

A carnação do vazio: perfurações e atravessamentos do corpo em disponibilidade

Luiza Pizarro

Trabalho realizado para a disciplina Corpo e Ação - Prof.^a Esther Weitzman – 2014.1

É algo difícil de aceitar para a mentalidade ocidental, que durante tantos séculos consagrou as “ideias” e a mente como divindades supremas. A única resposta está na experiência direta, e no teatro é possível experimentar a realidade absoluta da extraordinária presença do vazio, em contraste com a confusão estéril de uma cabeça entulhada de pensamentos.

Peter Brook

Quase duas décadas de flerte com as artes cênicas e a sinceridade tarda em chegar. No lugar do amistoso encontro, uma folha em branco. Ácida. Como escrever sobre aquilo que escapa aos sulcos costumeiros da lógica e dos contornos gramaticais? Como comunicar uma experiência sensível sem antes domá-la sob o anestésico reconfortante da palavra-imagem? Sinceridade... Fazê-la ciência? Afinal, qual a pronúncia exata deste tão perseguido indizível?

Não há respostas, bem como não há ilusão. Perdura o silêncio inscrito no não saber. Ou no saber de que o caminho percorrido até agora fora estéril. Por muito tempo, apostei na genialidade como origem de todas as coisas. O sublime estaria, então, contido no pensamento *a priori*? Sim, eu confiava nas grandes ideias. Recolhia-me nelas e, ali, me sentia segura. Protegida. Diria, até, inabalável, sob o resguardo de uma lustrosa “teatralidade”.

Recentemente, contudo, não sei se por ousadia ou por pura necessidade de reinvenção, resolvi dar ouvidos aos escombros de um corpo adormecido: aquietar-me em seu silêncio e contemplar o vazio, sentir o vazio, pesar o vazio. Sem ressalvas ou resistências, sem pressa ou acabamento, hoje, o vazio do corpo me soa razoável. E desta incursão por uma fisicalidade quase primitiva, já posso ouvir tilintar a implosão/rachadura de formas em ensurdecido grito de sinceridade. Grito que, talvez, só eu reconheça. Mas de tão inebriante e furioso, o grito resvala e transborda e contamina e grita.

E, nesta febril disponibilidade de uma arquitetura-corpo-cadáver, habita o acontecimento. Ela, a sinceridade, acontece em mim e eu aconteço no jogo. Vez por outra. Justo quando abandono a *persona* atriz e me entrego desmedidamente ao seu duplo brincante. Justo quando encaro o vazio frente a frente e ainda o ameaço, fitando-o com coragem e sangue nos olhos. Desarmada, moribunda e oblíqua, noto a sinceridade me espreitar em minha mais incontornável e íntima nudez. A nudez de um corpo-vácuo. De um corpo-vodu. De um corpo-metamorfose. A mesma espionagem que poderia ser constrangedora, não fosse deliciosa: prehe de significações mutantes. Mãe gestante e filha gerada. Sinceridade feita carne e nascente da própria carnação do vazio. Um vazio que é corpo, que perpassa a existência de todas as coisas. E que, ao trazer à visibilidade o que não pode ser visto de outro modo, faz-se presença.

Cartografia do invisível

Justamente, na travessia - neste dinâmico processo de perfuração e de atravessamento da pele do vazio e de suas significações -, situo a embrionária investigação: um flagrante do corpo como cartografia do invisível. O exercício reflete uma necessidade particular da atriz-pesquisadora de rastrear processos reconhecidos como legítimos em sua experimentação prática e, sobretudo, de extrair da própria fisicalidade metodologias que fomentem uma criação autoral. Para tanto, tomo emprestados de Peter Brook e de Antonin Artaud, dois ícones do pensamento teatral, os conceitos de “espaço vazio” e de “atletismo afetivo”, respectivamente, e proponho uma conversa.

Recolher-se no próprio vazio >> experimentar nova qualidade de presença >> capturar instantâneos de sinceridade. Para começo de conversa, a investida só pode funcionar desapegando-se da tentativa mimética, ou seja, de reprodução daquilo o que entendemos como “realidade” no sentido mais ilustrativo. Abdiquemos, portanto, da primeira imagem, da visualidade-clichê. Nada de simulacro. Não nos interessa a cópia da cópia: a cópia é mentirosa. Instiga-nos um corpo que não persegue a imagem, mas é a própria imagem. Uma imagem que acontece no corpo. A imagem no corpo: sorria com o corpo, chore com o corpo, grite com o corpo. Abandonemos a metáfora: é tempo de metamorfose.

O diretor inglês Peter Brook, no livro “A porta aberta”, examina a questão do “espaço vazio” e convoca o leitor a abandonar a composição mental previamente elaborada para criar “um vazio livre de pânico dentro de si”¹:

*Para que alguma coisa relevante ocorra, é preciso criar um espaço vazio. O espaço vazio permite que surja um fenômeno novo, porque tudo que diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música só pode existir se a experiência for nova e original. Mas nenhuma experiência nova e original é possível se não houver um espaço puro, virgem, pronto para recebê-la.*²

Sendo assim, o que orienta a escolha não é mais a imagem, a ideia ou o conceito prévios, por mais belos que pareçam. Tampouco a necessidade de sentir, de se emocionar ou mesmo de emocionar. O acontecimento é mais simples: se dá na ausência do cheio: quando rechaçamos formas e padrões preconcebidos e partimos para uma investigação do nosso corpo em termos de fendas, de abismos, de rachaduras, ou melhor: de orifícios: orifícios que, desprovidos de membrana, abrem-se para o mundo em fluxo contínuo. Estar é abrir espaços. Abrir vazios. Abrir-se ao outro e ao entre. Tornar-se poroso, permeável: suscetível a perfurações e a atravessamentos. Fazer-se oferta. Afinal, se ainda há algo de verdadeiramente ancestral nestes tempos, que seja o ato de servir: em total disponibilidade. Deixar-se mapear e, desta cartografia do invisível (que é, propriamente, do registro do palpável, do concreto e do carnado), detectar zonas de sensibilidade. Uma espécie de mapeamento do vazio do corpo como virtualidade do possível. A infinidade é possível. E isso é literal.

O jogo e a qualidade de presença

Agora, sejamos mais práticos. Muita coisa muda quando nos damos conta da precariedade do ser: o “eu” talvez não seja exatamente tão interessante quanto pintamos, mas precisa servir ao jogo, fazer deste um acontecimento. E como o teatro não é um ofício individual, o acontecimento somente existirá na relação.

E como habitar o “entre”, uma vez que o foco não está em mim ou no outro, mas na ponte, no intermédio, na passagem? Esvaziando-se. Assumindo corpos. Deixando o *Corpus*. Abandonemos, agora, o vodu, o cadáver, o nu, os rótulos e as instituições. Fiquemos apenas com o vazio. As demais categorias foram sugeridas exclusivamente

¹ BROOK, 2010, p. 18.

² Ibid., p. 4.

como alegorias para melhor compreensão. Mas a sinceridade habita o vazio. O vazio, sim, é do registro da carne e pode ser atravessado, transpassado, perfurado, penetrado, contaminado.

Vazios estamos quando, numa prolongada expiração, assentimos que a forma escoe pelo ralo. Vazios estamos quando abrimos a escuta para o outro, reagimos a seus estímulos e, em similar medida, o fazemos fazer. Vazios estamos quando não atropelamos o tempo, mas calma e sabiamente, escolhemos e construímos, coletivamente, significações nada estanques, mas transitórias e mutantes. Vazios estamos quando ouvimos críticas e as deixamos repercutir na carne, sem resistência, e buscamos mudanças. Vazios estamos quando o espectador tem o seu corpo atravessado pela tátil sensação de sublime, enquanto testemunha a ação, e esta espécie de coautoria criadora retorna ao corpo do ator e o modifica. Vazios estamos quando não nos ocupamos com colocar um ponto final, um acabamento da ordem do ego, mas deixamos a cargo do mesmo espectador completar a imagem-acontecimento. E se tudo não passar de um grande desatino - tal como mergulhar no abismo ou atravessar uma parede branca - vazios estejamos: sim, agarremo-nos ao vazio e tudo ficará bem. Seguir em frente ou recomeçar. Tanto faz.

Esvaziar-se não é esvanecer, mas fazer-se vivo, potente, poroso, ampliar o estado de alerta e a disponibilidade. Esvaziar-se, absolutamente, não é esvanecer. Talvez, evadir-se do ser em pleno estado de presença. Uma espécie de transe lúcido feito com o corpo que, fluido e desobstruído, entrega-se ao desconhecido e efetua escolhas sábias e precisas em resposta às urgências do jogo. E o tempo do jogo é o tempo do agora.

Só a consciência do presente pode nos ajudar. Se o momento presente for acolhido de modo particularmente intenso e se as condições forem favoráveis para uma 'sphota'³, a fugidia centelha da vida pode despontar no som certo, no gesto certo, no olhar e na reação certas. Assim, em mil formas totalmente inesperadas, o invisível pode aparecer. Quem anseia pelo sagrado deve procurar com atenção.⁴

³ Antigo conceito hindu, que pode denominar-se “encarnação”: *Entre o que não está manifesto e o já manifesto existe um turbilhão de energias informes, e em certos momentos há uma espécie de explosão que corresponde a este termo: 'Sphota'!* (Ibid., p. 42).

⁴ Ibid., p. 50.

A arte de demolir paredes

O verdadeiro processo de construção envolve simultaneamente uma espécie de demolição, que implica a aceitação do medo. Toda demolição cria um espaço perigoso, no qual há menos suportes e menos apoios.

Peter Brook

Aquilo que nomeamos “construção” da personagem nada mais é do que a elaboração de uma imitação, eventualmente plausível. Construir confunde-se com produzir uma série de imitações e assumir formas. Pode funcionar para alguns atores, ainda que a contramão deste processo, hoje, me pareça mais prolífica.

Se acaso formas surgirem de uma investigação particular, não as refutarei, desde que provisórias e nascentes do processo em questão. Tampouco me apegarei a elas, como faria no passado. Serão até bemvindas para que eu as brutalize - agressiva ou gentilmente (não importa o grau de intensidade) - e, na cisão, rachadura ou fenda, possa flagrar-me intimamente. Sendo assim, as formas não me aborrecem. As coisas são como são. Ou o que fazemos delas. E, particularmente, no lugar de formas, desejo gerar sombras poéticas gestantes de uma nova poesia: mutante. Mas se vierem as formas, que venham. Cabe ao artista quebrar paredes: e é no ato de demolição que o ator-criador autentifica a sua presença.

Atualmente, portanto, avalio a racionalização excessiva - com seus moldes mentais, ideias, imagens e palavras que antecedem a ação - como uma espécie de resistência que não contribui para o ator, ao contrário, o elimina do jogo. Mas por que insistir em preparar tudo de antemão? “Em geral, é para combater o medo de sermos apanhados desprevenidos.”⁵

Definitivamente, não está na ausência de medo, mas na sua aceitação, a minha recente descoberta. Enfrentar o vazio, correr riscos e não se afobar: cabe também ao ator a ousadia de suportar e seguir em frente. Para onde vou com esta, desconheço. Ainda que já sinalize pequenas correções de percurso e possa vislumbrar rasgos da tão perseguida sinceridade em meu trabalho de atriz.

⁵ Ibid., p. 19.

E a luz me veio com o corpo. No seu vazio, sim. E na legítima fisicalidade. Deixar o corpo falar por si e no jogo, sem comandos prévios, e, sobretudo, reconhecendo que: o corpo é corpo, a voz é corpo, a energia é corpo, as forças intensivas são corpo, as zonas de sensibilidade são corpo, o pensamento é corpo. Inclusive, desmereço a educação que entende o corpo apartado do pensamento. O corpo é pensamento. Só não deve nascer do pensamento já dado, mas, sim, do puro acontecimento que é pensamento-criação.

A fisicalidade enquanto travessia

Se não treinarmos o corpo-em-vida do ator, criando ferramentas para descobrir o “como” impulsioná-lo, não encontraremos os caminhos de seus desdobramentos e devires.

Raquel Scotti Hirson

Quanto ao exercício da fisicalidade propriamente, a disciplina pode parecer enfadonha, no entanto, é libertadora. A práxis não só amplia o repertório de movimentação do ator, como também nos permite mapear zonas de sensibilidade neste vazio disponível que é o corpo.

À luz do conceito de “atletismo afetivo”, proposto por Artaud, reconheço esta espécie de ciência com bases orgânicas, que nos permite detectar os pontos do corpo que devemos tocar para jogar o espectador em transes mágicos: “é preciso admitir, no ator, uma espécie de musculatura afetiva que corresponde a localizações físicas dos sentimentos”⁶.

Inspiro-me nesta inflexão, precisamente, para treinar o meu corpo e, em seu vazio, conhecer localizações que refaçam a cadeia mágica inata ao teatro. “Basta de magia casual, de uma poesia que não tem a ciência para apoiá-la.”⁷ Confio no apossamento orgânico como travessia criadora: o ator encontra em seu instinto o modo de captar e irradiar certas forças, “que têm seu trajeto material de órgãos e *nos órgãos*”⁸.

Neste proceder, sinalizo única ressalva: no lugar de uma materialidade dos afetos, opto por rastrear zonas de sensibilidade. Desta maneira, se já não estávamos mais reféns de uma racionalização que antecede a ação, também nos livramos do mal

⁶ ARTAUD, A., *O teatro e seu duplo*, p. 151.

⁷ *Ibid.*, p. 160.

⁸ *Ibid.*, p. 153.

que é tentar nos reportar às memórias afetiva e emocional, como reviver um abandono em cena ou sentir a dor da perda durante uma temporada inteira no teatro. Com o treinamento extenuante do corpo, muito do que desejarmos acessar já estará inscrito nele, sob a cartografia da sensibilidade potencial. Na verdade, esta proporção aumenta quanto mais nos exercitamos.

Somente com ensaios precisos, repetidos, e com a experiência dos espetáculos, pode-se provar ao ator que, quando não se procura segurança, a verdadeira criatividade vem preencher o espaço.⁹

Neste sentido, as zonas de sensibilidade são acessíveis inscrições na pele do vazio do corpo, podendo ser cavoucadas, escavadas, fendidas, carbonizadas, enfim, mapeadas após exaustivo treinamento. Destituídas de forma, mais se assemelham às larvas de um vulcão que, a qualquer momento, pode entrar em erupção. Deve-se cuidar apenas para que mesmo as descobertas nascentes da investigação não nos lacrem, ao contrário, nos potencializem: que estejam mais próximas das supracitadas larvas poéticas do que de padrões de comportamento, sendo assim, passíveis a perpétuas reinvenções.

Por fim, saber que o vazio do corpo é matéria, que está suscetível às flutuações plásticas da matéria, confere ao ator uma espécie de autonomia sobre seus processos de criação. Uma autonomia despida de controle, claro. Mas convulsa em virtualidades da carne que, atravessadas e perfuradas, nos permitem escapar ao finito indefinidamente. A arte habita esta carnificina, onde “tudo o que não nasceu pode vir a nascer contanto que não nos contentemos em permanecer simples órgãos de registro”¹⁰.

⁹ BROOK, P., *A porta aberta*, p. 19.

¹⁰ ARTAUD, A., *O teatro e seu duplo*, p. 8.

Bibliografia

ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Título original: Le théâtre et son double.

BROOK, P. **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Tradução Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. Título original: The open door.

HIRSON, R. S. **Tal qual apanhei do pé**: uma atriz do Lume em pesquisa. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores/Ed. Fa