

MADEIRA, Marina. O Ator e o Meio Ambiente: Relação e Trocas Significantes. Natal: UFRN; Mestranda em Artes Cênicas; CAPES; Orientador Prof. Dr. Alex Beigui de Paiva Cavalcante. Atriz.

RESUMO

Este artigo compõe parte da pesquisa de mestrado que venho desenvolvendo e tem como objeto principal a investigação do trabalho do ator em cenas de rua (espaços abertos) e sua relação consigo mesmo e com o meio ambiente. Para tanto, utilizo como elemento-base da investigação o conceito de “afecto”, desenvolvido por Gilles Deleuze, Félix Guattari e por Benedictus de Spinoza, bem como uma minuciosa cartografia da tradição teatral que aponta para a necessidade no trabalho do ator de abertura para o que vem de fora como parte integrante do processo de criação, equilibrando seu “interno” com o “externo”. No presente trabalho, pretendo fazer um recorte epistemológico da noção de composição atoral a partir dos escritos de autores como Jerzy Grotowski e Peter Brook, além de, posteriormente, analisar o material coletado em entrevistas e depoimentos de atores praticantes de teatro na rua (espaços abertos).

Palavras-chave: Ator. Relação. Jogo. Afecto. Recepção.

ABSTRACT

This work is a part of a master degree research that I am conducting. Its main subject is the investigation of the actor's work and performance on the street and the relationship with him/herself and the environment. The theoretical axis revolves around the concept of “affect” (to influence, influence) developed by Gilles Deleuze, Felix Guattari and Benedictus de Spinoza. A detailed mapping of theatre tradition will be made, pointing out to the actor's necessity to take into consideration the relationship between the environment and his/ her work as an important part of a creative process, in order to balance out inner processes with the stage “per se”, the outside world. As a part of this endeavor, I base my epistemological position regarding the actor inner composition (awareness, composition and processing of diverse elements and stimuli) on the works of authors such as Peter Brook and Jerzy Grotowski. Afterward, the collected data, consisting of interviews with street actors, will be analyzed.

Keywords: Actor. Relationship. Play. Affect. Reception.

É trabalho árduo tentar expor teoricamente os elementos intangíveis que ocorrem em nossa prática teatral. Eu, como atriz, sei do que estou falando, já vivenciei e já fui testemunha. Falo daquele momento efêmero e incomparável quando público e atores entram em comunhão, são irradiados, afetam-se e são afetados pela magia de uma ação, de um momento, do teatro.

Segundo o dicionário, a palavra relação significa a conexão entre dois objetos, fenômenos ou quantidades, tal que a modificação de um deles importa na modificação do outro. A vida é composta de relações. Nem tudo é relativo, há

verdades absolutas — uma maçã é uma maçã —, porém eu só existo em relação ao outro. E se só existimos de fato em relação a algo ou alguém, essa relação, indefinidamente, nos afeta. E não só existimos, nós não somos simplesmente o eu. Nesse eu estão contidos as tradições, os pressionamentos culturais, históricos, sociais, particulares, forças que são maiores do que nós, nos atravessam e muitas vezes nem sequer percebemos sua passagem. Lecoq fala de um

[...] *fundo poético comum*. Trata-se de uma dimensão abstrata, feita de espaços, de luzes, de cores, de matérias, de sons, que se encontram em cada um de nós. Esses elementos estão depositados em nós, a partir de nossas diversas experiências, de nossas sensações, de tudo aquilo que vimos, escutamos, tocamos, apreciamos. Tudo isso fica em nosso corpo e constitui o fundo comum a partir do qual surgirão impulsos, desejos de criação (2010, p. 82).

É perturbador perceber a variedade de coisas que nos afetam em nosso pensamento e comportamento. E muitas dessas coisas são imperceptíveis, tão sutis, que só podemos notá-las em um nível de percepção muito pequeno, muitas vezes até nomeado de “intuição”.

Nesse sentido, Deleuze e Guattari nos falam do conceito de afecto:

[...] tornar-se árvore ou tornar-se áster: não é, diz ele, que um se transforme no outro, mas algo passa de um ao outro. Este algo só pode ser precisado como sensação. É uma zona de indeterminação, de indiscernibilidade, como se coisas, animais e pessoas [...] tivessem atingido, em cada caso, este ponto (todavia no infinito) que precede imediatamente sua diferenciação natural. É o que se chama um afecto (1992, p. 205).

E Spinoza (2009) nos fala de afetos que causam encontros alegres e tristes. Os encontros alegres seriam aqueles que nos potencializam, aumentam nossa potência de agir. E os encontros tristes seriam os que nos despotencializam, refreiam nossa capacidade de ação.

Nossa visão do eu é caótica. Como é então a visão do outro? A relação, vinda desse encontro, só pode ser caótica também. Se eu mal percebo a mim, como perceber o outro em sua essência?

Creio que seja imprescindível ao ator aprender e estar aberto a receber o que vem de fora dele, jogar com o externo, equilibrando interno/externo. Peter Brook já nos diz que “O verdadeiro ator sabe que a liberdade só existe realmente quando o que vem de fora e o que sai de dentro formam uma combinação perfeita e indissociável” (2010, p. 58).

O corpo é resultante das práticas culturais, onde se misturam o dentro e o fora. Sem o outro não temos sentido algum, é o outro que nos define, nos perturba e que nos nega. O outro é conflito. E se a vida é baseada na relação, por que a arte não seria?

No teatro, como em outras artes, tudo o que o ator faz, não faz só para si mesmo, ele faz para fora. E não há como se relacionar com o meio ambiente sendo completamente alheio a ele. Martin Buber (2001) diz que o eu só existe

em relação ao tu. Não existimos sem o outro, sem o meio. Precisamos dele e ele de nós. Será? Será que ele precisa mesmo de nós? A natureza existe sem o homem, isso é fato. Mas é também fato que, sem determinada presença, algumas trocas significantes não aconteceriam. Eis aí talvez nossa função: realizar trocas significantes. Mas quais são essas trocas, como elas ocorrem? O que tenho encontrado são exemplos, tentativas de descrição de um evento. Penso que ao nomear este evento (efeito, sensação, momento de intensidade) eu já o mato um pouco, pois as forças que nos atravessam nunca se resumem a uma simples intelectualização¹. Não vamos então, nomeá-lo. Vamos atrás de uma epistemologia, mapear conceitos na tentativa de estabelecer correlações entre eles. Este evento está relacionado ao afecto de Deleuze e Guattari, ao afecto de Spinoza, à teatralidade de Grotowski, às epifanias dos efeitos de presença de Gumbrecht, a termos como presença, *awareness*, intuição, comunhão, irradiação, porosidade. São diversos os conceitos, e acredito que diante do avanço nesta pesquisa surgirão muitos outros, enquanto alguns talvez sejam excluídos desta pesquisa.

O fato é que, dê-se a isso o nome que se dê, o ator precisa saber jogar. Precisa entrar nessa relação de permeabilidade com o meio, com tudo. Fechado em sua concha, o ator não atua, o ator não afeta, não transcende a si próprio. Tem que estar em dois lugares ao mesmo tempo, dentro e fora de si e manter essa ligação, essa “linha cruzada” o tempo todo. Peter Brook compara o ator ao acrobata:

[...] o ator é permanentemente obrigado a lutar para descobrir e manter esta tríplice relação: consigo próprio, com o outro e com a plateia. [...] O tríplice equilíbrio é uma noção que nos remete imediatamente à imagem do acrobata na corda bamba. Ele sabe dos perigos, treina para conseguir superá-los, mas só vai alcançar ou perder o equilíbrio a cada vez que pisar no arame (2010, pp. 28 e 29).

Quando o ator consegue entrar em relação com seu meio ambiente e exercer uma troca verdadeira, sincera, o que ocorre é esse evento, esse efeito incorpóreo. O ator torna-se livre, criador. Porque não há vida sem a troca. Ela é fundamental. O tempo todo, intencionalmente ou não, exercemos uma relação de troca com o meio ambiente, ativa e passiva. Trocamos nossas energias, nossas sensações, ocupamos um espaço no mundo, deslocamos ar, respiramos. O simples fato de estarmos ali, mesmo que não falemos nada, não ajamos, nos comportemos de maneira a realizar a mínima interferência possível, interferimos. Nem que seja a interferência pela não-interferência.

A respeito dessa troca necessária, Buber nos fala:

O homem recebe, e o que ele recebe não é um “conteúdo”, mas uma presença, uma presença que é uma força. Esta presença e esta força encerram três fatos, que embora indivisos, podem encará-los separadamente. Em primeiro lugar, toda a plenitude da verdadeira reciprocidade, do fato de ser acolhido, de estar vinculado; sem que se possa, de algum modo, dizer como é feito aquilo a que se está ligado e sem que esta ligação nos facilite a vida – ela nos torna a vida mais pesada, porém mais pesada de sentido.

¹ Creio que o intelecto não dê conta de discutir a arte ou o processo criativo artístico e que não temos vocabulário suficiente para falar de tudo o que produzimos, pois toda consciência é sempre parcial, nosso conhecimento nunca é totalizador.

Apresenta-se então o segundo ponto: é a inefável confirmação do sentido. Este sentido é garantido. Nada, nada mais pode ser sem sentido. A questão do sentido da vida não se coloca mais. Porém, se ela se colocasse, não precisaria ser respondida. Não sabes demonstrar o sentido e não sabes defini-lo, para ele não possuis nem fórmula nem imagem e, no entanto, ele é para ti mais certo que os dados de teus sentidos. O que tem ele a ver conosco então? O que exige de nós este sentido revelado, mas oculto? Ele não é interpretado – isso não nos é possível – ele só quer que o realizemos. É este o terceiro ponto: não se trata do sentido de uma “outra vida”, mas de nossa vida, não de um “além”, mas deste nosso mundo, e ele quer que nós o coloquemos à prova, nesta vida, neste mundo. Embora este sentido possa ser concebido, ele não pode, no entanto, ser experienciado; ele não pode ser experienciado, mas pode ser realizado, e é isso o que solicita de nós (2001, p. 127).

Nesse sentido, Gumbrecht também nos fala da presença:

A palavra “presença” não se refere (pelo menos, não principalmente) a uma relação temporal. Antes, refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetivos. [...] “produção de presença” aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos “presentes” sobre corpos humanos (2010, p. 13).

E nos descreve ainda as epifanias:

[...] há três aspectos que conferem ao componente de epifania, no âmbito da experiência estética, o estatuto de evento. Em primeiro lugar [...] nunca sabemos se ou quando ocorrerá uma epifania. Em segundo lugar, quando ocorre, não sabemos que intensidade terá: não há dois relâmpagos com a mesma forma, nem duas interpretações de orquestra, com a mesma composição, que ocorram exatamente da mesma maneira. Finalmente (e acima de tudo), a epifania na experiência estética é um evento, pois se desfaz como surge (GUMBRECHT, 2010, p. 142).

A presença só existe quando há relação. O mundo não está fora de nós, assim como nós não estamos fora dele. Relação é reciprocidade. O ator e o meio ambiente, o tempo, o espaço, a luz, o outro são como peças de um mesmo mecanismo. As relações entre ator e meio ambiente são relações em que se exerce e recebe a ação, mas não com a característica da causalidade. São relações de simultaneidade, em que, ao mesmo tempo exercemos atividade e passividade.

Pode ser difícil admitir que lidamos o tempo todo com forças que nos atravessam, forças maiores que nós mesmos. Somos seres criados para negar nossas subjetividades. Talvez o primeiro passo seja admitir a verdade absoluta de que o tempo todo afetamos e somos afetados, de que existimos sempre em relação. Depois nos perguntaremos: Quem ou o que nos afeta e a que afetamos? Que tipo de encontro é esse, ele nos potencializa ou despotencializa?

Lecoq, em sua Escola², desenvolvia o trabalho com a máscara neutra, que coloca o ator em equilíbrio, faz com que “sinta o *estado de neutralidade* que precede a ação” (LECOQ, 2010, p. 69). A máscara neutra desenvolve a presença do ator no espaço que o envolve. Creio que seja fundamental, para que o ator entenda que ele não age *no* espaço, mas *com* o espaço.

² Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, situada em Paris.

Grotowski (2010) nos apresenta a teatralidade como o gênero estético que nasce no contato entre o *ensemble* dos atores e o *ensemble* dos espectadores. Elenca a relação de comunhão viva entre ator e espectador como a matéria-prima do teatro, para ele definido como uma autopenetração coletiva. O autor apresenta-nos o trabalho pela via negativa, onde o trabalho do ator não é baseado no acúmulo de habilidades, mas na eliminação de seus próprios bloqueios e limites. Faz parte do processo de desnudamento do ator para que consiga realizar a completa doação de si mesmo em seu trabalho.

É um processo trabalhoso, difícil deparar-se com suas próprias limitações, enxergá-las, aceitá-las e superá-las. Difícil aceitar o que vem de fora, aprender a jogar. E entre o saber e o fazer há uma grande diferença. O ser humano tenta se enganar o tempo todo. Como parar esse mecanismo?

Gumbrecht nos fala do medo que todos temos da “comunicação total”, “o medo de ser acessíveis, nos nossos pensamentos e sentimentos mais íntimos, de ser acessíveis e abertos como um livro à astúcia interpretativa de pais e professores, maridos, esposas e agentes secretos” (2010, pp.116 e 117). Como se abrir verdadeiramente, como desnudar-se completamente de todas as máscaras que nos são imputadas no rosto desde que nascemos? Como deixar só o ator ali? Qual a sua verdadeira face? O ator é aquele que veste máscaras, mas às vezes se esquece de que também é aquele que as desveste.

Não espero encontrar uma resposta pronta acerca de como fazê-lo, creio que nenhum ator possa dá-la porque quando se chega a uma resposta não serve para os outros, cada um só pode ir e pôr à prova. É um caminho de solidão e reciprocidade simultâneas, onde o ator tem que experienciar, se deixar afetar pelo mundo e pela vida, tempo e espaço, vivenciar a verdadeira presença.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BROOK, Peter. **A porta aberta**. Trad. Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- BUBER, Martin. **Eu e Tu**. 8ª edição. São Paulo: Editora Centauro, 2001.
- GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik e BARBA, Eugênio. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2010.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2010.
- LECOQ, Jacques. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Edições SESC SP, 2010.
- SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.