

NOSÉ, Zeca. (José Flávio Cardoso Nosé). **A cena diversificada: O ator, o não ator e o brincante.** Campinas: UNICAMP. Professor do magistério Superior da Universidade Federal do Amapá, UNIFAP, afastado para qualificação em nível de doutorado na Universidade de Campinas; Orientação: Larissa de Oliveira Neves Catalão. Professor e Diretor de Teatro.

#### **RESUMO:**

Este texto versa sobre algumas especificidades das práticas cênicas dos atores, não-atores e dos brincantes, tendo como ponto elemento potencializador as experiências vivenciadas ao longo da disciplina Tópicos Especiais em Atuação "Teatralidade e comicidade em máscaras andinas".

**Palavras-Chaves:** Ator, Não-ator, Brincante, Festa de Paucartambo

#### **RESUMEN**

Este texto trata de algunos aspectos específicos de las prácticas escénicas de los actores, no actores y *brincantes*, teniendo como potenciador las experiencias vividas en la disciplina Tópicos Especiais em Atuação "Teatralidade e comicidade em máscaras andinas".

**Palabras Claves:** Actor, No Actor, Brincante, Fiesta de Paucartambo

Este texto surge a partir de minha pesquisa de doutorado que se inicia no programa de pós-graduação em Artes da Cena da Universidade de Campinas (UNICAMP), no ano de 2017. Ele fez parte da disciplina Tópicos Especiais em Atuação "Teatralidade e comicidade em máscaras andinas", realizada na mesma universidade e ministrada pela professora Doutora Vilma Campos. Os apontamentos aqui apresentados são um primeiro ensaio sobre as indagações que me trouxeram a esta universidade e que remetem sobre as perspectivas técnicas e estéticas das práticas teatrais de não-atores.

A disciplina de máscaras andinas foi ministrada em um formato condensado, sendo que ao longo de nove dias contínuos, excluindo-se o domingo, pude ter meu primeiro contato com as máscaras utilizadas na festa de Paucartambo, realizada no Peru, analisar o suporte teórico sugerido na disciplina e experienciar com algumas das máscaras trazidas pela professora Vilma do Peru ao Brasil. Neste sentido, este texto fará diversas referências ao processo vivenciado neste período.

Nos propomos ao longo deste ensaio em tecer considerações sobre o ator, o não-ator e o brincante, para isto nos parece necessário erguer algumas fronteiras, entendendo que as mesmas não são rígidas, pelo contrário, são flexíveis e transponíveis, não sendo difícil identificar exemplos de cruzamentos, hibridismos, liminaridades etc, que por sua vez não deslegitimam nossos argumentos. Também trazemos como pergunta a ser investigada: o brincante, pode ser considerado um não-ator? Neste caso buscaremos identificar tanto elementos de ligação como também especificidades.

#### **O ATOR**

Os participantes da disciplina Máscaras Andinas eram compostos em sua maioria por pessoas com formação superior em artes cênicas (teatro ou dança). Talvez este seja um dos primeiros caminhos para tentar compreender a quem nos referimos ao falar sobre o ator. O ator é aquele que

exerce um ofício, o de atuar (em seu sentido mais amplo), tendo geralmente a perspectiva de conseguir rendimentos financeiros para tal.

A formação para exercer o ofício de ator foi realizada de formas diversas ao longo da história teatral: a transmissão de experiências e convenções de um ator mais experiente para um jovem ator no século XVIII e XIX, o aprendizado a partir de um diretor até meados do século XX e a formação oferecida por cursos técnicos e superiores na atualidade são alguns dos exemplos que podemos apontar.

A formação em teatro a partir do ensino superior se fortaleceu no Brasil em grande medida a partir dos anos 2000, sendo que atualmente quase todos os estados brasileiros contam com ao menos um curso superior em teatro, seja de licenciatura, seja de bacharelado (Ministério da Educação, MEC). Falando a partir de minha experiência como professor da Universidade Federal do Amapá, do curso de Licenciatura em Teatro, pude observar que uma parcela significativa dos ingressantes são pessoas interessadas em assumir o ofício de ator profissional, mesmo sendo significativo a quantidade de pessoas que buscam formação para outras áreas técnicas do teatro, como direção, cenografia, etc, além de estudantes que ambicionam exercer a função de professor de teatro na rede formal de ensino.

Em grande parte do território nacional é utilizado o registro na Delegacia Regional do Trabalho (DRT) para a identificação dos atores profissionais, sendo neste sentido ator quem possui tal registro. Para conseguir no Estado de São Paulo é necessário: ter realizado um curso técnico de ao menos dois anos, possuir formação superior em teatro, comprovar exercer o ofício de ator amador por determinado período ou ser avaliado por uma banca do sindicato dos atores e técnicos do espetáculo que comprove sua capacidade artística (SATED/SP). Certamente, possuir ou não o DRT não é comprovação inequívoca de quem exerce ou não a profissão de ator, mas um indicativo da profissionalização deste ofício. Neste sentido torna-se significativo a definição adotada pela Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978 que ainda hoje rege a profissão:

Art. 2º - Para os efeitos desta lei, é considerado:

I – Artista, o profissional que cria, interpreta ou executa obra de caráter cultural de qualquer natureza, para efeito de exibição ou divulgação pública, através de meio de comunicação de massa ou em locais onde se realizam espetáculos de diversão pública; (Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978).

Tal qual observa Moura (2010), a lei citada apenas se dedica ao profissional, sem fazer menção a apresentação amadora, aos folguedos e festas populares. Torna-se necessário observar algumas variantes a denominação ator que se desenvolve na contemporaneidade. Termos como performer, atuador, fazedor, etc indicam tendências que rompem com estruturas tradicionais do que entendemos do ator ocidental, mas geralmente não diferem na essência de seu caráter ofício profissional.

Pode-se ver o ator exercendo seu ofício nos mais diferentes espaços, como em salas de espetáculo, na rua, nas escolas etc. Eles estão em quase a totalidade do teatro profissional e em grande parte do amador. Para citarmos alguns exemplos, fazem parte do teatro de ator as experiências cênicas dos principais grupos de teatro brasileiros, como o Tapa, Galpão e a

São Jorge de Variedades, além do Teatro Oficina e do Centro de Pesquisas Teatrais (CPT), dirigidos respectivamente por Zé Celso Martinez Corrêa e Antunes Filho, o Teatro da Vertigem coordenado por Antônio Araújo e os atores da companhia Ói Nôiz Aqui Outra Vez. Também podemos apontar um grande número de estudos e livros que se dedicaram a pensar a prática do ator, como: A Arte Secreta do Ator (Eugenio Barba e Nicola Savarese, 2012), O Ator Compositor (Mateo Bonfitto, 2002), O Ator do Século XX (Odette Aslam, 1994), A trilogia de Stanislavski, O Papel do Corpo no Corpo do Ator (Sonia de Azevedo, 2008), A Arte de Ator (Luis Otávio Burnier, 2013) são alguns exemplos.

Em todas estas propostas podemos observar uma grande variedade de técnicas e propostas estéticas, mas em comum está a linhagem que tem a profissionalização do ator enquanto ofício como base. Silvia Fernandes ao escrever o prefácio do Livro O Ator Compositor de Mateo Bonfitto utiliza a seguinte definição: “Como um músico ou um pintor, o ator é um compositor que sistematiza procedimentos quando planeja, combina, constrói e executa sua partitura de ações” (FERNANDES apud BONFITTO, p, XIV, 2002). Para combinar procedimentos tal qual indicado por Fernandes, nos parece inevitável que o ator acumule habilidades técnicas que possam ser acessadas para assim realizar suas composições.

Se por um lado, apontamos até o momento como um dos indicativos do ator seu carácter de ofício profissional, por outro nos cabe ainda indicar que parte significativa do teatro amador que se desenvolve nos dias atuais também se dá a partir da perspectiva do ator. Tal entendimento já foi expressado por Wekwerth (1997) e Mervant-Roux (2012). Se levarmos em conta que muitos grupos amadores baseiam suas práticas no teatro profissional apenas sem conseguir rendimentos financeiros, ou ainda sem gozar da mesma capacidade técnica, então teremos muitas vezes um pastiche do teatro profissional, sendo assim uma prática que em essência pouco difere do teatro do ator. Mas, quando o teatro amador explora potências que são difíceis de serem acessadas pelos grupos profissionais, então teremos uma prática que se desenvolve a partir de suas próprias especificidades e diversa do teatro profissional, sendo uma das opções deste a prática de não-atores.

## **NÃO-ATOR**

Empregamos o termo não-ator a partir da adoção deste pelo teatrólogo brasileiro Augusto Boal em duas de suas obras, Jogos Teatrais para atores e não-atores (1977) e 200 exercícios teatrais para atores e não-atores com algo para dizer através do teatro (1998), mas nosso principal ponto de reflexão não está centrada na obra de Boal, mesmo este sendo uma importante referência para compreender o desenvolvimento da participação de não-atores em eventos teatrais, principalmente ao longo do século XX. A nossa opção vem do objetivo de diferenciar o ator do não-ator, tendo em vista que “todo mundo pode fazer teatro, até mesmo os atores” (Boal, 1998), mas tendo como hipótese de que a participação de não-atores se desenvolve sobre bases diversas a do ator.

Uma das principais características que encontramos na participação de não-atores em eventos teatrais é a de que o status social destes interajam com a obra, e muitas vezes seja compartilhado com os espectadores, sendo de

toda forma significativo para a fruição estética. Barz Kershaw adota uma definição interessante ao tentar identificar algumas características do que o autor define como *Community Theatre*:

Sempre que o ponto de partida [de uma prática teatral] for a natureza de seu público e sua comunidade. Que a estética de suas performances for talhada pela cultura da comunidade de sua audiência. Neste sentido estas práticas podem ser categorizadas enquanto *Community Theatre* (KERSHAW apud NOGUEIRA, 2007, p. 04).

Mervant-Roux (2012) localiza uma perspectiva semelhante a apontada por Kershaw na França durante o século XIV e XV, indicando este ser um registro histórico de “outro teatro” ao qual denomina de teatro amador, assim, para o autor esta era uma prática que se caracterizava por ter “reconhecimento recíproco entre atores ocasionais e espectadores, todos concidadãos” (Mervant-Roux, 2012, p. 125). É interessante observar que, segundo Mervant-Roux (2012), esta vertente teatral na qual o status social dos participantes era significativa a obra apresentada se igualava em importância com outras práticas que se desenvolviam na época e que não dispunham da mesma característica, como é o caso da *commedia dell arte*, sendo assim duas práticas teatrais distintas.

Para uma melhor compreensão, torna-se significativo o conceito de hifenação utilizado por Cohen Cruz (2008) ao buscar caracterizar o que a autora define como performance baseada na comunidade. A hifenação faz referência à utilização de um “hífen” ao lado da palavra artística que a define. Como por exemplo: teatro-educação, arte-terapia, teatro-dança, etc, entre outras nomenclaturas artísticas hifenadas. Expandindo o conceito para nosso ponto de análise, podemos então encontrar a hifenação dos participantes, seria o caso de ator-presidiário, ator-operário, ator-estudante, ator-vizinho, dentre outras nomenclaturas hifenadas que são utilizadas para algumas experiências teatrais que precisam ser complementadas para a identificação dos participantes. Nestes casos, o complemento do adjetivo composto ganha quase tanta importância quanto a palavra ator, podendo superá-la dependendo da proposta, ou seja, geralmente as práticas que se desenvolvem a partir de um ator hifenado não apenas dialoga, mas influencia significativamente a experiência artística, tratando-se assim de práticas teatrais de não-atores.

Um exemplo significativo de não-atores que desenvolvem práticas teatrais é o do movimento teatral comunitário argentino, que denomina seus participantes de atores-vizinhos. Este teve início no ano de 1983 com as experiências do grupo pioneiro Catalinas Sur, no bairro de La Boca del Riachuelo, província de Buenos Aires e se disseminou por grande parte do território argentino, atualmente também são encontradas experiências semelhantes no Uruguai, Espanha e Itália. Nestes grupos compostos por vizinhos reforçam-se laços comunitários a partir do grupo de teatro que tende a dialogar diretamente com elementos da cultura comunitária da região na qual está inserido (NOSE, 2016).

O grupo Cuíra, sediado na cidade de Belém, Estado do Pará e dirigido por Wlad Lima realizou uma experiência interessante no ano de 2007, tendo em vista a participação de não-atores em eventos teatrais. Em seu espetáculo *Laquê*, o grupo integrou atores e prostitutas do baixo meretrício de Belém que trabalhavam próximo a sua sede. Neste exemplo podemos imaginar

a potência diferenciada que se desenvolve em um espetáculo realizado por não-atores, isto se imaginarmos que o mesmo espetáculo fosse realizado apenas por atores, então podemos compreender da vinculação do status social com obra artística a que se refere Marvant-Roux (2012).

## **BRINCANTE**

Inicialmente minha pesquisa de doutorado incluía os brincantes dentro da nomenclatura de não-atores. Como proposta, além do movimento de teatro comunitário argentino e do espetáculo Laque, analisaria a Festa de São Tiago, na cidade de Mazagão Velho, estado do Amapá como uma das perspectivas da atividade teatral de não-atores. Já na entrevista do processo seletivo de ingresso na pós-graduação fui questionado se considerava os folguedos como práticas teatrais. Este questionamento se intensificou com a disciplina Tópicos Especiais em Atuação "Teatralidade e comicidade em máscaras andinas", uma vez que as máscaras vinham de um contexto cultural diverso, mas com similaridades com a festa de São Tiago, podendo ambos serem entendidos como folguedos.

Um dos primeiros estudos significativos sobre os folguedos populares brasileiro foi realizado por Mário de Andrade entre os anos 30 e 40 do século passado. Ele usou a denominação "danças dramáticas" para designar estas manifestações até então pouco reconhecidas, tal qual afirma Neves (2013 p. 38). "Espelhando-se nas formas de arte europeias, a elite intelectual brasileira demorou a voltar seus olhos para os elementos de brasilidade vivenciados no cotidiano e nas festas". Ainda segundo a autora, apenas posteriormente o termo folguedo ganharia a preferência entre os folcloristas brasileiros.

Segundo Campos (2016) o termo brincante se difundiu entre o meio teatral brasileiro a partir das experiências de Antônio Nóbrega, que desde os anos 70 desenvolve seu repertório artístico a partir da junção entre cultura popular e erudita (WINKEL, 2009). Este termo faz referência aos participantes de folguedos populares, a exemplo das festas de reis e congadas espalhadas pelo Brasil, do Cavalo Marinho no nordeste, o boi de mamão em Santa Catarina e a Festa de São Tiago no Amapá. Nestas manifestações, mesmo não havendo uma separação rígida entre emissores e receptores da manifestação cultural, são seguidas estruturas construídas a partir da tradição popular, sendo que os brincantes assumem o protagonismo do folguedo.

Ao analisar a teatralidade andina, Miguel Rubio Zapata (2016) utiliza-se do termo Ator-dançante para designar os participantes da festa de Paucartambo, termo semelhante ao utilizado pela pesquisadora Ana Caldas Lewinsohn para se referir os participantes do Cavalo Marinho no nordeste brasileiro, Ator-Brincante. Mas será que a hifenação entre a palavra ator e o dançante/brincante se enquadra nestas situações? Podemos encontrar uma pista importante na definição adotada por Neves (2013) ao se referir sobre os brincantes:

Existe uma dualidade entre o brincar e o viver, entre ser e representar – uma força daquele saber, que proporciona interação íntima entre os participantes, a ponto de atingir um grau ritualístico intenso. O brincante cresce envolvido na brincadeira, aprende os primeiros passos na infância, aprende sem "ninguém ensinar", porque aprende

junto ao coletivo, observando, imitando e participando. Por isso a carga de identidade é bastante vigorosa em cada participante do folguedo – dançar faz parte da história de cada um e da vida da comunidade (NEVES, 2013. p. 37).

Entendemos ser nesta dualidade que encontramos paradoxalmente tanto o ponto de aproximação como o de afastamento entre o não-ator e o brincante, ambos desenvolvem a dualidade entre “ser e representar”, mas a relação cultural do folguedo com a comunidade em que este está inserido, o seu caráter de não representação mas de manifestação o distingue de uma proposta teatral, mesmo que esta tenha como suporte o status social dos participantes.

Ao longo da disciplina Tópicos Especiais em Atuação "Teatralidade e comicidade em máscaras andinas". o desdobramento entre obra e ator não se realizava, as máscaras trazidas do Peru ao Brasil não faziam parte da cultura de grande parte dos participantes. Neste sentido, não éramos atores hifenados ou com status sociais que dialogavam com as experiências vivenciadas. Muito menos dançantes da festa de Paucartambo. A ministrante da disciplina, professora Vilma Campos nos expôs que em uma de suas experiências com as máscaras andinas um espectador peruano se sentiu incomodado com a utilização das máscaras fora do contexto das quais são originárias. Mesmo nos sendo informado não haver por parte da professora o interesse em recriar seu ambiente original, mas explorar as potencialidades cênicas destas a partir do jogo, o caso nos permite compreender a diferença que existe entre um determinado elemento espetacular que se desenvolve dentro e fora de seu contexto de origem.

O brincante não parte da apropriação do que seria o ofício do ator, neste sentido não necessita reivindicar espaço pois ele já o possui dentro de sua própria cultura e comunidade. Considero que a prática teatral tanto de atores, como de não-atores possui muitas possibilidades ao desenvolverem diálogos com os folguedos dos dançantes/brincantes, sendo este o caso que realizamos ao longo da disciplina.

Também parece inevitável que os folguedos sejam postos em diálogo com práticas teatrais. A pergunta indicada no início deste estudo: o brincante, pode ser considerado um não-ator? - todavia não poderá ser categoricamente respondida, mas, entendendo haver muitas arestas para afirmar que o brincante pode ser considerado um não-ator, então vislumbramos maior possibilidade ao tratá-lo a partir de suas próprias especificidades de brincante.

#### REFERÊNCIAS:

- ASLAN, Odette. O ator do século XX. Perspectiva, 1994  
AZEVEDO, Sônia Machado de. O papel do corpo no corpo do ator. Perspectiva, 2008  
BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral. É Realizações, 2012.  
BOAL, Augusto. 200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro. Civilização Brasileira. 1977.  
BOAL, Augusto. Jogos para atores e não-atores. Editora Record, 1998  
BONFITTO, Mateo. O ator compositor. São Paulo. UNICAMP, 2002

BURNIER, Luís Otávio. A arte de ator: da técnica à representação; elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator. Editora da Unicamp, 2013.

CAMPOS, Vilma. "Aprendizagem com as máscaras a partir dos brincantes." Anais Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas 1.1 (2016).

COHEN CRUZ, J ). Entre o ritual e a arte. URDIMENTO–Revista de Estudos em Artes Cênicas. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro, 1(10), 131-140. 2008.

LEWINSOHN, Ana Caldas. "O ator brincante: no contexto do teatro de rua e do cavalo marinho.". 2009.

MERVANT-ROUX, M.M. "Os dois teatros", in: Revista Sala Preta, São Paulo, USP, vol. 12, no 1, junho 2012, p. 125-140.

MOURA, Gyl Giffony Araújo. De quem é a cena: a regulamentação do exercício dos atores amadores e profissionais no Brasil. Vi Enecult, encontro de estudos multidisciplinares em cultura. Salvador, 2010.

NEVES, L. DE O. Os folguedos brasileiros e a formação da nacionalidade. Letra e Ato, v. 3, n. 3, 2013.

NOGUEIRA, Marcia Pompeo. "Tentando definir o Teatro na Comunidade." Anais da IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (2007).

Nosé, Zeca. "A transmissão de experiências no Teatro de Vizinhos–território, memória e identidade." Conceição| Conception 5.1 (2016): 82-95.

WEKWERTH, Manfred. Diálogo sobre a encenação: um manual de direção teatral. São Paulo: Hucitec, 1997.

WINKEL, Juliana. Brincante: o encontro do popular e do erudito a serviço da cultura e da educação. Comunicação & Educação, v. 14, n. 3, p. 85-93, 2009.

ZAPATA, MIGUEL. O grande teatro de Paucartambo. Revista Sala Preta, São Paulo, v.16, n.1, p. 5 - 25, 2016.