

Relações entre teoria e prática na pesquisa e na criação teatral, um exemplo na *Usina do Trabalho do Ator*

Gilberto Icle
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS
doutor
encenador

Resumo: Apresenta-se uma reflexão sobre as relações – e possíveis impossibilidades de dicotomização – entre prática e teoria na criação teatral. Para tanto, descrevem-se alguns procedimentos criativos empregados no processo de construção de espetáculos do grupo gaúcho UTA- *Usina do Trabalho do Ator* e sua relação com os procedimentos pedagógicos de preparação dos atores. O principal procedimento analisado é o que se convencionou chamar de maneiras de burlar os clichês, por intermédio do qual o grupo, cujo autor deste texto é ator e diretor, procura evitar clichês, afastar resoluções primárias e elaborar peripécias narrativas. Tais procedimentos visam a possibilitar a emergência de lacunas narrativas, nas quais o público, por sua vez, pode – e mesmo deve – inserir sua própria experiência, sem, contudo, perceber-se fazendo. Tais procedimentos engendram-se a partir de um processo que reúne em si aspectos teóricos e aspectos práticos, fazendo avançar cada uma das duas dimensões num amálgama criativo. Teoria e prática, assim, configuram modos de uso do corpo e, conseqüentemente, da presença, como possibilidade de prática para além e para fora do campo hermenêutico. Trata-se esse campo como dimensão da interpretação, ou seja, dimensão do significado em oposição à materialidade corporal da comunicação. Os procedimentos aqui descritos configuram, por fim, modos de utilização do corpo imersos numa cultura da presença.

Palavras-chave: etnocenologia, espetáculo, criação, pesquisa, *Usina do Trabalho do Ator*

A cena – seu estudo, sua prática, sua poética – circunscreve um espaço no qual teoria e prática articulam-se de modo que ambas as dimensões podem fazer avançar os saberes de maneira indissociável. Definir o que é teórico e o que é prático configura, por si só, uma aventura intelectual marcada por aquilo que a modernidade conformou como as grandes divisões binárias do pensamento ocidental. O que é prático na poética teatral? O que é teórico – ou teoria – na prática teatral? Teoria e prática circunscrevem campos distintos, lá onde obram os artistas da cena?

De qualquer forma, o teatro é uma prática e quanto a isso parece não haver nenhum problema a ser resolvido. Sendo assim, as questões acima só fazem sentido numa direção: a teoria constitui avanço para a prática teatral? Seria preciso pensar ainda se a teoria – o ato mesmo de teorizar – constitui um modo de pensamento capaz de se manifestar em prática, ou seja, na *poiética* (PASSERON, 1997) da cena, no processo criativo se fazendo, constituindo-se no exato momento em que inventa seus próprios instrumentos para com eles inventar.

Mas o que este texto pode fazer não é responder de forma linear tais questões, mas, no máximo, exemplificar modos poéticos nos quais essa assertiva – a da teoria mergulhada no âmago da prática – pode ser exemplificada. Por isso, este texto intenta mostrar como esse teorizar está contido já na própria maneira do procedimento criativo, como ele é imanente à determinada prática teatral – ou melhor dizendo, pode sê-lo -, como ele constitui um traço que se presentifica no *modus*

operandi da cena. Para tanto, vou me permitir descrever alguns procedimentos criativos do grupo no qual sou diretor e ator: a UTA - *Usina do Trabalho do Ator*.

Modos de bular os clichês

Nos modos e nas matrizes criativas da UTA - *Usina do Trabalho do Ator*, desde seus primeiros espetáculos (como *Klaxon*, de 1994 ou *O Marinheiro da Baviera*, de 1996), várias modalidades de *burla* foram empregadas com o objetivo de garantir um caminho mais longo – e menos fácil - para chegar à criação da cena.

De modo geral, os atores possuem quase sempre um repertório de ações que é anterior à definição da ideia a ser trabalhada em cena. Essa ideia, por assim dizer semântica, aparece num segundo momento do processo de criação, ainda que nem todos os espetáculos do Grupo tenham partido dessa prerrogativa. Uma noção técnica, ou um elemento de linguagem cênica, precede na maioria das vezes a escolha de uma temática. É o caso, por exemplo, do processo criativo que conduziu à elaboração do espetáculo *Mundéu, o segredo da noite* (apresentado entre os anos de 1998 e 2004). O processo de construção da dramaturgia enfrentou o caminho que iniciou na investigação da utilização - pelos atores - de objetos (escolhidos a partir de características *teatrais*, como o tamanho ou a possibilidade de mobilidade). Assim, os atores trabalharam na construção de um repertório de movimentos possíveis para cada objeto (um leque, um bastão, uma peruca gigante, um pano, uma saia, uma flauta). Somente num segundo momento, com a leitura da obra *Lendas do Sul*, de Simões Lopes Neto, foi possível determinar, por intermédio de associações com o trabalho dos objetos, qual ator faria qual personagem das Lendas. O trabalho seguinte foi, então, constituir tais figuras a partir do trabalho prévio com os objetos. Assim, tangenciou-se um trabalho de *interpretação*, de decodificação das características dos personagens para constituição do comportamento cênico. Dessa maneira, os atores procuraram *burlar* o sentido reto e aderente do nível semântico para constituir a dramaturgia a partir – ou tendo como ponto de partida – a constituição da presença cênica. Foi somente a partir da constituição de tais figuras – da investigação de seus modos de comportamento e da fixação de um repertório de ações que se caracterizou os comportamentos específicos de cada personagem/figura - que a dramaturgia foi sendo construída. Essa nasceu, portanto, de alguns meses de experimentação e em improvisações que respondiam a uma única pergunta: sendo os personagens provenientes de Lendas distintas o que aconteceria se tal personagem se encontrasse com tal personagem?

Ao burlar a interpretação ordinária, na qual o ator parte do estudo de uma figura/personagem para aduzir um comportamento em direção à criação de obstáculos que impeçam a utilização de clichês, burlaram-se os significados primeiros, as interpretações superficiais. Um esforço de

adaptação entre materiais improvisados apenas com os usos do corpo e materiais semânticos provenientes das narrativas populares foi necessário para reconstruir os sentidos e configurar a cena.

Um início diferente, mas com intuito semelhante, foi empregado no processo de construção do espetáculo *O Marinheiro da Baviera*, apresentado entre os anos de 1996 e 2005. No processo de construção da dramaturgia foram utilizados tão somente ações do repertório pessoal do ator. A regra que se impôs e a condição de burla era não criar nada novo em termos de ações, apenas adaptar, transformar sequências de ações já criadas, utilizar materiais constituídos anteriormente à escolha da ideia do espetáculo. Essas ações podiam ser aumentadas, diminuídas, reorganizadas, podia-se, além disso, incluir objetos, canções, narrativas, mas nada poderia ser criado como inteiramente novo. Esse esforço de composição constituiu um caminho no qual a personagem central do espetáculo (Carl, um imigrante alemão que vive uma vida apenas sonhada ao chegar e morar no Brasil) foi o ponto de chegada da construção dramaturgica e não o seu ponto de partida.

Esse procedimento resultou num esforço e num tensionamento entre a vontade de expressar determinada ideia e o poder de legibilidade dos materiais. O desafio constituía, portanto, em fazer valer os materiais (ações aleatórios de significado diverso) e as necessidades semânticas precisas de um roteiro de cenas que ia se construindo a partir da composição. Assim, o processo consistia em mudar o roteiro e achar novas soluções para contar/encenar a história que fosse possível de ser realizada com o material corporal disponível. Encontros inusitados, resultados improváveis, surpresas e peripécias inimagináveis que tiveram lugar graças a um (des)caminho de criação.

Teoria e prática, presença e significado

Haveria nesses exemplos, então, o que Gumbrecht (1998) chama de *campo hermenêutico*, agindo no próprio processo de criação. Tratar-se-ia de uma vontade de saber (Foucault, 1999), uma vontade de interpretação que é própria de nosso modo contemporâneo de agir e na qual nos encontramos imersos. Essa necessidade de interpretação provém da divisão entre corpo e mente (ou alma, espírito) e da conseqüente crença de que o corpo constituiu um obstáculo para o engendramento do sentido que, por sua vez, se efetiva num substrato profundo e obnubilado. Se o sentido (significado) não se expressa facilmente na superfície do corpo, faz-se necessário uma interpretação que possa resgatá-lo da profundidade e da obscuridade em que se encontra mergulhado na mente.

Assim, somos todos interpretativos, temos ganas de saber o sentido de tudo e tudo significar. Não saber a razão das coisas nos causa angústia e medo. Classificar, designar, nomear, produz a sensação de segurança e calma, mas produz também a interpretação fácil e o caminho curto.

Burlar essa vontade de interpretação parece ser um procedimento difícil, mas necessário para se contrapor ao *modus operandi* hegemônico de nosso pensamento. A Etnocenologia (Pradier, 2000) tem possibilitado articulações dessa natureza para aqueles que procuram tais caminhos e que reconhecem neles possibilidades de pensar diferente as artes e as ciências do espetáculo que se pensava até então, sobretudo no questionamento da racionalidade moderna que divide corpo e mente.

Cultura da presença é o nome que Gumbrecht (2004) atribui a essa possibilidade. O teatro e as artes do espetáculo de modo geral são exemplos dessa polaridade da experiência estética (que, de fato, nunca está na ausência de uma cultura do significado). Estaríamos diante de uma fratura no campo hermenêutico, uma saída, uma fresta por intermédio da qual podemos fazer avançar, ainda que em parte, os saberes e práticas não hermenêuticos, fora das garras da interpretação.

Tais exemplos - de burlar o significado - possibilitam repensar o estatuto do que é prático e do que é teórico em cena. O que parece estar em jogo é que, não estando isolada, a cena não configura uma dimensão isenta da articulação daqueles que ali se encontram, portanto, a teoria, ao contrário do que muitos podem pensar, não está guardada em gavetas empoeiradas ou em bibliotecas seculares, ela constitui a nós mesmos e nos formamos entre ela. A vontade de saber, na qual todos somos irmãos, traz em si uma teorização, pois circunscreve um campo hermenêutico. Sair disso, seja no processo de construção da cena, seja na apreciação da obra acabada, consiste tanto no desafio do teatro, quanto na sua beleza.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Production of presence: what meaning cannot convey**. Stanford: Stanford University Press, 2004.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. O campo não-hermenêutico ou a materialidade da comunicação. In: _____. **Corpo e forma**. Rio de Janeiro: UERJ, 1998.
- PASSERON, René. Da estética à poética, **Porto Arte**, Revista do Mestrado em Artes Visuais. UFRGS. Porto Alegre, v.8, n.15, p. 103-116, nov. 1997.
- PRADIER, Jean-Marie. **La scène et la fabrique des corps** : Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident (V^e siècle av. J.C. – XVIII^e siècle). Bordeaux : Presses Universitaires Bordeaux, 2000.