

HABEYCHE, Gisela. Hoje eu sou eu. Porto Alegre: UFRGS; Professora Assistente; UFRGS; Doutoranda; Gilberto Icle. Atriz.

RESUMO

Pretende-se articular relações entre a experiência de substituições de atores no grupo Usina do Trabalho do Ator, de Porto Alegre, e ideias de Jacques Rancière. A frase “hoje eu sou eu”, de uma atriz, em ensaio de substituição, surpreendeu pela riqueza de possibilidades de significações. Quando há ensaios para substituição, sem todo o elenco, alguns jogam papéis de outros, multiplicando as situações de aprendizagem. Esse deslocamento de posições oferece um novo tecido, desconhecido e incerto. Depois de vida intensa, todo processo que desnaturalize e ajude a descobrir novas articulações é bem-vindo. Os ensaios coincidiram com a leitura de Rancière, que oferece estofos para refletir acerca de práticas artísticas do ponto de vista estético e político. Procura-se redimensionar o fazer teatral, a partir de ideias tais como o real precisar ser ficcionalizado para ser pensado e o fato da arte, tanto quanto os saberes, construírem ficções (rearranjos materiais dos signos e das imagens, do que se vê e do que se diz, do que se faz e do que se pode fazer). Esse cotejamento da prática teatral com o pensamento filosófico sobre arte oportuniza diálogos entre o que se toma por real e por ficção no campo do teatro e da vida.

Palavras-chave: Prática Teatral. Substituição de Atores. Usina do Trabalho do Ator. Etnocologia.

RESUMEN

Se pretende articular relaciones entre la experiencia de sustituciones de actores en el grupo Usina do Trabalho do Ator, de Porto Alegre, y ideas de Jacques Rancière. El parlamento “hoy Yo soy Yo”, de una actriz, en un ensayo de sustitución, ha sorprendido por la riqueza de posibilidades de significaciones. Cuando hay ensayos para sustitución, sin todo el elenco, algunos juegan los papeles de otros, multiplicando las situaciones de aprendizaje. Ese desplazamiento de tantas posiciones ofrece un nuevo tejido, desconocido e incierto. Después de intensa vida, cualquier proceso que desnaturalice y ayude a descubrir nuevas articulaciones en ese hacer es bienvenido. Los ensayos ocurrieron en conjunto con la lectura de la obra de Rancière, que ofrece un significativo conjunto para reflexionar acerca de las prácticas artísticas desde el punto de vista estético y político. Procurase redimensionar el quehacer teatral, a partir de ideas como la de que el real necesita ser ficcionado para ser pensado y el hecho de que el arte, como los saberes, construyen ficciones, o sea, arreglos materiales de los signos y de las imágenes, de las relaciones entre lo que se ve y lo que se dice, entre lo que se hace y lo que se puede hacer. Este estudio que acerca la práctica teatral del pensamiento filosófico sobre el arte, posibilita diálogos entre lo que se considera real y ficción en el campo del teatro y de la vida.

Palabras clave: Prática teatral. Substituciones de Actores. Usina del Trabajo del Actor. Etnoescenología.

A prática de substituição de atores para a realização de apresentações de espetáculos teatrais é bastante difundida no meio teatral, mas sobre esse tema pouco se encontra na literatura especializada. A ideia de que somos substituíveis é tão presente na pedagogia do teatro, que nós, atores, a trazemos tácita junto à criação de nossas dramaturgias, como se a consciência do que fazemos pudesse e devesse ser compartilhada, no mínimo, com nossos colegas. No grupo gaúcho Usina do Trabalho do Ator (UTA)¹, isso não é diferente. Tal realidade ocorreu em diversos momentos no espetáculo “A mulher que comeu o mundo”, que vem se apresentando continuamente desde 2006. Uma das integrantes do grupo engravidou e por conta disso se criaram múltiplas oportunidades de substituí-la. A última dessas ocasiões coincidiu com a impossibilidade de viajar de outro colega e optamos por substituir aos dois para participar do Circuito de Artes SESC 2011², no qual percorremos 14 cidades do interior de São Paulo em 21 dias.

Embalada por indagações surgidas numa disciplina do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS, sobre pensar o real e narrar-se a si mesmo no que separa realidade de ficção, eu, também atriz do UTA, em doutoramento nessa instituição, busquei na obra “A partilha do sensível: estética e política” (2005), de Jacques Rancière, argumentos para pensar a questão da substituição de atores no contexto apresentado. Ressalto que para quem faz teatro a ficção é também realidade, no sentido de ser material palpável de trabalho sobre o qual se arquitetam escolhas, aprimoramentos, adição de novos dados ficcionais ou pertencentes à realidade, enfim, é massa de modelar, que se conforma e se renova durante tantas repetições de ensaios e apresentações. A ficção pertence, indubitavelmente, à realidade do artista e por isso adquire a conotação de realidade, pois nos relacionamos com ela como algo a ser elaborado, obedecido, comungado, como fato. Quando Rancière (2005, p. 58) afirma que “o real precisa ser ficcionado para ser pensado”, refere-se à fronteira entre a razão dos fatos e a razão da ficção que se encontra borrada, pois ambas pertencem a um mesmo regime de verdade. O que interessa dessa afirmação no universo que interrogo é a possibilidade de deslocamento do ator diante da situação ficcional. Deslocamento de si e da noção de seu papel no todo da encenação, o que alarga as relações que estabelece com o fazer teatral e possibilita reconfigurações desse fazer que devolve vida pulsante, frescor e verdade à cena.

No UTA, quando há ensaios com novos atores para substituição, sem ter todo o elenco original presente, alguns atores jogam os papéis de seus colegas, de tal forma que se multiplicam as situações de aprendizagem, pois além dos substitutos, têm-se os substituídos em diferentes funções. Esse deslocamento de várias posições oferece ao grupo um novo tecido, desconhecido e incerto de

¹ O grupo existe desde 1992 e é formado por Celina Alcântara, Ana Cecília Reckziegel, Dedy Ricardo, Gisela Habeyche, Thiago Pirajira e Gilberto Icle, que também o dirige. Esse é o elenco que criou o espetáculo “A mulher que comeu o mundo”.

² seccsp.org.br/circuito.

configuração do trabalho, que envolve detalhes na recriação do espetáculo. Jogar o papel do outro estabelece não apenas uma repetição da partitura do colega, mas uma situação de recriação. Nessa substituição há abertura para acolher o desconhecido, aliás, estamos sedentos por renovação, que nesse momento soe acontecer. Como nesse caso todos também jogam, ou desejam evitar a mecanicidade, a cena ganha, de fato, novos contornos, novas resoluções. Valorizar detalhes oportuniza transformações, pois não se trata de renovar todo o espetáculo, mas de encontrar respiros, golfadas de tempo, energia e brinquedo administradas diferentemente. Voltar ao presente. Difícil elencar exatamente, concretamente, como isso se dá, o que seja um elemento palpável dessa renovação, pois pertence à ordem da sutileza do que se faz em cena e não ao reino das palavras. Podemos pensar, grosso modo, que um ator em situação de substituição traz consigo outra forma de ver e vivenciar a cena e que, portanto, aí já existe uma grande chave de mudança. Há que olhar a criação como algo que não está dado, posto, pronto e que justamente por ser vivo, pode ser mexido. Depois de cinco anos de vida intensa e gratificante de “A mulher que comeu o mundo”, todo processo que desnaturalize e ajude a descobrir novas articulações nesse fazer é muito bem-vindo.

Para fazer essa temporada itinerante houve dez ensaios com duas atrizes substitutas³. Em alguns desses encontros a atriz que seria substituída atuou no lugar de um colega que não podia estar presente, mas fazia a temporada. Enquanto experimentava o papel do colega, renovando assim seu repertório de ações, investigando novos ângulos daquilo que lhe era familiar, ela ajudava sua substituta a entender algumas dinâmicas, movimentações, enfim, criar sentidos na execução da partitura — e divertia-se também em descobrir, com a recém-chegada, resoluções que ela mesma nunca tinha pensado para determinadas passagens, muitas delas nos ritmos do bumbo leguero. Vimos a colega reconstruir pouco a pouco a partitura daquele que estava ausente, ao mesmo tempo em que as substitutas reconstruíam as partituras dos criadores do trabalho. Éramos ao todo seis operárias em exercício, porque nessa circunstância todo o elenco era composto de mulheres. Isso tudo fez aumentar o número de novas coordenações de ações, com praticamente metade do elenco renovada. Os referenciais estavam descaradamente convertidos ao inaugural, em que o brincar governa o que se faz e obriga, necessariamente, a novas escutas, intenções e explorações da cena teatral. O que precisa ser pensado não é apenas algo que se efetiva de novo na cena, um produto desse efeito, mas como seus participantes se articulam a partir desse fazer. Talvez por isso estejamos na esfera do indizível, pois o que acontece é com os atores, humanos limitados em busca da manutenção da sua aventura de crescimento com e pela arte. Nesse estado a ficção se reconstrói a partir de “rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2005, p. 59).

Quando, no início de um ensaio em que jogaria seu próprio “personagem”, a atriz que seria substituída, afirma, surpresa: “hoje eu sou eu”, várias camadas de significação se apresentam ou adquirem relevância. Inicialmente pode-se

³ Júlia Ludwig e Pâmela Fontoura.

pensar que ela confunde a si mesma com sua própria atuação, pois o que ela diz é que será ela mesma, não que jogará seu próprio papel — o que é um modo de dizer o quão tomada ela está pelo que faz, ou o quanto ela está presente no seu trabalho. Por mais que variem as leituras que se faz de tal afirmação, todas implicam identificação, entrega, inteireza. Outra possibilidade de compreensão remete ao fato de que se hoje ela é ela, então nos dias em que jogou outro papel, ela não foi ela, no sentido de não estar “na própria pele”, de estar fora do lugar confortável, seguro e conhecido. Mas não é justamente isso que conduz adiante: o desconforto, a insegurança de se estar vivendo o que não se conhece? Seguindo a linha negativa de interrogar a frase do título, pode-se pensar que quando a atriz não é ela, quer dizer, quando ela não joga seu papel e sim outro ator o faz, essa outra pessoa é ela, e, portanto, sua atividade naquele contexto continua existindo — e a isso equivaleria dizer que ela existe a partir de sua criação, mesmo que não a execute naquele momento. Ora, isso é um dado novo no que se refere às artes de performance. Até onde sabia, era preciso se fazer presente para atuar.

Seguindo esse silogismo é possível acreditar que a criação do ator pode ser expressa por outro ator, que existe algo que se confunde e/ou mistura do criador com o que ele cria, algo que pode continuar existindo desse ser no seu objeto criado, como uma projeção de si mesmo que ocorresse com seu trabalho, algo cuja existência já não dependesse apenas dele. Será que viviam parcialmente nos seus discípulos, os atores que transmitiam seus papéis a outros? Será que em cena atores podem ser testemunhas de outros atores? Será que se conta a história quando se contam histórias? Talvez simplesmente possamos crer que a ficção cria e recria realidades, assim como a realidade cria ficções e que de algumas formas ambas se retroalimentam.

Nos vinte e um dias da turnê que fizemos com as duas atrizes substitutas, convivemos com outros artistas, até então desconhecidos, pessoas criadoras e devotados trabalhadores da música, do circo, poesia, dança, desenho e demais artes, todos dispostos a aprofundar, compartilhar, aterrar em outras terras seu fazer, tal qual a gente do UTA, e que carregávamos livros que nos instigavam — no meu caso essa obra do Rancière, que é profícua em provocações. Curioso e improvável coletivo artístico, que mesmo vindos de realidades tão diversas, comungávamos estratégias e formas de pensar o que fazíamos, no que tange a anseios de oferecer novos olhares da realidade para aquelas comunidades, em discutir e repensar escolhas éticas e estéticas que aqui e ali surgiam sob nossas maneiras de agir. Camaradas que se deixaram influenciar e permear pelo trabalho uns dos outros, misturando-se, conhecendo uns aos outros, culminando no fato concreto de compartilhamento das cenas, que tomavam as praças, umas atrás das outras, das 15 às 22 horas. Quiçá perfazíamos bonito exemplo de sociedade planetária do gênero humano rumo ao destino planetário, sinalizado reiteradamente por Edgar Morin (2002)?

Em diversos daqueles momentos houve inúmeras aproximações com todos que faziam parte do roteiro, agilizando um envolvimento coletivo no grande grupo, de aproximadamente 50 pessoas, que viajava junto em um ônibus laranja. As duas jovens atrizes, estreando no UTA, em muito contribuíram para

o êxito da empreitada, que foi frutífera em encontros. Ainda assim, em algumas praças, camarins e mesas, vislumbravam os bons, “velhos” e queridos parceiros, no entreolhar das máscaras utilizadas no espetáculo, nas suas lembranças em certas disposições apresentadas naqueles contextos, na falta de seus ritmos e vozes ecoando na peça — que percepção de ausência também constitui presença. Ao olhar retroativamente tenho a impressão de que algo dos colegas ausentes esteve presente naquelas paisagens com “A mulher que comeu o mundo”, algo igualmente pertencente ao reino da experiência sensível, indizível, algo delicado e fundante, como se eles vivessem em nós enquanto estivemos longe.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

MORIN, Edgar. **O método 5**: a humanidade da humanidade. Trad. Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2002.