

Por um vazio livre de pânico

Gisela Costa Habeyche
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS
mestre
atriz

Resumo: Trata-se de interrogar algumas noções de teatralidade a partir de procedimentos adotados nos diferentes usos do espaço de apresentações do espetáculo *A mulher que comeu o mundo*, do grupo Usina do Trabalho do Ator, de Porto Alegre, do qual a autora é integrante. Tal espetáculo é apresentado tanto em ambientes externos como em edifícios teatrais, em configurações que vão desde arena total até palco italiano. Isso obriga a cena a se reconstituir continuamente com especificidades que envolvem, entre outros, detalhes da movimentação e do trabalho vocal. Tais adaptações, intermitentes, propiciam o desenvolvimento de um cuidado que perpassa a mera funcionalidade e instaura a situação criadora no trabalho do ator e entre os atores. Acolhendo a afirmação de Peter Brook de que “toda forma, uma vez criada, já está moribunda”, o trajeto da criação vai na direção de recuperar, através da sensibilidade dos atores, a experiência viva para o espetáculo, evitando as armadilhas da atuação mecânica - desafio presente no trabalho de qualquer ator. Para tanto, são articuladas questões pontuais das recriações de algumas cenas com as idéias de vazio, racionalidade excessiva, medo, preparação do ator, ser sensível, relação com o público e outros motes tomados do texto *As artimanhas do tédio*, da obra *A porta aberta*, de Peter Brook.

Palavras-chave: teatro, ator, espaço cênico, vazio, criação cênica

*O teatro é sempre a busca de uma significação, bem como um modo de torná-la significativa para outros. Este é o mistério.*¹

Há vinte e cinco anos trabalho como atriz em Porto Alegre, RS, em espetáculos de diversos grupos, diretores e com diferentes propostas de encenação. Questionar o que é teatro e a que práticas e valores a teatralidade contemporânea está vinculada é inerente ao meu fazer como atriz e como professora de teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atividade que desempenho há doze anos.

Talvez por recorrentes processos de criação fundamentados sobre a livre improvisação, os processos de pesquisas artísticas me são tão caros quanto os produtos que dele resultem. A existência de um espetáculo não exclui o processo de (re)trabalhos que se pode realizar sobre ele. Uma das maiores dificuldades que reconheço na minha trajetória é a capacidade de manter viva toda e qualquer cena, recuperar a experiência viva no teatro, resgatar sua estesia, reconsiderar o uso dos sentidos. Creio que um momento vivo é aquele no qual nossa alma vive, onde o que fazemos ou observamos dá sentido ao que somos, nos constitui – e pode tornar-se significativo aos outros.

¹ BROOK, 2002, p. 64

Faz cinco anos que participo do grupo Usina do Trabalho do Ator (UTA), onde encontrei parceiros que acolhem a preocupação de recriar a possibilidade viva no fazer teatral. Estabelecemos uma política de criação vinculada à repetição e toda a sorte de estratégias a que se recorre no intuito de tentar manter vivo nosso espetáculo, estreado no final de 2006: *A mulher que comeu o mundo*, que continua “na estrada” até hoje. Somos seis atores e portamos máscaras e figurinos nos quais a teatralidade é evidente, pois são extra-cotidianos. Cantamos e executamos músicas ao vivo, utilizando pandeiro, bumbo e acordeom.

Um eixo de pesquisas do UTA consiste na relação com diferentes espacialidades. Para dar conta de tal demanda, encontramos procedimentos desacomodadores e assim, facilitadores da busca da verdade na cena, ou da cena viva. Consideramos não só esse espaço idílico do que gostaríamos de ser, de um ideal a atingir, mas também o que acontece ali, na “bucha” cotidiana do fazer.

No desejo de alinhar meus achados e reflexões, encontro em *As artimanhas do tédio*, de Peter Brook (2002) uma interlocução perfeita, motivo por que valer-me-ei repetidas vezes desse artigo.

A idéia de espaço vazio, que perpassa a filosofia desse mestre, ressoa em nosso espetáculo. Como não utilizamos cenários, as seguintes colocações de Peter Brook (2002, p. 22 –25) estimulam a conquista de um teatro que vive e faz imaginar:

Um dos aspectos inerentes a um espaço vazio é a inevitável ausência de cenário. (...) A ausência de cenário é um pré-requisito para a atividade da imaginação. (...) O cineasta leva uma vantagem que o encenador teatral só conseguirá se abandonar o cenário realista e assumir o palco nu. Só então o teatro, ao ser teatral, voltará a viver.

A mulher que comeu o mundo é apresentada tanto em lugares abertos, em formato de arena total ou semicírculo, como em salas de espetáculos. São versões muito diferentes do trabalho, que acontecem em cada espaço. Essa é a minha primeira experiência de teatro feito na rua e retornos advindos disso ainda me são inesperados. Admito que a escolha por esse texto de Peter Brook revela alguns espelhamentos:

começamos a fazer experiências fora dos edifícios considerados como ‘teatros’. (...) a experiência mais importante para os atores foi a de representar para um público que eles podiam ver, ao contrário da platéia invisível a que estavam acostumados. (...) Certa vez um de nossos atores (...) disse: ‘passei dez anos de minha vida no teatro profissional sem jamais ver as pessoas para quem fazia meu trabalho. De repente, posso vê-las (...).’ Para sua surpresa ele descobriu que (...) ver os espectadores dava um novo sentido ao seu trabalho. (...) o vazio é compartilhado: o espaço é o mesmo para todos que ali estão (BROOK, 2002, p. 5).

Das gratas surpresas de ver o público, constato seu envolvimento com a cena. No final do espetáculo, quando joga a máscara de uma vaca, que é devorada pela protagonista, no instante em que estou sendo comida, aceno para a platéia, despedindo-me. É comovedor quando esse aceno é devolvido por algumas pessoas. Em geral isso ocorre em lugares mais afastados de grandes centros urbanos. Aliás, todo o trabalho parece ser acolhido de um jeito único em lugares assim.

Nos espetáculos em cidades pequenas, basta a primeira batida de bumbo para que os músicos, atores e espectadores passem a compartilhar do mesmo mundo, pulsando em uníssono. O primeiro movimento, o primeiro gesto já estabelece a relação, e daí por diante a história transcorre num ritmo comum. (...) É uma prova cabal da necessidade de se estabelecer uma relação, da qual depende a estrutura rítmica do teatro. Conscientes deste princípio, entendemos melhor por que uma peça em arena – ou em qualquer espaço diverso do palco italiano, com o público rodeando os atores – geralmente possui uma naturalidade e uma vitalidade muito superiores às condições oferecidas por palcos frontais semelhantes a molduras de quadros (BROOK, 2002, p. 31).

O desejo de relacionarmos-nos através do trabalho faz com que o recriemos sistematicamente, afinal, “toda forma, uma vez criada, já está moribunda” (BROOK, 2002, p.40). De novas direções, proporções e desenhos dos movimentos, até a propagação das vozes, e o eventual sacrifício de segundas vozes ou cantos solos para espessar o coro, e o tempo ou o descarte de cenas que não funcionam em determinados ambientes: tudo é rearranjado para cada performance. Tentamos tirar proveito desse fato para questionar também o tom das interpretações, os jogos das máscaras e as doses de energia usadas, bem como quaisquer elementos que possam fazer respirar nosso trabalho. “É um esforço quase sobre-humano conseguir renovar continuamente o interesse, encontrar a originalidade, o frescor, a intensidade que cada novo instante requer (...) a centelha de vida está sempre correndo o risco de desaparecer” (BROOK, 2002, p.10).

Esse redemoinho tem tomado o foco do nosso treinamento: capacitar-nos para essa tarefa de adaptação e mobilidade do espetáculo, o que exige dedicação, esforços continuados e aceitação da insegurança inerente a não fixação de uma forma.

somente com ensaios precisos, repetidos, e com a experiência dos espetáculos, pode-se provar ao ator que, quando não se procura segurança, a verdadeira criatividade vem preencher o espaço. (...) Quem quer se abrir tem que destruir as paredes. (...) o verdadeiro processo de construção envolve simultaneamente uma espécie de demolição, que implica a aceitação do medo (BROOK, 2002, p. 20).

Nesse artigo, o encenador inglês conta que se perguntarmos a um ator japonês sobre a sua atuação, ele admitirá que já enfrentou e superou a barreira de estar presente sem

aparentemente estar “fazendo” algo para isso, mas que quando atua bem é porque criou um vazio livre de pânico dentro de si. Talvez estejamos mais perto desse vazio livre do pânico quando nos preparamos, trabalhamos nossa sensibilidade e atentamos aos detalhes.

O que é preciso para transformar o banal em sublime? (...) existe uma diferença fundamental entre aquilo que produz intensidade de vida e o que é mero lugar-comum. Qualquer detalhe de um movimento servirá ao nosso propósito; podemos colocá-lo sob o microscópio de nossa atenção e observar este processo elementar em sua totalidade (BROOK, 2002, p. 13).

Talvez consiga nomear pouco, detalhes que exponho sob o microscópio de nossa atenção: a manutenção de um treinamento individual e em grupo a fim de nos manter disponíveis e sensíveis, aquecimentos coletivos, ensaios constantes, preparação vocal, análise e discussão sobre os ensaios e as apresentações. Consideramos estar em cena não só nas apresentações, mas também nos ensaios, pois brincamos e experimentamos alternativas, ousamos reinventar o que fazemos, sem nos prendermos às resoluções que tomamos na última ocasião em que a cena foi semelhantemente configurada. Ainda algo importante a se considerar é a diluição das funções do diretor. Gilberto Icle dirige o espetáculo e também atua nele, seu olhar não é externo, mas envolvido. Há situações de outros de nós observarmos a cena e auxiliarmos sua articulação, como um olho pedunculado que se afasta, engendra discussões e “puxa tapetes”. Também agíamos assim no processo primeiro de criação do espetáculo, movimentados pelas descobertas da vida das máscaras e suas existências entre chuvas de comidas, diálogos de colheres de pau, chulas, baiões, cocos, modinhas, falas ritmadas, ações vocais em mínimas e quiálteras conjugadas com uma variedade de gingados e brinquedos coreográficos. Nossa escuta quer ser acurada, tentamos mantê-la ativa, já que por vezes não nos enxergamos e precisarmos agir juntos.

Há ainda na nossa arte um tesouro, que é o amor e respeito pelo que fazemos e a valorização de o fazermos juntos, a despeito de toda dificuldade que exista. São detalhes vitais, que são tácitos em nossa fome de teatro.

Todos os impulsos humanos direcionados para o que chamamos, de modo impreciso e canhestro, de ‘qualidade’ provêm de uma fonte cuja verdadeira natureza é totalmente desconhecida, mas que somos perfeitamente capazes de reconhecer quando se manifesta em nós ou nos outros. Ela não se comunica por sons ou ruídos, mas através do silêncio. É o que chamamos – já que temos que usar palavras – de ‘sagrado’. (BROOK, 2002, p. 49).

Esse generoso contador de histórias que é Peter Brook (2002, p. 64), ao final do referido artigo, cria a metáfora de uma escada que conduz a níveis superiores de qualidade,

cujos degraus são os detalhes, e afirma que “a arte dos detalhes é que conduz ao coração do mistério.”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BROOK, Peter. **A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.