

PADILHA, Priscila Genara. A Composição de uma Canção. Porto Alegre: UFRGS; Mestrado; Prof. CAPES; Bolsista; UDESC; Doutoranda; Sandra Meyer. Atriz, Encenadora e Professora de Teatro.

RESUMO

O artigo relata o processo *clownesco* de montagem de *Canção de ninar*, de Samuel Beckett, tentando promover um diálogo entre o sistema de Constantin Stanislavski e conceitos da filosofia da diferença de Gilles Deleuze. O espetáculo foi estruturado a partir de alianças feitas entre as ações físicas do ator e os elementos da Análise Ativa mais oportunos à obra de Beckett. Estes conceitos são cotejados com as noções de sensação, imagem e linha de variação, caminhos construídos pelas intensidades que atravessam Beckett, Stanislavski e Deleuze.

Palavras-chave: Ação Física. Análise Ativa. Sensação. Beckett.

RESUMEN

El trabajo describe el proceso de la puesta en escena clownesca de *Canção de ninar* de Samuel Beckett, tratando de promover un diálogo entre el sistema de Constantin Stanislavski e los conceptos de la filosofía de la diferencia de Gilles Deleuze. La escena fue estructurada a partir de alianzas entre las acciones físicas del actor y los elementos del Analisis Activo más adecuados para la obra de Beckett. Estos conceptos son cotejados con las nociones de sensación, imagen y línea de variación. Caminos construidos por las intensidades de Beckett, Deleuze y Stanislavski.

Palabras clave: Acción física. Análisis Activo. Sensación. Beckett.

Aqui, relato o processo *clownesco* da montagem de *Canção de ninar*¹, de Samuel Beckett, promovendo um diálogo entre o sistema de Constantin Stanislavski e conceitos da filosofia da diferença de Gilles Deleuze. O espetáculo foi estruturado a partir de alianças feitas entre as ações físicas do ator e os elementos da Análise Ativa considerados mais oportunos à obra de Beckett. As ações físicas, na experimentação com o texto de Beckett, transformaram-se em sensações, e o único acontecimento de *Canção de ninar* tornou-se uma imagem do esgotamento. A linha transversal de ações físicas virou linha de variação de sensações.

A elaboração de uma ação física, ou vocal, com o texto de Beckett gerou um terceiro elemento no movimento criativo deste espetáculo. Ou seja, da articulação de uma ação física, ou de uma ação vocal, com a palavra *beckettiana*, surgiu uma ação física diferenciada. Nesta, o conflito não é concreto, mas dissipado. Chamo esse terceiro de sensação, inspiração *deleuziana*. Uma sensação física ou vocal é algo em que o conflito não é concreto. Há, apenas, sensações de conflito. A ação física é uma “luta para alcançar um objetivo”. A sensação se restringe ao corpo. A ação física, por

¹ Trata-se do monólogo realizado como parte da dissertação de mestrado: *Canção de ninar: um encontro entre o clownesco e Beckett*, do PPGAC da UFRGS, 2011.

mobilizar o corpo em busca de algo que será difícil alcançar, é ficcional. Para Deleuze (1993, p. 213) “a obra de arte é um ser de sensação” e existe por si mesma. Na criação de uma obra blocos de sensações criam imagens. Roberto Machado (in: DELEUZE, 2010, p. 19) afirma que:

[...] é preciso ir além da linguagem e criar uma imagem. Isto é, quando a linguagem atinge o limite, um limiar de intensidade, ela permite pensar alguma coisa que vem de fora – visto ou ouvido – que Deleuze chama de imagem, visual ou sonora, e caracteriza como uma imagem pura, intensa, potente, singular, que, não sendo pessoal nem racional, dá acesso ao indefinido como intensidade pura: uma mulher, uma mão, uma boca etc... Se a imagem é uma maneira de esgotar o possível, é porque a energia da imagem é dissipadora.

A ideia de sensação e imagem segue próximo à lógica proposta por Beckett, que parece tão conveniente para o *clown*. Elaborar sensações em uma imagem que não seja representação de conflito. O conflito existe, mas está dissipado, foi implodido e permanece no corpo como micro “desconcordâncias” musculares, diferenças de tônus entre partes do corpo. É válido lembrar que partimos da ação física pela vivência concreta de um conflito, para mobilizar o corpo em função de um objeto de atenção, para depois implodi-la, fazê-la dissipar sua potencialidade, experimentando territórios múltiplos e esgotando o possível.

Para tanto se fez necessária a construção de uma linha de variação de sensações, não mais de uma linha transversal de ações físicas. Variação enquanto transformação, diferenciação, potencialização, mesmo que haja repetição. A repetição, aliás, parece funcionar enquanto possibilidade de transformação, de mudança. Trata-se de um chamado à criação do novo, de um espaço vazio dentro da estrutura preche de possibilidades. Deleuze (2010, p. 50) afirma que:

Na variação o que conta são as relações de velocidade e lentidão, as modificações dessas relações, enquanto acarretam os gestos e os enunciados segundo coeficientes variáveis ao longo de uma linha de transformação... A subordinação da forma à variação de velocidade, e a subordinação do sujeito à intensidade ou ao afeto, à variação intensiva dos afetos, são, parece-nos, dois objetivos essenciais das artes.

Em *Canção de ninar*, a criação de uma linha de variação gerou uma “personagem” de contornos quebrados, fendidos, esfumaçados, com espaço para o caos, para a passagem de intensidades, diferenças. Por isso é melhor falar em Figura em detrimento da personagem. Deleuze propõe pensar a criação artística não mais sob a égide da representação. Ele faz uma importante distinção entre a Figura e o Figurativo. O Figurativo se refere ao representacional, à narrativa, à ilustração, à personagem. A Figura se opõe ao figurativo por não pretender “estar no lugar de algo”, por não ser uma personagem definida por um conflito, por uma história, por circunstâncias. “As Figuras se erguem, se dobram ou se contorcem, libertas de qualquer figuração. Elas nada mais têm a representar ou narrar, pois se contentam em remeter (...) elas só têm a ver com sensações...” (DELEUZE, 2007, p. 18).

A Figura é a forma da sensação, uma sensação que deve variar. Bacon, citado por Deleuze, diz: “(...) a sensação é o que passa de uma ‘ordem’ a outra, de

um 'nível' a outro, de um 'domínio'. É por isso que a sensação é mestra de deformações, agente de deformações no corpo (2007, p. 43)". A sensação motora de *Canção de ninar* é o *esgotamento*, como parece ser toda a obra de Beckett. O interessante foi poder variá-la, dissipar seu potencial transformando-a na medida em que a atriz se transformava nela.

Devo dizer que a construção desta imagem foi, de certa forma, balizada com apenas alguns dos elementos da Análise Ativa. Beckett é sintético. A análise de um texto seu também tem de o ser. Os princípios do trabalho de Stanislavski serviram como base sólida para se ter liberdade necessária a um processo que se pretende experimental. Desdobrar, potencializar, adequar e subverter os meios, partindo dos mesmos princípios. Aqui, a sensação está para a imagem como estava, na Análise Ativa, a ação física para o acontecimento.

O universo de *isolamento* também caracteriza Beckett. Por uma precisão ou condensação, para sair do território da representação e da narração, Beckett isola suas Figuras em áreas. Espaços vazios, buracos, camas, cadeiras. O esgotado parece pedir por um lugar sem localização possível, sem endereço, inumerável. Segundo Deleuze (2007, p. 12), a relação da Figura *beckettiana* com seu isolamento determina os contornos da imagem. Sobre os procedimentos para isolar a Figura o filósofo diz que:

O importante é que eles não forcem a Figura a se imobilizar; pelo contrário, devem tornar sensível uma espécie de itinerário, de exploração da Figura no lugar ou em si mesma. É um campo operatório. A relação da Figura com seu lugar isolante define um fato: o fato é... o que acontece... E a Figura, assim isolada, torna-se uma imagem, um ícone.

A necessidade de se comunicar também parece uma recorrência *beckettiana*. Apropriamo-nos dela como o superobjetivo da Figura de *Canção de ninar*. Isso porque o ator deve ter uma motivação, algo em que se agarrar para construir sua trajetória, mesmo que esta seja circular, mesmo quando não implique uma atitude. "Os personagens de Beckett... têm muito a fazer, com um possível cada vez mais restrito em seu gênero, para ainda se preocuparem com o que ocorre" (DELEUZE, 2010, p. 70).

O único acontecimento da peça, segundo a análise, é a *espera*. Nossa única imagem, assim, foi construída com sensações de esgotamento causado pela espera. Conforme Deleuze a respeito da obra do pintor Francis Bacon, o acontecimento é uma imagem, formada por diferentes níveis de uma mesma sensação. Pela ação de *esperar* produzimos sensações que constituem a imagem do *esgotado*. *Canção de ninar* é uma combinatória de variações de uma mesma sensação, a sensação de *esgotamento*.

A voz também foi explorada pelas intensidades sonoras, ritmos, variações, desconstruções e sensações que o trabalho com o texto produzia. Voz implicada no corpo. No início do trabalho procurávamos por uma ação vocal, para que o corpo fosse mobilizado. Para uma obra ter vida o corpo do ator precisa ser profundamente envolvido no processo. Daí a importância do trabalho com as ações físicas e a geração de sensações.

Neste processo foi priorizada a experimentação. O trabalho com a atriz² do espetáculo começou sem nenhum objeto, nem mesmo a cadeira de balanço referida na obra por Beckett. Buscamos despojar-nos do clichê num espaço vazio. Lançávamo-nos em improvisações livres com e sem objetos, sem regras, sem circunstâncias, sem objetivos. Algumas células de cena interessantes foram criadas. Mais tarde, quando foi incluído o texto, começamos a trazer para a partitura a *espera*, a *vontade de se comunicar* e o *isolamento*. Estas cenas embrionárias até o fim nos acompanharam se diferenciando a cada ensaio, na tentativa de construir uma imagem que traduzisse o que temos a dizer, junto com Beckett, sobre a condição humana. Trata-se de experimentações com o possível.

Após dois meses de ensaio já com uma estrutura de ações interessante de ser explorada, mostramos à orientadora³ da pesquisa os esboços de cena que tínhamos. Notávamos que a partitura física não estava elaborada com a vocal. Sabíamos o quão embrionário era nosso trabalho, mas como já sentíamos alguns impulsos genuínos nas cenas, decidimos que era hora de mostrá-la. Como estávamos sempre recorrendo ao processo *clownesco*, era inevitável a criação de *gags*. Não procurávamos por elas, e, de repente, lá estavam. Algumas eram promissoras, precisariam de bastante trabalho. A *gag* faz parte da lógica do *clown* e não se trata de negar estes números cômicos, característicos desta linguagem. Em um treinamento *clownesco* é difícil fugir disso. Entretanto, neste estudo não pareceu haver espaço para um repertório clássico de *clown*.

Eliminamos o excesso, deixando o jogo da atriz restrito à cadeira de balanço. Condensamos, entendendo o potencial *beckettiano* de uma “cena sentada”. Subvertemos todas as ações físicas que ela tinha em ações na cadeira de balanço, em que se inicia o trabalho de subversão das ações físicas em sensações. Espaço limitado, condição do esgotado. Não parece possível fazer a personagem de *Canção de ninar* se levantar e andar sem perder as intensidades do texto. Deleuze (2010, p. 74) diz que:

É a mais horrível posição para se esperar a morte: sentado, sem poder se levantar nem se deitar, espreitando o golpe que nos fará ficar de pé uma última vez e nos deitar para sempre. Sentado não tem volta, não se pode revolver sequer uma lembrança. A esse respeito, a canção de ninar é ainda imperfeita: é preciso que ela pare. (Pare de errar, daqui de lá, em cima em baixo...).

Transformamos as ações físicas que fazia pelo espaço em sensações na cadeira, multiplicamos as possibilidades e percebemos o potencial do condensado. A *gag* e o cômico foram suprimidos em sensações, ainda presentes de maneira sutil. O conflito, agora, está centrado no corpo do ator, não é representado com a ajuda de elementos ficcionais. A ação física está por trás. Em *Canção de ninar* só há um acontecimento, a *espera*. O objetivo é dissipado em sensações que, juntas, criam o único acontecimento da peça. Entendidos depois sua circunstância e seu objetivo, e que o conflito foi implodido, fizemos a Análise adaptar-se ao texto.

² Bia Isabel Noy.

³ Inês Alcaraz Marocco, do PPGAC da UFRGS.

A linha de variação foi elaborada pela organização do tempo-ritmo das sensações. É importante sublinhar que esta linha é o que deu à Figura seus contornos. A imagem da *espera* determinou o estado da Figura *beckettiana*. A construção desta figura é aqui entendida como a estruturação de sua linha de variação, ou seja, o encadeamento das várias sensações criadas.

Observando as linhas que, normalmente, Bia desenhava na imagem e articulando-as com o tempo-ritmo que ela sugeria, percebemos do que estávamos atrás. Qualidades recorrentes nas sensações criadas nos mostraram um caminho possível rumo a este *clownesco* esgotado que buscamos. O *clownesco* em Bia era algo inquieto. Suas ações eram construídas, não raro, com linhas retas, curtas e de rápida trajetória, o que dava a elas um caráter sutil do cômico. Insistimos neste aspecto e o diálogo entre linhas e sensações sugeriu um tempo-ritmo para o espetáculo. O que fizemos, mais parece a construção de uma música. É o tempo-ritmo encadeando a linha de variação. Que qualidade era essa que estava compondo a linguagem física da encenação? Conseguimos elaborar este processo investindo no material criativo que a atriz criou. A sensação pequena e rápida é pertinente ao texto, pois ela tem curta duração. Várias diminutas sensações geram uma imagem igualmente curta. O espaço é diminuto, apenas na cadeira se constrói, condensando seu potencial.

Como ela permanece sentada o tempo inteiro, a imagem tem de ser precisa e intensa. Quando Bia se apropriava dela e a vivenciava, as pequenas sensações que a constituíam pareciam ser potencializadas, ganhando peso na encenação e definindo uma linguagem particular. O trabalho com a imagem requer um tipo de direcionamento da energia psicofísica. Cada micromovimento, microssensação, para ser interessante, tem de carregar, por menor que seja, toda a energia do corpo da atriz. Um mexer de dedos, para ter sentido e relevância, tem de ser ampliado pela qualidade de energia usada em sua realização.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autres dramaticules**. Paris: Minuit, 1982.
- D'AGOSTINI, Nair. **O método da Análise Ativa de C. Stanislavski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator**. 2007. 290f. Tese (doutorado em Literatura e cultura russa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. **Sobre o Teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- _____. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.