

Para viver, não basta estar vivo

Gisela Costa Habeyche

Programa de Pós-Graduação em Educação – UFRGS

Doutoranda – Educação e Arte – Or. Prof. Dr. Gilberto Icle

Professora do Departamento de Arte Dramática – UFRGS

Resumo: O artigo discute o que seria a presença do ator a partir de aspectos práticos descobertos no processo de criação de um espetáculo do grupo teatral gaúcho Usina do Trabalho do Ator (UTA), do qual a autora é atriz. Para tal, toma como instrumento de análise um exercício específico, praticado pelo UTA e que faz parte da história do teatro ocidental, tendo sido relatado por Thomas Leabhart, Decroux e Copeau. Para elaborar essa análise, são utilizados registros do diário do trabalho, que envolvem a descrição das subjetividades apreendidas na tarefa, para compreender a experiência vivida, o que favorece a constituição de pensamentos sobre a prática, em uma tentativa de aproximação dos estudos auto-etnográficos.

Palavras-chave: ator, presença, criação, auto-etnografia, Usina do Trabalho do Ator.

A frase que uso como título desses escritos é da linda *Frango com ameixas*, de Marjane Satrapi (2008), que me inspira ao mostrar Nasser Ali, músico que transferiu todo amor que sentia à sua arte. Quando ele vê irremediavelmente quebrado seu precioso instrumento, decide morrer.

Tomo essa imagem como um pretexto para refletir acerca das minhas práticas como atriz e pesquisadora desse fazer, em relação a procedimentos de criação do novo espetáculo de meu grupo teatral, a Usina do Trabalho do Ator (UTA). Inquietações sobre a vida, a morte e o teatro me acompanham faz muito e as sugeri para o trabalho em gestação, que propõe leituras tanto sobre a morte, quanto sobre o trabalho do ator.

Se o ator é um artista, é de todos os artistas o que mais sacrifica da sua pessoa ao **mistério** que exerce. Nada pode se dar que não seja de si próprio, não em efígie, mas em corpo e alma e sem intermediário. Ao mesmo tempo sujeito e objeto, causa e efeito, matéria e instrumento, a sua criação é ele próprio. Nisso consiste o mistério: que um ser humano possa pensar-se e tratar-se a si próprio como matéria da sua arte, agir sobre si próprio como sobre um instrumento com o qual é preciso que ele se identifique sem cessar e sem se distinguir, ao mesmo tempo agir e ser o que se age, homem natural e marionette. (COPEAU, 1964, p. 44)

Da amplitude do “mistério”, interrogo a questão da presença, tema que, tocado, abre vasos comunicantes que se oferecem à discussão. Compartilho relatos de minha vivência nessa criação, constantes de registros do diário do trabalho, que envolvem subjetividades apreendidas na tarefa, para compreender a experiência vivida. Na constituição de pensamentos sobre a prática, busco uma aproximação dos estudos auto-etnográficos.

Nessa criação, investigamos um exercício proposto por Thomas Leabhart, há alguns anos, a Gilberto Icle, que dirige o trabalho do UTA. A primeira vez que contatei o referido exercício foi em 27 de maio último. Após estarmos disponíveis, Gilberto colocou no espaço uma cadeira e pediu que começássemos sentados. A instrução enigmática solicitava que com nossa ação nos tornássemos pensamento. Isso envolvia o movimento e a imobilidade, o agir e o não agir. Instaurava a não ação.

Tão tortuoso é o trajeto de um processo de criação! Há momentos insuspeitados, divertidos, desafiadores, tanto de incerto e invisível, de buscar seu colega e arriscar, abandonar o medo, as amarras, as lógicas, o querer. Deixar tudo para trás, deixar-se ir, abandonar-se ao desconhecido, ouvir, silenciar.

Registro¹: “exercício simples e podre de difícil. Me flagro interpretando – no mal sentido. Finjo ouvir sons, enxergar coisas. Fabrico movimentos falsos na vã tentativa de preencher o vazio.”

Fiquei tomada por essa proposta. Fora do ensaio, o “enigma” me vinha ao pensamento. Era claro que precisava descobrir um estado especial que viabilizasse esse jogo, o seu *como* e o seu *o quê*, que se fundem ao me desacomodar. Nas manhãs seguintes buscamos compreender a dimensão da proposta e como realizá-la:

Entrei muito carregada no trabalho. Quase impossível deixar a significação para quem vê. Sou pesada. Lenta. Preciso suspirar de tanto em tanto. Pequenos e quase imperceptíveis suspiros. Será que tentar contê-los criaria alguma tensão não legível? Algo suficiente para não descrever algo com minha ação, mas que me mantivesse viva, acesa, presente? Como chegar nesse pensamento ou imagem do pensamento com ritmo, surpresa e junto dos outros? As relações/ não relações seriam a chave? Tentava não colar imagem alguma ao meu próprio imaginário e me frustrava porque não conseguia. Preciso criar um antídoto para evitar qualquer sinal de significação precisa. Preciso me esvaziar.

Há na minha trajetória de conhecimento – e muito fortemente nessa situação – uma busca pelo vazio: algo tão difícil de explicar quanto de conseguir. Cada vez que me flagro querendo qualquer coisa no exercício, identifico passar do ponto, pretender significar, mais do que deixar o que crio ter sentido, quer dizer, ter excedido o que é interessante ver nesse jogo: ritmos insuspeitados, pausas, movimentos orgânicos, corpos vivos que respiram e vivem naquele momento e naquele lugar: a presença de um ator no momento presente. Sem querer ser mais do que simplesmente isso.

É no instante presente que a presença pode existir, pulsam aí faíscas de vidas, no encontro espacial e temporal que a viabiliza, no compartilhamento da experiência que dá vida ao teatro.

¹ Sempre que utilizar citações cuja fonte não estiver mencionada, é porque estou usando meu diário de trabalho como referência desses recortes.

Hans-Thies Lehmann² afirmou que em uma sociedade a tal ponto midiaticizada, como a que vivemos, “o teatro tem a possibilidade de implicar o espectador de uma maneira que nenhum filme pode fazer, através da co-presença de atores e público.” A magia do teatro está nessa ocasião ímpar de encontro, que não é dada ou certa, nem para o ator nem ao espectador.

Para ser vivo em cena, bastaria existir? Ou é preciso que o ator possua algo em particular para comunicar, cooptar interesses? O que é a presença de um ator? Tem a ver com sua sensibilidade? Espontaneidade? Sinceridade?

A ideia de uma sensibilidade que se persegue a si própria, de uma espontaneidade que se procura, de uma sinceridade que se trabalha faz facilmente sorrir. Que não se sorria tão facilmente. Que se reflita, antes, na natureza de um ofício em que há tanta matéria a revolver. A luta do escultor com a argila que ele modela não é nada comparada com as resistências que opõem ao comediante o seu corpo, o seu sangue, os seus membros a sua boca e todos os seus órgãos. (COPEAU, 1964, p. 52-53)

Mesmo admitindo a extrema dificuldade concernente à arte do ator, Copeau (1964, p. 48), como outros artistas, parecia crer no atributo pessoal do ator como conformante da sua presença:

Há [...] qualquer coisa do ator que depende do que ele é, que atesta sua autenticidade, que se impõe pelo seu acento, sem fraude possível, desde que aparece em cena, antes mesmo de abrir a boca, pela sua simples presença.

Mas se a presença nos é dada, por que a perseguimos arduamente? Patrice Pavis (2005) admite a presença como um grande desafio aos teóricos, colocados diante de um mistério inexplicável e traz os autores Eugenio Barba e Moriaki Watanabe, que complexificam a discussão ao afirmarem que “ser marcadamente presente e, no entanto, nada apresentar, é, para um ator, um oxímoro, uma verdadeira contradição, [...] o ator de pura presença [é um] ator representando sua própria ausência” (BARBA e MORIAKI *apud* PAVIS, 2005, p. 305).

Identifico-me. Por muitas vezes buscando estados compatíveis com “o pensador”, tive a sensação de quase me desculpar por estar em cena, a certeza de não querer movimentar meu corpo, como se não quisesse existir, mesmo desejando estar ali e vivenciar a experiência, que contém o conflito da anulação de minha presença. É possível tomar o oxímoro pelo viés filosófico:

O ator é esse homem genérico. É isso que nos fascina e nos repugna: ele é ao mesmo tempo muito e muito pouco. Muito porque ele possui todos os

² Hans-Thies Lehmann proferiu a conferência de abertura no Seminário “Teatro contemporâneo: para além do drama” em 12 de agosto de 2010. Realização do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da UFRGS, do Goethe-Institut e da Coordenação de Artes Cênicas de Porto Alegre.

indivíduos; muito pouco porque ele não é nenhum deles, nem ele mesmo. O paradoxo é evidentemente que o nada seja a condição de alguma coisa, que a ausência de si do ator seja justamente a chave da sua presença. [...] Resta que compreendamos como a ausência se faz presença. Como do nada, da vacuidade do ator pode surgir algo: a efetividade do teatro. (ENAUDEAU, 2001, p. 34-35)

Algumas vezes, nos 25 anos que faço teatro, tenho que desarticular um pensamento que ainda vive em mim, que sinaliza que eu deveria fazer alguma coisa em cena. Procuo então o caminho de não fazer, de deixar de fazer, como a permitir que as coisas aconteçam. Creio que existe uma parte do teatro que diz respeito à co-presença ator-espectador e ao que se engendra a partir dela. A ideia de controle é imprópria ao fluir do acontecimento teatral.

Se você tem a dádiva do silêncio e da imobilidade, se você não se mover, se você se unir ao silêncio atento da clareira, com a doçura do ar e dos ramos das árvores, verá toda a criação vir até você. (COPEAU *apud* LEABHART, 2001, p.13)

Temos, os que fazemos teatro, mais do que sabemos em comum. Thomas Leabhart (2001, p. 5) escreve sobre esse mesmo exercício que realizava como aluno de Etienne Decroux:

Mais de vinte anos após ter trabalhado com Decroux [...] percebi que [...] estava nos transmitindo o que Copeau lhe havia ensinado: um método para conseguir ter presença teatral através da ausência, um estado ótimo de performance que precisa ser vivenciado e compreendido. Os exercícios não eram realmente misteriosos; eles apenas pareciam sê-lo, já que as palavras são bastante inadequadas para descrever um processo tão fundamentalmente não-verbal.

Existe algo que herdamos daqueles que não viveram no mesmo tempo que nós, através de registros e relatos de histórias que aconteceram na aprendizagem do ofício. Para gente como eu, que começou a estudar teatro nas últimas décadas do século XX, momento em que as informações acerca de outras tradições teatrais não eram conhecidas com a facilidade e rapidez contemporâneas, é uma imensa satisfação saber parte da história de uma prática – e vivenciá-la.

Esse escrito padece da inconclusão de sua origem. A criação artística está em processo, as últimas situações de buscar “o pensador” foram infrutíferas. Flutuo no vácuo da ignorância, quiçá esteja mais próxima do vazio, mas não há garantias, não há zona de segurança ou conforto de qualquer sorte. O que existe é uma inquietação com um colorido pitoresco, pois denota uma fome há semanas desconhecida e que agora me ronda sem descanso.

Quando me emociono com a história de Nasser Ali, reconheço em mim esse amor que o artista devota à sua arte. Encontro em mim uma vitalidade especial, que movimenta minha curiosidade e me torna refém de voltar tantas vezes quantas sejam

necessário ao exercício de Copeau, de Decroux, de Thomas Leabhart, de Gilberto Icle e agora também meu, pois quero descobrir em cena, maneiras de ser crível pensando. O que ainda, infelizmente, não aconteceu.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COPEAU, Jacques. Reflexões de um comediante sobre o “Paradoxo” de Diderot. In: REDONDO JÚNIOR. *O teatro e sua estética*. Lisboa: Arcádia, 1964.

ENAUDEAU, Corrine. Le corps de l’absence. IN: FARCY, Gérard-Denis et PRÉDAL, René (org). *Brûler les planches, crever l’écran* : La présence de l’acteur. Saint-Jean-de-Védas: L’Entretiens éditions, 2001.

LEABHART, Thomas. *A máscara como ferramenta xamanística no treinamento teatral de Jacques Copeau*. In: Revista da FUNDARTE – v.1, n. 1 (jan/jul 2001). Montenegro: Fundação Municipal de Artes de Montenegro, 2001. [1994]

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SATRAPI, Marjane. *Frango com ameixas*. Tradução Paulo Werneck. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.