

A escuta que transforma o olhar e impulsiona a criação cênica

Meran Vargens

Programa de Pós graduação em Artes Cênicas - UFBA - Professora Adjunto II Doutora em Artes Cênicas pelo PPGAC-UFBA e Pós-doutora pelo IA-Unicamp-SP Atriz, diretora teatral, diretora da Cia de Teatro Os Bobos da Corte.

Resumo: Busca-se analisar a eficácia e as implicações da pesquisa de campo como meio de formação e criação cênica. Para tal, revela os primeiros resultados da pesquisa de pós-doutorado (desenvolvida no IA-UNICAMP-SP sob supervisão da Profa. Dra. Regina Polo Muller), na qual 7 atores foram às ruas do Rio de Janeiro *escutar* histórias de vida para construir narrativas cênicas; aborda a preparação do ator para ir a campo e a relação entre campo e sala de ensaio; utiliza o processo criativo de 3 atrizes para estabelecer elos entre ator, diretor, atores entre si e histórias de vida selecionadas, nas estratégias de criação colaborativa. A pesquisa ancora-se no universo interdisciplinar da relação do teatro com a oralidade, da relação entre Teatro, Performance e Antropologia Social e dos contadores de história.

Palavras-chave: pesquisa de campo em artes, voz, processo de criação, narrativa cênica, formação

Vamos pensar na possibilidade de jogar o jogo da escuta nas ruas do Rio de Janeiro? Foi assim: sair para escutar pessoas. Exercitar, em vez de entrevistar para colher histórias de vida, deixar a pessoa falar e... *escutar*. Aprender a estimular a fala, a expressão, compartilhar, se interessar pela vida do outro e... se deixar ser tocado por essa *escuta*. Houve dias em que foi necessário comentar que mais queríamos falar que escutar. Assim como, às vezes, queríamos dirigir a fala do outro segundo nossas expectativas. Aos poucos, fomos entendendo e conquistando a possibilidade de ser um ouvinte atento e aberto.

Esse foi o exercício que propus na pesquisa de campo. Conduzi atores por uma convivência com pessoas comuns em seus cotidianos, num jogo de acasos. Exercitamos o ato de sermos guiados por nosso campo de atração, ao circular pelo espaço escolhido da cidade.

Qual o objetivo dessa empreitada? Na esfera maior, a ampliação da percepção de si, do outro, do entorno, do contexto e o redimensionamento de si mesmo. Na esfera direta, pesquisar a voz como elemento de linguagem cênica reveladora das características de personagens, e analisar a oralidade como reveladora das relações entre corpo x voz x sentimento x pensamento x imaginário, para expandir nossas possibilidades expressivas. Tínhamos uma meta poética: construir narrativas cênicas a partir das histórias de vida capturadas em campo.

Éramos 5 atrizes, 2 atores e eu, diretora-orientadora de processos de formação e criação cênica. Escolhemos 3 áreas da cidade do Rio de Janeiro e lá fomos nós... pela Lapa e Bairro de Fátima (área 1), Largo do Machado e Glória (área 2) e, Copacabana (área 3).

Mantivemos os encontros em sala de ensaio, pois, dessa forma, a preparação para ir a campo, a pesquisa de campo e os laboratórios de improvisação colaboravam entre si. Ir a campo “ensinava a ir a campo”; trabalhar corpo-voz sob a perspectiva da fluência verbal e expressiva em sala de ensaio propiciava melhor desempenho nas ruas e qualificava as improvisações na construção de narrativas. Fazíamos, sempre, interagir as dimensões físicas aos campos da energia sutil.

Houve um processo evolutivo a cada etapa da *escuta* em campo:

- *Primeira*: saídas coletivas nas quais o foco eram as percepções dos ambientes, atmosferas, pessoas e suas vozes em contexto com o meio, bem como as estratégias pessoais para “diálogos e conversas ao acaso”.
- *Segunda*: saídas em grupos, nas quais o foco era a coleta de histórias de vida. Aqui, entrou em cena o uso objetivo e estratégico de equipamentos (gravadores, máquinas fotográficas e câmeras de vídeo).
- *Terceira*: encontros agendados com pessoas selecionadas a partir da etapa anterior. Os grupos se misturaram e colaboraram entre si movidos pela curiosidade.

O que veio daí? Sessões de improvisações dirigidas, nas quais contávamos o que ouvimos na rua e aquilo que os encontros ao acaso nos proporcionaram. Percebemos como o nosso mundo foi afetado. Observávamos as coisas que escolhíamos enfatizar ao contar e recontar as histórias colhidas, as coisas que ficaram ecoando em nossas memórias, os sentimentos nossos que imprimíamos às histórias dos outros. Quantos fatos saltaram de nossas próprias vidas para se entrelaçarem à história alheia!? Visitamos nossos preconceitos, nossas maneiras de ver, nossos modos de sentir e expressar.

Symoni teve uma dificuldade física ao se relacionar com o culto da Igreja Universal do Reino de Deus. O fato de ter presenciado situações que considerava inimagináveis, que, quando ouvia outros contarem, não acreditava, deixou-a em *semi-estado-de-choque*. Decidiu abandonar essa investigação. Mas a experiência foi extremamente reveladora do si mesmo, da realidade a nossa volta, de como nossas emoções nos determinam e de como reagimos ao que nos afeta. Symoni teve vontade de brigar com aquelas pessoas, ficou irritada, seu *estomago embolou*, subiu-lhe *um nó à garganta*, sentiu piedade pelas pessoas que choravam por não ter o dinheiro que o pastor pedia para alcançar o reino dos céus...

Por vezes, era possível escutar o outro como espelho de si mesmo e ver-se refletido neste diálogo as temperaturas da construção da poética cênica.

Jessica quis fazer da Dona Dorinha, feliz senhora de 74 anos e “arretada”, uma sofredora. Symoni decidiu assumir misturar duas pessoas, Fátima e Vera, construindo uma personagem que contava a história de outra personagem. Imprimiu à história um tom de

auto-piedade quando a voz que lhe havia contado a história respirava amargura e raiva. Beth retirou de Maria seu tom agressivo e irônico. Foi fisgada pela força com que Maria contou o perdão dado ao pai no leito de morte. Nossa!!! Só ao final nos demos conta de que o perdão ao pai tornou-se o pano de fundo de sua narrativa, o mar para onde o rio da história corria.

Esses eram os modos de elaborar poeticamente o que vivíamos e que acabava por revelar como reordenávamos os fatos de acordo com nossas experiências pessoais e, numa certa medida, apontava a cor com as quais queríamos pintar a narrativa que levaríamos à cena.

Como orientadora do processo, eu ia revelando a nós mesmos essas facetas, tirando e colocando nossas máscaras, instigando o desconhecido em nós. Aos poucos, percebíamos como vemos e adaptamos a realidade, como são nossas referências de mundo em relação às de outras pessoas. Isso gerou uma nova maneira de enxergarmos as pessoas, a rua e o bairro. Aprendíamos a olhar com outros olhos as situações que se colocavam diante de nós.

Adquirimos a intimidade de lidar com nossa memória. Lembro que, no período em que fazíamos a pesquisa de campo, desfrutamos de um estado de conexão muito grande. Cada momento da nossa vida tornava-se fonte de observação, desde os nossos familiares às pessoas do convívio diário. Isso deflagrou a capacidade da autoescuta e ouvimos nossa voz refletida em nosso vocabulário. Em alguma medida, fizemos contato com a disposição que temos para o outro. Symoni contou que quase nunca abria espaço para conversas ao acaso em situações de espera como em filas. Sem perceber, numa viagem de ônibus que fez a Minas sentou-se ao lado de uma mulher e conversou com ela a viagem inteira. Surpresa!!!! Deu-se conta: não só ouviu a história da mulher, mas também contou a sua.

Comigo, deu-se algo parecido. Este era o meu trabalho naquele período... ganhei um *álibi para perder tempo...* e vi como é bom... me permitir... amarrar o tempo no poste e *escutar...* !!!!

Na sala de ensaio a estratégia era cooperar um com o outro. Depois de jogos que misturavam personagens e histórias, o ator e a cidade, cada um escolheu uma história na qual investir sua criação cênica. Eu dava as orientações sugerindo diferentes maneiras de contar a história para que os argumentos fossem sendo consolidados. Estimulava aspectos técnicos que sentia estarem defasados para este ou aquele ator. Assim, contamos a história com as mãos, na terceira e na primeira pessoa, cantando, falando, com diferentes engajamentos de imaginário. Todos os exercícios se realizavam num processo de combinações de estruturas de suporte entre os atores. Assim, trabalhávamos em duplas nas quais um era o ouvinte, ou o questionador, ou o contraponto para a história do outro. Essa estratégia fazia com que os atores trabalhassem entre si e sofressem estímulos diferentes a

partir do interlocutor. O ato de dirigir a história para alguém dava endereço à fala e às emoções. Tocar o outro e comunicar-se fazia parte natural do jogo. Ao fim, as narrativas cênicas delineavam-se quase *ao acaso*.

Jessica levava a sua história para uma construção lírica. Dorinha era uma personagem de poesia urbana: refletia a nordestina no Rio de Janeiro, sobrevivendo sem a ajuda do homem e criando, sozinha, seus filhos. Num jogo de improviso, Jessica começou a contar a história como a menina Dorinha de 12 anos, depois passava a ser a mulher Dorinha com 3 filhos, abandonada pelo marido na Glória, no Rio de Janeiro, e, ao final, a velha Dorinha, no boteco, onde foi encontrada por Jessica, dando conselhos para se conquistar uma vida feliz. Construiu tempos narrativos distintos onde a menina contava o que lhe iria acontecer no futuro, num ato de adivinhar o destino. Delicadamente, passava à mulher que falava do abandono no passado, mas com as emoções sendo revividas como se vivesse o presente, e, depois, incorporava a velha no momento atual, falando no presente de modo direto ao espectador.

Beth, num jogo espontâneo de surpreender Symoni iniciou sua narrativa dizendo: “está vendo aqueles dois ali, mãe e filho esperando...? eles já morreram, mas antes... nesse dia aí... eles estavam esperando...” e seguia com a história de Maria. O efeito sobre Symoni foi tão grande que, apesar da cena em sua versão final ter tido um início diferente, aquela impressão que ficou na Beth como narradora e em mim como orientadora da criação e norteou ações seguintes.

Aos poucos, as narrativas iam se estruturando em termos de ação física e de sequência de enredo. Beth tinha dificuldade em fixar as informações. Cada dia, construía uma nova história da mesma história. Foram as ações físicas que, aos poucos, consolidaram sua estrutura narrativa. Eu tinha, como diretora, o papel de provocar os caminhos de experimentação e, principalmente, de sinalizar o que funcionava. Nesse sentido, sou guiada pelo que toca minha sensibilidade e pela perspicácia de perceber quando um ator está verdadeiramente sensibilizado com algo mesmo que esse algo ainda esteja em lugares subliminares de sua expressão; mesmo que ainda esteja no incomunicável. Por exemplo: quando sugeria um exercício de exploração e, depois, solicitava a construção de células a partir deste, ficava atenta, pois, muitas vezes, os atores deixavam de incluir coisas de extrema riqueza quer imagética, quer de conteúdo emocional, ou de qualidades poéticas narrativas. Isso se deu, por exemplo, numa das células da Beth, na qual ela deflagrou o gesto simbólico e a imagem vocal da ação da Maria ao perdoar o pai. Em uma improvisação, criou um movimento em giro com a voz em eco crescente com as palavras: “eu te perdoo eu te perdoo eu te perdoo”, até explodir num grito que provocava o alívio de tensão, e, de maneira límpida e lívida, dizia, “vá em paz”.

O que posso oferecer como testemunho? Pude comprovar que a escuta em pesquisa de campo feita com consistência, paciência e vivência imprime nos processos de desenvolvimento artístico-poético a riqueza de sutilezas, peculiaridades individuais expressivas e *verdade vocal*, por inserir-se no contexto de desenvolvimento humano. Quanto aos aspectos técnicos da voz e da construção de cena, muitos outros caminhos existem e este é apenas mais um deles. No entanto, ele aterra e sedimenta o indivíduo-ator-criador em seu contexto nos tempos presente-passado-futuro.