



ATUAR SEM TEXTO, ERRAR, PERDER-SE EM CENA

Acting without Text, Making a Mistake, Getting Lost in the Scene

NEY PIACENTINI

ney.piacentini@gmail.com

ORCID:<https://orcid.org/0000-0002-4741-0555>

ATUAR SEM TEXTO

Menos do que para apontar defeitos alheios, escrevo este ensaio para melhor percebê-los em mim e dividi-los com quem se interessar pelos problemas que aqui serão abordados.

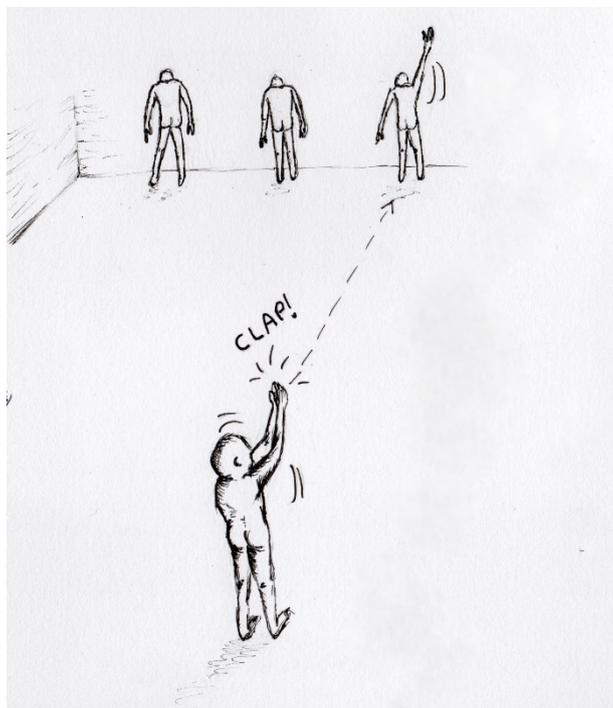
Suponho não ser raro entre nós, atrizes e atores, que nos sintamos em cena apenas quando estamos emitindo as palavras de um texto teatral. Ao contrário, se percebemos que não somos o foco principal da ação (aquele dado pela condução verbal de um diálogo, por exemplo), perdemos uma parcela do interesse pelos acontecimentos ficcionais. Penso que isso não é necessariamente deliberado da nossa parte, os intérpretes; não creio que agimos de tal modo propositadamente. Pode ser que essa postura venha de uma educação atuativa que visa a dividendos, uma crença involuntária de que iremos faturar mais junto ao público se aumentarmos o tônus ao falarmos e não considerarmos tão importante estarmos igualmente presentes quando nada dizemos nos palcos.

Todavia, ao menos da minha parte, a paulatina descoberta das possibilidades de atuar sem texto vem se tornando um importante predicado atoral. *A priori*, por me proporcionar uma atenção continuada no que se passa ao meu redor, como o que também está em jogo entre os papéis dos meus colegas. Do ponto de vista do personagem, a prioridade se torna voltar-se para aquilo que se encontra no perímetro de outras figuras teatrais. Depois, ao vivificar as relações tropológicas, serviria ainda para se exercitar o altruísmo cênico, o que talvez possa nos orientar para sermos mais atenciosos com as pessoas também na vida.

Isso se traduz, em ensaios e apresentações, em um desdobrar-se imaginário a partir de uma contínua observação voltada às parceiras e parceiros, aos seus pequenos movimentos sobre o espaço, aos gestuais, respirações, olhares, pulsações e em uma infinidade de minúcias que incluem a objetaria e as paramentações, que nos imantam e por nós se deixam magnetizar. Ou seja, dispositivos para combater o ensimesmamento artístico e humano, uma vez que a realidade vem nos impondo cada vez mais, em pesados golpes, o isolamento existencial.

Posto ser a audição cardeal para com o que advém do exterior de nós mesmos, descrevo expedientes orientadores da aptidão em receber o que nos chega de terceiros. Em 2016, o pedagogo do Teatro de Arte de Moscou, Serguei Zemtsov, veio a São Paulo para aplicar procedimentos stanislavskianos junto ao Núcleo de Artes Cênicas do SESI-SP, em sessões em que tive a oportunidade de acompanhar. Entre aquelas didáticas incursões, houve duas práticas que me interessaram mais do que as outras. Na primeira delas, um jogador se posicionava a uma distância de cerca de dez ou quinze metros em relação a outros três que ficavam de costas, alinhados, porém distantes em dois ou mais metros entre si.

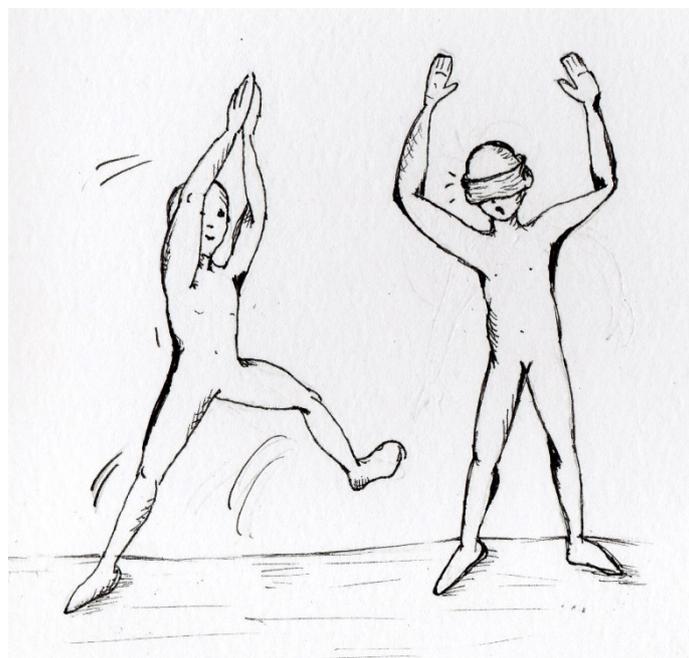
1 Ney Piacentini é ator da Companhia do Latão e professor temporário da Universidade de São Paulo.



Desenho: Douglas Abreu

Aquele que estava destacado disparava uma palma-flecha em direção a um dos três colegas e quem sentisse que o sinal havia sido emitido para ele, levantava a mão. A ideia não era acertar ou errar e sim aprimorar tanto a emissão quanto a recepção sonora. O concurso dos quatro envolvidos em se compenetrarem sensorialmente na tarefa já era considerado um bom começo para se melhorar a atenção. Em sua execução, todos os participantes deviam passar pelas quatro posições do jogo e assim experimentarem seus distintos envolvimento.

O segundo exercício foi feito em duplas, como um avanço sobre o anterior. Um dos indivíduos colocava uma venda nos olhos, enquanto um segundo fazia para o colega um gesto acompanhado de um som. Aquele que estava impedido de ver procurava imitar o parceiro e este, por sua vez, repetia várias vezes o seu movimento para retificar o seu empenho em se fazer compreender por aquele que não podia ver. A expectativa era a de que, aos poucos, houvesse uma simetria na dupla, porém o fim aqui também não era o da perfeição (que por vezes acontecia), porém o refinamento da percepção.



Desenho: Douglas Abreu

Em 2012, durante as pesquisas do que viria a ser o espetáculo *O patrão cordial* – a variante da Companhia do Latão para *O Senhor Puntila e seu criado Matti* de Bertolt Brecht –, improvisamos uma situação na qual a filha (Helena Albergaria) do proprietário de terras fazia, no meio de uma plantação, ginástica com os lavradores. Na pele do patrão, eu entrava em cena e logo disparava perguntas para ela, questionando o que era aquilo, quem tinha autorizado e etc. Ao fim dos ensaios daquela tarde, a caminho de casa, dei-me conta de que poderia ter agido de outra forma no jogo com os meus empregados. Deveria ter observado no lugar de falar. Se ela me respondia que eu mesmo havia lhe ordenado que praticasse sequências físicas junto aos camponeses, pediria que me mostrassem como estavam procedendo e, melhor, alinharia-me junto a todos movimentando-me ao lado deles. De maneira que a cena ficaria imagética e não verbal e o recurso para essa inflexão seria a ênfase na observação. A ideia do quadro era inusitada – ginástica laboral no canavial. Contudo, o experimento seria mais estranho com o fazendeiro alongando seu corpo entre os empregados e não através da verborragia do papel. Sintetizando: o entrave diagnosticado é o de que há uma tendência em resolver situações cênicas menos pelo silêncio do que pelo palavrório.

Quando chegou 2018, envolvemo-nos na realização da peça *Lugar nenhum*, partindo de Anton Tchekhov. Os ecos daquele episódio rural de *O patrão cordial* (descrito no parágrafo anterior) permaneciam e então passei a buscar recortes dramatúrgicos visuais, quase sem textos. Entre as várias ideias que propus, discorro sobre uma que não entrou na obra. Explorávamos a noite do aniversário de Antônio (João Filho), filho do meu personagem Jonas e de Tereza (H. Albergaria) – um ex-casal na ficção. Solicitei às companheiras e companheiros que entrassem no espaço e ficassem de costas para a plateia, como se se deslocassem da sala em que a comemoração acontecia para um quarto. Cada um de nós fazia algo íntimo relacionado a medicações. Tomariam comprimidos ou drágeas enquanto eu me aplicaria uma injeção nas nádegas e Tereza fazia sozinha um torniquete no próprio braço para se aplicar. Não ficavam claros os motivos pelos quais os personagens agiam daquele jeito, mas as imagens exibiam um contracampo à festa. Nesse caso, houve uma inversão radical: nenhuma palavra e ações incógnitas.

Porém, como adquirir a capacidade de acatar no lugar de atacar? Pelo meu entendimento, não basta ter consciência da matéria, é preciso vivenciá-la. E, para tanto, há que se servir de uma gama considerável de recursos. Peter Brook, o reconhecido diretor inglês, ofereceu ao seu conjunto um simples meio de todos se ouvirem simultaneamente²: em roda, os integrantes fechavam os olhos e contavam (sem prévias combinações) um, dois, três e etc. até quando conseguiam. Não havia uma ordem ou cadência entre os participantes. Cada qual entrava na contagem no momento em que sentia e assim a progressão só seria interrompida quando dois ou mais participantes sobrepusessem os números, o que fazia a rodada recomeçar. Ou seja, tratava-se de um ardil para priorizar a recepção e não a projeção, sem que os jogadores se colocassem à frente dos demais, o que poderia facilmente quebrar o fluxo da proposta.

Por sua vez, iniciativas individuais isoladas do conjunto não deixam de ser propiciadoras da capacidade de esperar ativamente nas ações teatrais. Afazeres como a ioga, a meditação (sem vínculos com misticismos) e ainda o aprender a tocar algum instrumento musical, ler bons romances, visitar exposições de arte ou caminhar ou viajar sozinho costumam suspender a oralidade, proporcionando uma maior aceitação daquilo que nos circunda.

Atuar sem texto não significa necessariamente ficar calado em cena. Ao contrário, uma atriz ou um ator pode ter um grande volume de palavras em uma obra. Entretanto, a indagação que aqui

2 Constante no filme *O funambulista* (2013), dirigido por Simon Brook, em https://www.youtube.com/watch?v=j0Q7eFj_1bU. Acesso em: 07 set. 2018.

dispomos diz respeito aos momentos em que os intérpretes não estão falando ao contracenarem. A aposta é a de que quanto mais abrimos espaço para nos ouvirmos em ação, maior a probabilidade de estarmos inteiros em toda a peça. A dilatação da escuta em um *performer* é, possivelmente, um benefício para a sua arte, com reflexos na sensibilização dos espectadores.

[...] Escutar é mais que ouvir. É mais do que estar parada em frente a alguém dividindo o mesmo metro quadrado. Escuta-se por todas as células do corpo. Escuta-se com as mãos, com os olhos, com a respiração, escuta-se inclusive com os ouvidos... Uma postura escuta, um gesto escuta, a boca escuta. Há que se deixar apagar e se concentrar no outro para vivenciar a plenitude da experiência auditiva, há também que se eliminar quaisquer ruídos de interferência como pensamentos que voam, telefones que tocam, vaidades que afloram, vontades de ir ao banheiro... Muitos dizem que a fala distingue o ser humano dos outros animais. Discordo. Saber escutar é o que nos dá humanidade [...] (FAOUR, 2009)

ERRAR

A norma é o acerto, o adequado, o que é bom. Não há como discordar. Quando nos dizem que estivemos bem em ensaios ou espetáculos, sentimo-nos gratificados. No entanto, é impossível não errar, ainda que tudo planejem para que, em ação, sejamos assertivos. O que não é aconselhável, já que a natureza do jogo teatral pressupõe a instabilidade. Portanto, em médio ou em longo prazo, não haverá maiores prejuízos se aprendermos a levar em conta os acidentes na interpretação, uma vez que dos desenganos podem surgir novidades. Ao participarmos de laboratórios, exploramos formatos e vias que alargam a criação, porém nem todos os dias somos felizes em nossas incursões criativas. Então, a partir das falhas, passamos a tramar outros lances para voltamos à carga.

“Hegel ensina, por exemplo, na *Ciência da lógica* e na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, que quando você erra e examina o erro para descobrir as causas, aprende mais do que quando acerta”, disse-me Iná Camargo Costa ao conversarmos sobre o assunto³.

Retomando os estudos sobre *Lugar nenhum*, improvisei um sujeito que aparecia na casa em que se passava a trama. Ele vinha depauperado, com trajes rasgados, um tanto desconjuntado e como que assustado com o seu próprio estado alterado. Constrangidos, os residentes o acolhiam e o levavam junto ao proprietário, no qual se percebia um amigo do visitante de outros tempos. Ou seja, o recém-chegado parecia ter entrado em colapso (econômico ou nervoso) e vinha em busca da ajuda de seu velho conhecido. As mulheres lá presentes terminavam por lhe dar um banho e a sua nudez veio a despertar um segundo endereçamento para a ideia, tornado depois uma ousadia na peça. Embora a pretensão aqui seja outra: dois ou três dias adiantes, mesmo contente por minha tentativa ter gerado um forte material para a dramaturgia, fiquei me dizendo que deveria ter agido na contramão. E se aquele sujeito tivesse aparecido bem vestido, com a roupagem decente escondendo sua real condição, no lugar da decadência explicitada na versão apresentada? O que vi como erro me inspirou outro ângulo para aquele intuito.

Existe uma fase de um percurso teatral, próxima à estreia (antes ou depois desta) na qual, ao mesmo tempo em que já possuímos algum domínio sobre os predicados cênicos – movimentações e falas, por exemplo –, por outro lado, nos restam inseguranças. Sucede então cometermos

3 Em depoimento a Ney Piacentini em 27 set. 2018. (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, filósofo alemão [27 ago. 1770-14 nov. 1831]).

deslizes ou esquecimentos. Como foi o caso da última sequência de *Lugar nenhum*, em que o cineasta Jonas e seu filho Antônio se despediam. Ao me esquecer de uma parte do texto: “Você está como eu.” (relativa à semelhança física) – mirando nos olhos do ator João Filho, disse a ele: “Seus olhos são os meus”. Isso porque cheguei a enxergar neles um leve tom esverdeado, que me lembraram os meus próprios. E, como pai e filho, haveria uma real identificação. Ou seja, ao perder a referência anterior por não me recordar exatamente do que deveria dizer, surgiu aquela possibilidade que passou a fazer parte da dramaturgia.

Nem todo tropeço teatral é bem-vindo. Em sua maioria, os erros são descartáveis e há faltas prejudiciais, sem dúvida. Entretanto, quem sabe, o maior desafio seja o de se deixar levar pelos imprevistos e usufruir das imprecisões. Há aqueles instantes em que chegamos a tremer quando, atuando, claudicamos em esquecimentos verbais ou espaciais. Mas há outros em que encontramos saídas para esses embaraços. Também em *O patrão cordial*, em uma de suas temporadas, na cena em que o motorista Vitor (Rogério Bandeira) carregava um baú que, ao ser aberto, revelava-se como um armário de bebidas do patrão, ocorreu um malogro considerável. Por descuido, Bandeira colocou o enorme objeto de ponta cabeça e, ao destravá-lo, as garrafas surgiram invertidas aos meus olhos. Como personagem, bem que poderia ter assimilado o desarranjo, uma vez que eu estava altamente alcoolizado. Porém, como ator, fiquei preocupado em colocarmos as coisas no lugar e o que se viu foram dois atrapalhados intérpretes tentando consertar o que não havia como ser recomposto. Ao não intuir que, se fizéssemos do deslize uma arte, a fluência da cena não seria interrompida, detivemo-nos em esconder o que estava mais do que aparente, perseguindo o manifesto sem absorver o inesperado. “O potencial de ousadia, de novas ideias, de hipóteses e conceitos torna-se infecundo quando não se corre risco por receio de errar [...]” (LOEB, 2009)

PERDER-SE

Em 2017, fazendo um teste para o curta-metragem *Flores da Rua Oásis*, de Thais Orchi Abdala, eu estava na pele de Antônio, esposo de Lourdes (papel feito no filme por Maria da Paixão). O motivo improvisado era uma passagem em que o marido ia ao quarto amparar a mulher seriamente adoecida, levando-lhe um lanche. Na ocasião, quando saí do cômodo (não real, pois o estávamos simulando em uma sala comum), por um instante me senti perdido. Desnortado, no sentido de que não sabia o que fazer, seja como personagem ou ator. Geralmente, possuo um excesso de prontidão em cena, como quem sempre sabe o que fazer e que a todo momento preenche o tempo com ações e invenções. Ao contrário, se surge alguma lacuna, fico com a sensação de ser ineficaz atoralmente. Porém, não foi o que propriamente aconteceu naquela manhã: parei sem saber para onde ir e fiquei absorto. Segundos depois me acudiu, simultaneamente dentro e fora do que era apenas o gérmen de um personagem, que talvez Antônio pudesse mesmo se encontrar desorientado. Sua parceira de décadas corria risco de vida e, para ele, não saber como contornar aquela grave condição não seria de todo implausível. Do incômodo em ficar sem saber como agir, deixei correr o desconforto que veio a se transformar em um traço momentâneo daquele homem – o de estar alheado. No lugar de parar a improvisação ou de me sentir sem jeito por ter me dispersado da ficção (o que também aconteceu), parei somente. Assim, diante da ameaça da viuvez, o meu personagem ficara à deriva, entre o devaneio e a recuperação da razão.

Ao retomarmos *O Patrão Cordial* em 2018, aconteceu de eu me desgovernar novamente atuando. Entretanto, comigo um pouco mais consciente do fenômeno. A certa altura do enredo,

havia uma disputa entre minha filha e eu pelo baú de bebidas. Ela insistia que o motorista Vitor o levasse da sala para o andar superior, enquanto que eu teimava para que o chofer não o fizesse, já que não queria ficar longe das minhas garrafas (o meu Cornélio era um bebedor contumaz). A discórdia chegava ao ponto em que Vidinha me empurrava para que eu fosse tomar um banho e encerrasse o pileque. Em uma das noites das apresentações, quando me senti empurrado pela minha filha, percebi que minhas botas escorregavam na lona-piso do palco e não busquei frear, ainda que corresse o risco de cair. Consequentemente deslizei sem controlar o que se passava, desorientando-me no papel em um misto de insegurança e prazer em derrapar na fábula. A fotografia, feita por Mauricio Battistuci, capturou o exato instante em que isso se passou, proporcionando fisicamente o estado alcóolico do meu personagem.



Ney Piacentini, Helena Albergaria e Rogério Bandeira. Foto: Maurício Battistuci.

Naturalmente, uma atriz ou um ator têm que estar bem, serem assertivos, saberem suas falas e marcações, errarem o mínimo e primarem pela firmeza em cena. Por sua vez, se formos somente seguros e apurados, há o perigo de constituirmos uma interpretação competente, mas nem sempre verdadeira. Para promover o extemporâneo, para eivar, é necessário abandonar a eficiência, o certo e o errado, o bom e o ruim, o melhor e o pior. Não se incomodar tanto quando reprovado, sem que isso se torne desleixo ou negligência. Ser aplicado na procura do desarranjo, disciplinado em problematizar a cena. Desbotar-se em inconclusões, desordenar-se.

Na vida, não raro permanecemos atentos mesmo quando não estamos falando aos outros: observamos, ouvimos e respondemos com todo o corpo a quem nos dirige a palavra. Até mesmo quando ansiamos em retrucar por cima de quem nos demanda, estamos em ruidoso silêncio interno, em ação auditiva. Os sentidos leem o mundo. A epiderme, o olfato, as temperaturas. De maneira que, invertendo o protagonismo da fala para a escuta, atuaremos mais completamente, com ou sem textos. E no cotidiano nem sempre acertamos em nossas condutas. Consertamos, corrigimos e revemos os descaminhos. E, vez ou outra, ficamos sem rumo, atordoados diante de acontecimentos inesperados. Como pretender que no espaço teatral não acontece o mesmo?

O rigor pode ocasionar uma arte capacitada, todavia com o risco da cristalização. Somente a realidade é um tanto confusa, suja, sem as balizas de uma estética acabada. Ao atuarmos, uma gama de interferências se faz presente em ensaios e apresentações. Toda sorte de imponderabilidades nos assalta, o que nos solicita uma tolerância considerável e (potencialmente) enriquecedora do imaginário. Isso posto, cabe relevar um desaprendizado ou abandono das normas da representação teatral, dos métodos, das especializações, das linhas de atuação que não se deixam sugerir por outras. De modo que ao jogar, desviar, pulsar, divertir-se, transgredir, enganar-se e burlar, reinventemos com arte a vida no teatro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COLE, Toby; CHINOY, Helen Kroy. **Actors on acting**. Nova Iorque: Crown Publishers, 1973.

FAOUR, Carla. **A arte de escutar**. São Paulo: Agir, 2009. eBook. Acesso em: 07 set. 2018.

LOEB, Sylvia. A capacidade de errar. **Percurso**, São Paulo, ano XXII, n. 42, jun. 2009. Disponível em: <http://revistapercurso.uol.com.br/index.php?apg=artigo_view&ida=37&ori=edicao&id_edicao=42>. Acesso em: 12 set. 2018.

