Paulo e Rio. Isto é alguns tipos de produção, algumas formas e modelos de trabalho com a material do teatro. Seria inocente pensar que existe uma hegemonia e subalternidade definida apenas pelo limite da geografia, como se tudo que não estivesse dentro do eixo metropolitano Rio-São Paulo fosse periferia.

A subalternidade está compreendida aqui como exclusão, outreidade frente a determinados padrões de hegemonia, isto significa que esta subalternidade também se encontra em plena São Paulo, porque ela não está dada pelo sítio no qual reside se não pelas relações com aqueles modelos que exercem desde a hegemonia a exclusão. Quero dizer que o ator em Santa Catarina está tão marginalizado quanto aqueles atores de São Paulo ou Rio de Janeiro que têm formas de organização grupais que os mantêm alijados do eixo de produção dominante destas cidades.

Esta especificidade não nasce de um sentimento de confronto com as referências hegemônicas, mas sim de uma preocupação em construir um pensamento que possibilite uma melhor compreensão dos fenômenos teatrais que se encontram deslocados dos sistemas do eixo do mercado capitalista central do país. Lógico que quando se diz isso se pensa invariavelmente na realidade de alguns círculos de profissionais situados nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Mesmo assim as reflexões que faço neste texto não reconhecem as fronteiras geográficas como únicos limites entre hegemonias e subalternidades, entre centro e periferia. Modelos e práticas culturais falam mais das relações de poder que os referentes geográficos.

O estudo dos modelos teatrais que operam no contexto catarinense permitiu a conformação de um panorama detalhado do sistema teatral do Estado. A partir deste estudo se abriu a possibilidade de abordagem de um estudo específico referente ao ator.

O reconhecimento da condição de periferia favorece uma abordagem do estudo do ator com uma abrangência ampla que extrapola o contexto estadual. A delimitação dos procedimentos relativos à

formação do ator e a reflexão sobre os modelos que orientam esta formação, neste contexto anteriormente delimitado, propõe um aprofundamento do estudo do teatro catarinense, bem como propiciou a abertura de uma amplo espaço de pesquisa no que se refere às relações com a teatralidade popular.

Uma das vertentes do presente projeto é a sondagem das matrizes da teatralidade popular no contexto catarinense, especificamente no que diz respeito ao ator. Neste terreno o que se busca estudar são os referenciais populares, desde o circo teatro catarinense que ainda existe em Santa Catarina, bem como as possíveis relações com as manifestações parateatrais populares como o Boi de Mamão. Em Santa Catarina ainda resistem formas teatrais como a do circo-teatro, com palhaços representando melodramas, isso é um indicativo que permite dizer que persiste uma complexa rede de atores relacionados a modelos da cultura popular, desde manifestações do folguedo e da festa popular em funcionamento, não apenas aquelas relacionadas com a institucionalização operada pelas prefeituras. E esta complementariedade entre os referenciais do culto e do popular/televisivo funciona como elemento fundamental para definir padrões de identidade.

Em Florianópolis existe o curso superior de teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), e também escolas privadas pequenas que operam com o modelo do ator televisivo, e certamente estas escolas alternativas se estruturam como opostos à matriz que é a UDESC. De fato, estes estúdios são potencialmente comerciais, digo potencialmente porque o circuito profissional em SC ainda não tem base material para sustentar carreiras profissionais apoiadas em teledramaturgia ou publicidade. Cabe destacar de que no imaginário brasileiro o Sul é nossa Europa na hora de produzir comerciais ou filmes aqui é comum os produtores trazerem atores de São Paulo. Assim, apesar de não haver base para manter esse padrão comercial, existem escolas que trabalham com esse padrão estético/técnico na formação de artistas.

Uma pergunta pertinente sobre este aspecto é se há alguma relação entre estas vertentes e as modalidades de teatro que se ensina nas escolas e que ocupam lugares na mídia. De fato há uma grande distância entre as modalidades parateatrais de caráter regional e as instituições formadoras. Escassos são as abordagens que buscam dar conta deste objeto, tal como é o caso das pesquisas desenvolvidas pelo professor Valmor Beltrame.

Estudar as tendências determinantes na arte do ator no contexto da cultura regional aparece como uma tarefa fundamental na pesquisa teatral pois constitui um eixo que define as faces do teatro regional. É a partir da formação do ator que se articulam os processos de construção da vida teatral, portanto, compreender os procedimentos desta formação e sua história nos permite abordar a totalidade do fenômeno do teatro.

Por entender que a cultura contemporânea se constrói por intermédio de hibridações, que segundo Garcia Canglini se explicam através de três processos, a saber, a quebra e mescla das coleções que organizavam os sistemas culturais, a desterritorialização dos processos simbólicos e a expansão dos gêneros impuros (Canglini, 1989; 264), podemos considerar que a hibridação fusiona referentes diversos sem significar necessariamente uma simples mixagem, mas, principalmente uma reinvenção dos referentes. Partindo desta conceituação podemos afirmar que as práticas culturais antropofágicas propiciam a estruturação de discursos artísticos que, sem deixar de guardar relações com suas influências de origem, encontram significações como decorrência dos processos de "deglutição", conseqüentemente, estudar como são articulados os discursos teatrais próprios dos sistemas periféricos da cultura teatral será analisar o funcionamento de uma intrincada rede de relações intertextuais.

Há dois eixos que interferem de forma decisiva na conformação do quadro de idéias que predominam no contexto teatral regional: o naturalismo televisivo, que sempre anda acompanhado do atraente convite ao mundo da fama; e o teatro de matriz culta, modelo no qual se apoiam projetos que se pretendem artísticos e experimentais.

Estes dois eixos aparecem como os opostos "popular" e "culto" que concentram a atenção daqueles que fazem teatro no contexto cultural regional.

Está claro que esta oposição não oferece respostas definitivas para a compreensão da complexidade dos fenômenos de identidade do ator, mas nos auxilia a entender como se estruturam os processos que hibridação que dão formas aos discursos teatrais.

Os eventos teatrais (festivais e oficinas breves) propiciam o encontro entre estes dois modelos pois cumprem a função primordial de formação informal em zonas que carecem de escolas de teatro. Esta

classe de cursos/oficinas têm a característica de reunir todos os iniciantes das cidades que pretendem fazer teatro e oferecer informação. Via de regra, são informações concentradas e sintéticas que por carecerem de tempo de maturação não sedimentam um conhecimento sólido dos temas abordados, se não uma série de fragmentos que bem podem ser muito provocativos para um ulterior desenvolvimento, ou simplesmente resultar em uma espécie de conhecimento instantâneo que tem a virtude de parecer suficiente.

Por isso, o interesse desta pesquisa está centrado no estudo das questões do ator desde um olhar periférico, isto é, desde a periferia do sistema teatral dominante. Busco desde as diferentes vertentes do projeto integrado, compreender o ator e suas relações com o contexto cultural regional.

Compreendo que no atual estágio do desenvolvimento dos meios de comunicação as práticas teatrais aparecem como um referente cultural defasado dos circuitos hegemônicos da produção cultural. No entanto, o que se observa é que a arte teatral não sucumbe às enormes dificuldades e sobrevive, continuando a exercer atração sobre jovens que buscam esta manifestação artística como canal de expressão.

Existe uma enorme lacuna no que se refere ao conhecimento das práticas teatrais e suas repercussões no contexto sociocultural periférico no qual estamos inseridos. Conhecer as especificidades das práticas teatrais que se realizam nestes contextos e quais são seus vínculos com a hegemonia é fundamental para criar uma base de reflexão sobre a complexidade dos processos criativos/produzidos teatrais e poder gerar conhecimento que contribua com o movimento teatral do contexto estudado.

Como o estudo da arte do ator e de processos relativos a sua formação é fundamental para a compreensão dos sistemas teatrais, considerando o ator como elemento fundamental do fazer teatral podemos dizer que seu estudo proposto constitui um movimento no sentido de discutir o teatro regional.

Estudar o ator neste contexto significa uma importante contribuição aos próprios realizadores teatrais do Estado e também permitirá o aprofundamento do estudo das relações entre o fazer teatral e os processos de identidade cultural. Significará também uma contribuição à escritura de uma história do teatro brasileiro que se oriente desde outros pontos de partida que não o textocentrismo que tem marcado os modelos historiográficos hegemônicos.

A compreensão deste fenômeno, aparentemente contraditório, é fundamental para orientar as práticas artísticas e pedagógicas relacionadas com o teatral, especialmente, naqueles circuitos culturais que não estão dominados pelas regras do mercado profissional.

Ampliar o olhar sobre a questão do ator desde uma perspectiva periférica, é uma atitude que se desloca do centro nos permitirá abordar também o lugar do ator nos gêneros de segunda ordem. Assim, a pesquisa não será apenas um estudo do contexto catarinense, mas supõe a abertura de espaços para um trabalho que deverá se estender em direção ao **ator periférico**.

Como o sistema teatral de Santa Catarina se encontra deslocado dos eixos metropolitanos do Brasil é importante criar instrumentos de reconhecimento dos processos criativos realizados nestas condições de marginalidade que são consequência desta distância.

Não se pode deixar de pensar que o ator que se forma e trabalha em Santa Catarina vive espremido, ou talvez, esticado entre dois elementos de tensão, entre dois padrões que aparecem hegemônicos. Um deles seria o do teatro culto, eurocentrista e de qualidade estética e o outro padrão, localizado no outro extremo seria o modelo da fama, do sucesso, este e o lugar do êxito pessoal e comercial televisivo. Estes dois pólos funcionam como as referências mais consistentes neste contexto.

É óbvio que esta polaridade é insuficiente para explicar processos mais complexos que se manifestam no teatro catarinense, mas isto circula como padrão de formação. Boa parte do discurso de quem faz teatro como ator ou diretor observa esta polaridade. Isto constitui um componente fundamental do imaginário onde 'o teatro de pesquisa se oporia ao teatro que vem da televisão, ou seja o teatro local que tenta fazer cultura se confrontaria com produto comercial televisivo'. Ou apareceria uma confrontação entre um teatro que se justifica socialmente porque produz dinheiro e aquele outro que não tem uma justifica social forte pois não gera benefícios financeiros.

Podemos observar a percepção deste fenômeno quando aparece no discurso dos grupos catarinenses a expressão "ator global" como sinônimo de ator inconsistente, oportunista, comercial, portanto, imoral.

Este fenômeno não se manifesta apenas no olhar dos grupos de teatro. A diferença entre o teatro local e o "de fora" é particularmente identificada pelo público. Muitos dos grupos já tiveram a experiência de ao apresentar um espetáculo receber na bilheteria consultas de pessoas querendo saber se o espetáculo era da cidade ou não para poder tomar a decisão de comprar a entrada.

## **Ator periférico**

Utilizo o termo 'ator periférico' em lugar de 'marginal', pois este segundo termo está muito relacionado com a idéia de outsider de deriva, de sujeito lançado fora do sistema, e periférico não, pois remete à idéia de alguém que está em uma zona de exclusão do sistema, mas girando ao redor das gravitações do centro, ele está ali poderia entrar na zona central e voltar a sair, periférico também como um lugar de conflito. A periferia é mais do que nunca nas cidades brasileiras um lugar de conflito. Trabalhar sobre este conceito de ator periférico é interessante porque permite conceitualizar melhor que tipo de ator nós podemos identificar no nosso contexto cultural e aprofundar nossas reflexões sobre que tipo de ator queremos formar, como pode ser formado este ator, para que este ator serve, e como ele operará no nosso sistema cultural.

A expressão "ator periférico" sugere um lugar de oposição ao que poderíamos considerar uma situação estabelecida regida pelos padrões dominantes do mercado de trabalho. No entanto, se focalizarmos a própria tradição do ator, o percurso histórico da arte da interpretação veremos que esta condição periférica pode ser considerada como uma constante majoritária.

O ator tem uma função social que implica uma prática criativa que se articula como outsider por sua própria episteme, isto é, a sua tarefa de duplicação, do desdobramento. Apenas a lógica da mercadoria do sistema permite que a figura do ator possa ocupar um lugar que se desloca do periférico para ocupar um sítio mais central. A espetacularização da sociedade (Debord) oferece condições para que a tarefa dos atores seja considerada uma prática social de prestígio, mas isso desde um ponto de vista de uma sociedade que se multiplica em imagens que estão esvaziadas de valores. Assim, seria correto afirmar que a revalorização da profissão de ator se dá no marco de um processo de reificação. A mercadoria ator vale mais pelo que representaria no panteão do prestígio da fama que por sua presença como elemento questionador da cultura. Seu lugar é então o mesmo em um spot publicitário que em uma telenovela ou peça de teatro.

O ator integrado a algo que poderíamos chamar eixo do sistema é uma pessoa famosa. Essa é sua característica principal, suas aptidões técnicas, sua obra tem um lugar menos importante nesta escala de valorização que privilegia a própria espetacularização da profissão. Frente a isso ser marginal ou periférico é organizar a produção artística e um plano de formação e aprendizagem orientados por referentes centrados no desenvolvimento da arte de interpretar e não nos mecanismos de fama que lhe estão associados.

Nos contextos culturais regionais não há lugares institucionalizados que permitam a consolidação deste paradigma de ator. Isto obriga que neste contexto as práticas dos atores se organize mais pelo exercício de resistência que tem como fim básico a sobrevivência do fazer teatro. É verdade que os referentes do modelo dominante operam de forma permanente condicionando a idéia da possibilidade de ascensão a este patamar do ator famoso. Via de regra este mecanismo constrói processos de mitificação que impulsionam os atores dos contextos regionais a migrarem para os grandes centros urbanos do país. É evidente que esta não é a única força que empurra os atores a buscar um lugar no teatro de São Paulo ou Rio de Janeiro, pois nestas cidades se concentram as maiores possibilidades de profissionalização no que se refere a viver exclusivamente da interpretação.

O ator contemporâneo parece estar suspenso em um universo preenchido de referências, mas com carência de referências duradouros. As propostas do chamado Terceiro Teatro (Barba) vieram nos anos 80 oferecer uma alternativa a esta situação ao reinscrever no panorama teatral a idéia do método e do mestre na construção de uma identidade para o ator. Foi justamente esse elemento das propostas de Eugenio Barba que as fizeram ser tão bem recebidas no contexto da América Latina. Estas idéias pareceram oferecer ao teatro latino americano, especialmente ao teatro de grupo, um novo espaço social, uma justificação que o recolocava em um lugar menos subalterno.

O súbito prestígio de Barba no nosso continente muito teve a ver com esse novo olhar sobre o trabalho de grupos teatrais e sua insistência em reivindicar as formas alternativas de organização grupal como eixo de intercâmbio de seu trabalho.

Há ainda outro aspecto no conceito de periférico que importa nesta abordagem porque esta idéia é extensiva tanto ao aspecto geográfico, quanto à periferia como um lugar sociocultural de escolha do próprio ator, mesmo que ele viva no centro. Periferia como lugar cultural adotado como atitude política, ainda que não seja necessariamente um lugar que se pretenda permanentemente.

Ao pensar o ator periférico é necessário pensar o diretor na periferia. Uma das mais importantes conclusões é que o diretor, nestes contextos, cumpre um papel que vai muito além do papel da pessoa que concebe a cena, estes diretores que têm uma dinâmica que faz com que ocupem um lugar social muito importante nas suas respectivas cidades: não são apenas reconhecidos como diretores teatrais, mas também são percebidos como animadores culturais significativos. Via de regra cumprem a função de animadores de movimentos culturais que vão muito além da atividade teatral. No rastro deste papel social e cultural do diretor aparece em uma zona de trabalho que interfere no conceito de ator. Há certamente uma distinção entre os atores e diretores. Este últimos - organizadores de projetos, sujeitos convocantes - fazem isso de forma persistente em articulação com os atores que operam no fluxo aberto pelos diretores.

A diferença do ator do campo hegemônico que pode ocupar um espaço quase exclusivamente dedicado à representação de caracteres e de personagens, o ator periférico está chamado a ser um agente cultural de outra ordem, porque é praticamente impossível sobreviver exclusivamente como ator. Este ator se desliza para o campo da pedagogia, e isso não se explica apenas pelas necessidades econômicas, mas principalmente porque descobre que a construção do seu lugar artístico implica em práticas de troca que se articulam de forma mais direta na tarefa do ensino. A partir desta conclusão creio que é saudável questionar a existência de cursos de ator sob a forma de bacharelados nos contextos culturais regionais.

A pergunta que se impõe é o que significa um ator "especializado apenas" em atuar, formado nos moldes do liceu, ou seja da escola tradicional de arte dramática neste contexto onde são mínimos os espaços para o profissional da interpretação? Ao mesmo tempo nós temos uma pressão que vem dos dois modelos bipolares mencionadas anteriormente. Existe uma demanda objetiva dos jovens que entram na universidade por encontrar um curso especializado na formação de atores. Ao mesmo tempo há um problema que diz respeito ao papel do ator nesta cultura, existe o risco de formarmos atores para exportar, não atores para construir um sistema teatral no nosso lugar de residência. E não há aqui um sentimento regionalista, o teatro é caracteristicamente um fenômeno local, e isso faz com que seja necessário nos contextos culturais regionais a consolidação de profissionais que modifiquem, fortaleçam o sistema teatral regional, é preciso construir alternativas ao êxodo.

Refletir sobre esta questão repercutirá de forma direta na elaboração de modelos de formação do ator e na historiografia do ofício do ator. Pretendo ampliar o campo de estudo dos fenômenos teatrais periféricos. Neste sentido é importante ressaltar o potencial da pesquisa em relação ao intercâmbio de experiências congêneres em outros estados brasileiros ou até mesmo em diferentes regiões de países vizinhos.

Como o conhecimento dos processos e procedimentos específicos do ator na cultura periférica, a discussão dos modelos teatrais, o tratamento dos aspectos estéticos das realizações espetaculares no marco dos contextos culturais regionais tem sido relegado a um segundo plano devido a que as adversidades estruturais opacam quase sempre a reflexão sobre as características artísticas dos trabalhos dos grupos para privilegiar, com justificativa, os embates pela melhoria das condições de trabalho e difusão dos espetáculos.

No entanto, a reflexão sobre o fazer artístico, se conduzida de forma consistente e questionadora, poderá interferir de modo mobilizador no conjunto das práticas teatrais neste contexto cultural. Conseqüentemente, esta pesquisa representa um passo no sentido da realização desta discussão desde o âmbito da universidade, mas compreendendo que é fundamental que esta abordagem acadêmica busque ter repercussão no contexto social rompendo assim com isolamento tão próprio do campus universitário.

## **Bibliografia**

BACZKO, Bronislaw. **LOS IMAGINARIOS SOCIALES**. Buenos Aires. Nueva Visión. 1991.

CAMILIERI, Camile. Culture et sociétés: caracteres et fonctions. In Les Amis de Sevres, Nº4. 1982.

CARREIRA, André. Brecht as a mythical reference inside a brazilian's regional contexts. Comunicação na mesa "Brecht in Brazil: Several ways of saving Brecht", Association for Theatre in Higher Education annual Conference. San Antonio, USA (no prelo). 1998.

**SOBREVIVENDO E CONSTRUINDO IDENTIDADE.** (No prelo). 1998. É Possível Fazer Teatro Profissional na Ilha? In Folha da Cultura. Florianópolis. Fundação Franklin Cascaes. Ano IV, nº 171997.

DEBORD, Guy. **LA SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO.** Nueva Visión, Buenos Aires. 1991.

DE MARINIS, Marco. Teoría/Práctica en el marco de la nueva teatrología. In **LA PUESTA EN ESCENA EN LATINOAMÉRICA: TEORÍA Y PRÁCTICA TEATRAL.** Pellettieri, O. e Rovner, E. (comp). Buenos Aires. Galerna/GETEA. 1995.

DUVIGNAUD, Jean. **SOCIOLOGIA DEL TEATRO - ENSAYO SOBRE LAS SOMBRAS COLECTIVAS .** México. Fondo de Cultura Económica. 1980.

FERREIRA, Maria Nazareth e outros. **GLOBALIZAÇÃO E IDENTIDADE CULTURAL NA AMÉRICA LATINA** São Paulo. CEBELA. 1995.

GARCIA CANCLINI, Nestor. **CULTURAS HÍBRIDAS; ESTRATEGIAS PARA ENTRAR Y SALIR DE LA MODERNIDAD .** México. Nueva Image 1987. Cultura e política: Nuevos escenarios para América Latina. In Nueva Sociedad. Nº 92. Caracas, novembro de 1987. p.116-130. 1989. La modernidad después de la posmodernidad. In **MODERNIDADE: VANGUARDAS ARTÍSTICAS NA AMÉRICA LATINA.** Memorial-UNESP. São Paulo. 1990.

JAMENSON, Fedric. **ENSAYOS SOBRE EL POSMODERNISMO.** Ediciones Imago Mundi. Buenos Aires. 1991.

KUHNER, Maria Helena. **TEATRO AMADOR: RADIOGRAFIA DE UMA REALIDADE (1974-1984).** Rio de Janeiro. MinC/ INACEN. 1987.

PAVIS, Patrice. **DICCIONARIO DE TEATRO.** Buenos Aires. Ed. Paidós. 1987. Que teorías para que puestas en escena? In **LA PUESTA EN ESCENA EN LATINOAMÉRICA: TEORÍA Y PRÁCTICA TEATRAL.** Pellettieri, O. e Rovner, E. (comp). Buenos Aires. Galerna/GETEA. 1995.

PETROCELLI BEZERRA PAES, Renata. 1997. **PUBLICIDADE EM CENA (A influência do patrocínio na produção teatral).** Niterói. (Mimeo)

RUBINICH, Lucas e FEIJOÓ, Maria del Carmen. Bajar la cultura al pueblo tomar la cultura del pueblo: Un estudio sobre ideologías culturales. XII Congreso Mundial de Sociología. Madrid. 1990.

TINIANOV, Juri. La noción de construcción, in **TEORIA DE LA LITERATURA DE LOS FORMALISTAS RUSOS,** T. Todorov (comp), Buenos Aires: Signos, 1970.

Vários. **FRONTEIRAS DA CULTURA.** Editora da UFRGS. Porto Alegre. 1993.

VILLEGAS, Juan. Fall. El discurso dramático-teatral latinoamericano y el discurso crítico: Algunas reflexiones estratégicas. In Latin American Theatre Review. Kansas. University of Kansas. 1984.