



A chama como experiência meditativa na cena teatral

Almir Ribeiro da S. Filho

Este trabalho reflexiona sobre a possibilidade de se instaurar no teatro uma atmosfera onírica de meditação ao mesmo tempo que lúdica. Redimensionando o acontecimento teatral como algo a ser experienciado como um "em torno". O momento teatral como um encontro íntimo do espectador consigo mesmo, inspirado pelas qualidades meditativas da chama de uma única vela.

Teatro, ator, iluminação, cena.

Vários autores sublinharam as possibilidades de experiência espiritual e até mística do teatro. Stanislavski já apontava a necessidade do ator espiritualizado. Grotowski aprofundou essa pesquisa. As origens rituais da arte teatral são evidentemente comprovadas. Existiria ainda, porém, a possibilidade de adicionar uma qualidade meditativa ao acontecimento teatral, uma qualidade no momento cênico que estimulasse em seus participantes uma experiência introspectiva e, ao mesmo tempo, lúdica? Essa possibilidade parece intrinsecamente ligada à construção de uma visualidade particular decorrente do redimensionamento do papel da iluminação do espaço cênico. Não mais como efeito de origem externa, mas como elemento a ser articulado em cena, diante dos olhos do espectador, como parte dessa construção arquitetada com a cumplicidade e a anuência daquele que olha.

Desprezando os recursos de iluminação voltados para a ilusão que a caixa preta do palco italiano oferece com extrema eficiência, a iluminação precisaria ser pensada como elemento não oculto, velado, mas presente e oferecido ao olhar do espectador. A atividade teatral contemporânea parece afirmar que a iluminação é elemento não só indis-

pensável como ainda em desenvolvimento, cada novo espetáculo colocado em cartaz inovando com alguma descoberta tecnológica ou invenção técnica.

A parte o fato de que, com base em Brecht, a revelação do meio de produção do efeito no teatro faz parte da afirmação de sua essência, esse artifício também implica necessariamente cumplicidade e jogo. O oferecimento da visão da fonte de luz desmascara qualquer pretensão à ilusão e convida à cumplicidade, à interação. Essa fonte de luz também necessita, obviamente, comungar com o propósito de constituir esse universo de sonhos e meditativo que o trabalho propõe.

Bachelard

Acrescentem-se aqui os escritos de Gaston Bachelard como fonte de inspiração. Seu livro *A chama de uma vela* introduz o universo de devaneio e sonho que percorre várias de suas obras. Seguindo literalmente a proposta contida no título de seu livro, gostaria de aventar a possibilidade de se utilizar como fonte de luz apenas a chama de uma simples vela, que seria, assim, o único elemento não só de iluminação como também de cenografia. Reduzimos, então, a equação total do acontecimento teatral a um ator, uma vela

Thiago Delleprane na montagem teatral *A boa nova*, direção de Almir Ribeiro
Fotos: Beatriz Wey

e, pelo menos, um espectador: equação bem próxima daquela proposta por Jerzy Grotowski com seu teatro pobre.

Essa encenação seca e essencial, abre espaços para a atividade do espectador, para o devaneio lúdico. A precariedade intencional de luz desconstrói a experiência visual espetacular como se entende e estimula uma experiência mais profunda e rica que se fundamenta primordialmente no que não se vê, no que não se revela de pronto.

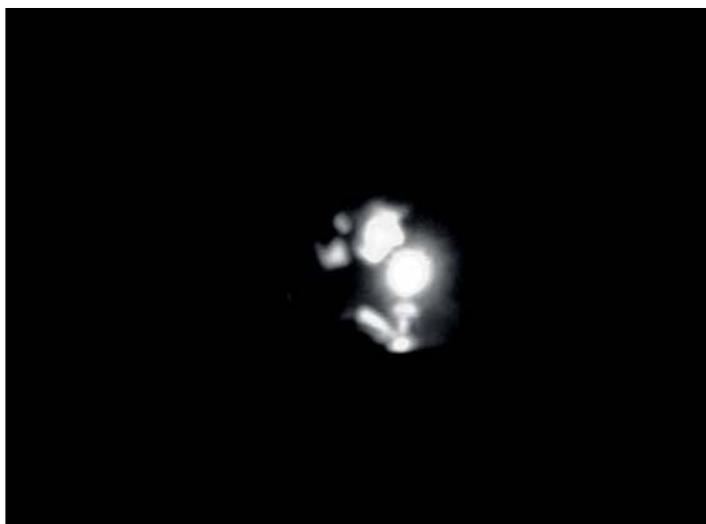
Gaston Bachelard, com sua reflexão sobre a chama, insinua que a chama solitária parece possuir a peculiar e fantasiosa faculdade de estimular nossa imaginação para universos oníricos. E de tornar seu observador um sonhador por definição. Quem olha a chama busca a consciência; a chama propõe visitar os lugares mais recônditos do inconsciente. Nesse trânsito, nessa pista de mão dupla, localiza-se o território da imaginação. Seu delírio sobre a chama nos transporta a lugares remotos, impróprios à geografia tal como a sabemos, mas afim com a geografia como a sonhamos. Lugares longínquos e exóticos em nós mesmos. Na presença da chama, diz Bachelard, “sonha-se longe, longe demais: perdemo-nos em fantasias”.¹ Segundo Bachelard, a chama excita nosso delírio e convoca as imagens mais fantásticas, uma “extraordinária excitação que nossa imaginação recebe da mais simples das chamas”.²

Entre todas das imagens, as imagens da chama – das mais ingênuas às mais apuradas, das sensatas às mais loucas – contêm um símbolo de poesia. Todo sonhador inflamado é um poeta em potencial. Toda fantasia diante da chama é uma fantasia admiradora. Todo sonhador inflamado está em estado de primeira fantasia. Esta primeira admiração está enraizada em nosso passado

*longínquo. Temos pela chama uma admiração natural, ousa mesmo dizer: uma admiração inata. A chama determina a acentuação do prazer de ver; algo além do sempre visto. Ela nos força a olhar.*³

Anterior à oposição entre luz e escuridão, a chama fala de lugares em que convivem todas as dualidades, convivência constantemente conflituosa, em que os contrários compreendem e exigem a presença do adversário. Não falamos dos espaços de luz e de escuridão como os conhecemos, mas daqueles em que luz e sombra coabitam em não harmonia, em litígio eterno. Entrelaçando-se, uma quase perdendo, a outra quase vencendo a luta pela sobrevivência. A chama é a representação mais objetiva e poética do conflito eterno entre luz e sombra, entre vida e morte. Ela se sustenta indefinidamente sem vencedores até que se extingue, e o escuro, inevitavelmente, por fim, sobrevém.

É peculiar e fantasiosa a faculdade que uma simples chama possui de estimular universos oníricos e de tornar seu observador um sonhador por definição. Ela tem esse poder de criar espaço para o sonho. Não simplesmente um espaço objetivo como o que ocupamos com nossa fisicalidade, mas um espaço dentro de nós, sempre inóspito. Borges, citando Addison, afirma que “nos sonhos, somos o teatro, o espectador, os atores e o enredo”.⁴ O sonho e o sonhar



são temas de vasta literatura. Talvez, contudo, ainda muito menor do que nosso fascínio por esse processo humano tão recoberto de experiências assombrosas e maravilhosas. E citando Paul Groussac, Borges revela a perplexidade humana ao verificar o quão assombroso é o fato de que “de manhã, com a boa e santa luz do sol, manifeste-se intacta a inteligência depois de atravessar essa jornada de trevas e fantasmas noturnos”.⁵

Luz e escuridão – cujos conceitos não são excludentes – se entrelaçam de maneira simbiótica criando a dinâmica própria do tremular da chama e definem um espaço que não possui a rigidez daqueles que habitualmente frequentamos. Esse espaço entrecruza o “dentro” e o “fora”, e a dança das chamas nos empurra para dentro e para fora desse espaço, ora ocultando ora revelando, em um padrão de lógica todo próprio e absolutamente inescrutável. Luz e escuridão avançam e recuam construindo paredes fluidas que bruxuleiam ao sabor do delicado crepitar da chama.

Bachelard descreve com poesia esse magnetismo onírico e hipnótico que as chamas exercem sobre os seres humanos e explica seu poder evocativo de uma mística original: na presença de uma vela sonhamos a partir de um sonho muito antigo, arcaico e “então, seguindo uma das leis mais constantes da fantasia diante da chama, o sonhador vive em um passado que não é mais unicamente seu, no passado dos primeiros fogos do mundo”.⁶

A chama em cena apela para o onírico e para a potencialidade fabulativa. A apresentação teatral é uma obra, de fato, que se abre à fabulação. Ela pode unicamente se acumular na memória, no coração, de onde pode ser resgatada posteriormente pela memória, em espasmos criativos, refabulando a fábula vista. Seu parentesco com o sonho é nítido. Só a propriedade onírica nos per-

mite sonhar que sonhamos. Borges afirma que “os sonhos são a atividade estética mais antiga”.⁷ A qualidade onírica excita nossa capacidade imaginativa e associativa. Sedentos de relação, nossa mente vaga e podemos nos perder em imagens inconcebíveis.

Chamados a compartilhar a observação dessa chama única e tremulante, nossa mente se abre ao devaneio. Na ponta dessa chama se apoiam e se equilibram todos os maiores sonhos e questões dos homens. Sendo e não sendo, naquele ápice ardente de transcendência, a chama abre as portas para a metafísica. E a alma do homem se aprofunda e mergulha sonhando no ser das coisas e de si mesmo. Bachelard afirma que “a chama isolada é testemunha de uma solidão, solidão essa que une a chama e o sonhador”.⁸

Não por acaso em quase todas as liturgias religiosas do mundo a chama tem papel fundamental e se afirma como instauradora não só do espaço ritual de oração, mas do tempo para essa oração – a chama define, simultaneamente, tempo e liturgia.

Ao se pretender criar um espaço onírico, depara-se com o tema encantador da vigília e do sonho. Enquanto território de sonhos, o teatro não parece ter familiaridade com a vigília e se irmana ao momento do sonho, em que o fantástico reina e subjuga o lógico. Bachelard compara o espaço onírico a “um véu, um véu que se ilumina por si mesmo em raros instantes”. Essa dicotomia noturna que dominou o imaginário de Jorge Luis Borges é assunto, apesar de fascinante, extenso e intrincado, e não pertence ativamente a nosso raciocínio; vamos, portanto, tocá-lo apenas de leve, com um véu. Segundo Borges, “temos então essas duas imaginações: a de que os sonhos são parte da vigília e a outra – aquela esplêndida, a dos poetas – de que toda vigília é um sonho”.⁹

Véu de Maia não lançado sobre o mundo, mas lançado sobre nós mesmos pela

*noite benfazeja, véu de Maia tão grande quanto uma pálpebra. E que densidade de paradoxos, quando imaginamos que essa pálpebra, que esse véu-limite pertence à noite tanto quanto a nós mesmos!*¹⁰

Uma vez que o teatro é o território de sonhos, a luz da chama é a luz por excelência do palco. A chama instaura a atmosfera e é também definidora do espaço cênico e das qualidades de interpretação do ator, uma vez que ele se pode aproximar ou distanciar de sua luz vacilante durante a interpretação; e mesmo manipulá-la. Sua movimentação ao redor da chama da vela define áreas de intensa luminosidade e outras de escuridão quase total. Com sua mera presença, o ator tem a possibilidade de “fatiar” o espaço a seu redor e definir o foco da história que será contada. Cada posicionamento diante da luz define uma área de sombra nítida, e cada movimentação abre novas áreas de sombra e de luz.

A inconstância da luz da chama e sua luta pela sobrevivência nos recordam a facilidade de apagar-se. A morte é presença constante diante de uma vela, assim como no teatro, cujo tema central é sempre a morte, implícita no ato teatral, como afirmava Kantor. Para ele, a força dos processos psíquicos e a intensidade da atividade meditativa produzem tal liberdade de imagens e de associações, que rompe as ligações racionais. Ele reitera sua “convicção cada vez mais forte de que a vida só se pode expressar em arte pela ausência de vida e pelo recurso à morte, através das aparências, da vacuidade, da ausência de qualquer mensagem”.¹¹

O tempo

Bachelard relaciona o arder da chama ao tempo. A luz que tremula, frágil, luta, despressada, pela sobrevivência. Com poesia,

Bachelard afirma que “a chama é uma ampulheta que escorre para o alto”.¹³ Enquanto expressão poética e lúdica do tempo, a chama pressupõe e objetiva a contradição.

*Sim, o leitor vigilante diante da chama não lê mais. Pensa na vida, pensa na morte. A chama é precária e vacilante. Essa luz, um sopro a aniquila; uma faísca a reacende. A chama é nascimento e morte fáceis. Vida e morte aqui podem ser justapostos. Vida e morte são em suas imagens, contrários bem distintos. Os jogos de pensamento dos filósofos levando suas dialéticas do ser e do nada num tom de simples lógica tornam-se diante da luz que nasce e que morre, dramaticamente concretos.*¹⁴

Uma pequena chama colocada em um espaço cênico em que o espectador esteja, também ele, inserido estabelece, a princípio, não apenas uma linguagem fantástica e onírica, mas milhares. A partir desse pressuposto espacial e vivencial, o que se apresentará em cena está inexoravelmente comprometido com essas visões arcaicas e contemporâneas que passam a conviver durante a cena e a complementam.

Essa visualidade é submissa também ela aos humores da chama irregular, frágil e imprevisível. O olhar que acompanha a construção da obra transforma-se em seu sujeito, pois se vê testemunha e cúmplice de uma



visualidade que é criada a partir da sugestão inspiradora do ator, que se abre à fragilidade do crepitar da chama de uma vela, mas que só se completa em sua percepção mais inteira e profunda na experiência íntima e subjetiva daquele que a ela assiste.

O estabelecimento do palco como área de jogo, lembrando a terminologia de Brecht, propõe o acontecimento teatral como experiência compartilhada. A presença da chama também teria o poder de abolir a linha que divide o espaço em duas salas, e a área cênica invade todo o espaço físico. A noção do papel do que vê e do que é visto é completamente redimensionada. O espectador é convocado a se colocar como coautor do jogo lúdico, onírico e meditativo.

A chama no centro do círculo ritual teatral atrai os olhares e instaura a fantasia e o ritual. A luz vacilante revela aos poucos o espaço onírico em que o sonho será revelado. E faz de todos os espectadores companheiros dessa fantasia proposta por essa luz que tremula em cena: a chama de uma única vela. O espaço cênico é cercado pela platéia e entrecortado pela presença do ator diante da chama, que revela e esconde outros espaços, numa região, como diz Bachelard, "onde a luz e a sombra convivem"¹⁵.

*O questionamento radical da linguagem tem que implicar na abolição da cena, já que esta torna concreto o quadro mental dentro do qual a operação de significado se dá. O foco vai então passar a ser única e exclusivamente o ator. E é paradoxalmente aí que está rompendo com o conceito de interpretação.*¹⁶

O Tao da chama

Este trabalho revisita e confirma as inquietações de alguns pesquisadores da cena teatral do século passado, Kantor, Grotowski, Brecht, Artaud, Meyerhold, Craig, etc., que

intuíram dever ser questionado continuamente o teatro levado à cena no palco italiano e com o acabamento naturalista do início do século 20. A instituição arquitetônica do palco italiano sempre existirá, mas uma vitalidade importante no teatro reside no ato de questionar. O palco italiano traz em sua estrutura a marca do elitismo e da discriminação, e a maior dificuldade parece ser romper a barreira da passividade daquele que assiste a um espetáculo teatral.

A poesia da pequena chama, diz Bachelard, nos faz amar o claro-escuro. Nossa cultura essencialmente cristã sempre buscou demonizar as trevas. Por essa razão, este trabalho deu preferência ao Tao dos opostos que dialogam em dinâmica amorosa, contendo uma parte de seu antagônico dentro de si. Afinal, o que mais revela nem sempre é o que se apresenta mais nítido; nem sempre é a vigília ou o consciente. O encontro desses dois espaços que se fundem, se descobrem, se revelam e se abraçam amorosamente é a fantasia. Como no símbolo da filosofia taoísta, em que os contrários em vez de se contraporem, avançam sobre o outro, desencadeando uma dinâmica dialética. Carregando do interior de si um pouquinho daquilo ao que ele se opõe, um contrário dialoga com seu oponente de maneira simbiótica. Na interpenetração dos contrários a luz se define exatamente pelo pouco de escuridão que nela está contido e vice-versa. A chama tem o poder de instaurar simultaneamente fantasia, ritualidade e segredo, elementos que frequentam e definem muito do que se entende como teatro.

A chama nos mantém acordados nessa consciência da fantasia. A oração, por exemplo, só é possível, em alguns lugares, após acendermos uma vela.

A criação quase ritualística de tal espaço social de convívio e de troca remete direta-

mente ao surgimento do espaço cênico teatral, em que até a utilização das palavras é dispensável, mas não o estabelecimento do território lúdico e expressivo fundamental para o acontecimento teatral. As palavras que então surgem são fundadoras de um território imagético novo, de um novo universo a ser sonhado, de um novo conceito de espaço.

Precária como a vida do sonhador, a chama ensina sobre a fugacidade da vida. Vida e morte se justapõem, e o tempo, suspenso, se submete ao diálogo silencioso e eterno entre o sonhador e a chama.

*Parece que existe em nós cantos sombrios que toleram apenas uma luz bruxuleante. Um coração sensível gosta de valores frágeis. Comunga com os valores que lutam, portanto, como a luz fraca que luta contra as trevas.*¹⁷

A boa nova

Como parte dessa pesquisa foi elaborada a montagem de uma pequena obra teatral, *A boa nova*, buscando justamente verificar a possibilidade de concretização dessas teorias. Nesse trabalho, a divisão palco e plateia foi desde o início abolida. Ao entrar na sala os espectadores encontram um espaço de convivência comum indistinto, frequentado por eles e pelo ator indiscriminadamente. As cadeiras para os espectadores são colocadas em torno deste único ponto de luz, a chama de uma vela. Sem nem sequer um suporte específico para essa vela que pudesse ser definido como elemento cênico específico, todos os meios de produção teatral (palco, cenário, figurinos, adereços e iluminação) se resumem, então, a singela e mínima equação: um ator e uma vela. A chama é o ponto em comum entre ator e espectadores. É para ela que todos os olhares são direcionados.

O ator, então, se coloca ao lado dos espectadores e contempla a chama. Ator e es-

pectadores estão agora imanados em posição única: a vela é o elemento a ser observado, e todos os demais são observadores. A cumplicidade se estabelece.

Em cena, o ator se aproxima e se afasta da chama de tempos em tempos. Às vezes, vai ao fundo da sala, e apenas se entreveem seus braços, que desenham traços em um imenso quadro imaginário. Depois retorna e se senta lado a lado aos espectadores. Passa de um personagem a outro. Faz o protagonista, o soldado, o amigo que trai e também o narrador. Volta a sentar-se ao lado dos espectadores que, por sua vez, se dividem entre olhar para o ator ou para o ponto que ele olha, a chama da vela. Com o estiramento do tempo, entre longas respirações do ator, todos se voltam para a vela.

A proposta de um espaço interativo em que os espectadores se devem colocar e, mais do que assistir, participar como testemunha de uma performance surpreende e abre novos canais de percepção para a obra teatral.

O espectador, estimulado pela atuação do ator na criação de uma atmosfera onírica de meditação assume, também, o papel de criador e sonha com a obra. A ausência de elementos em cena e o convite à experiência do momento fazem com que ele crie sua própria obra, retirando-o da passividade habitual de público. A sucessão de estímulos torna-o sujeito de uma obra que se desenrola fora e dentro dele mesmo.

A chama da vela inspirada por Bachelard rompe com as noções primárias de “dentro” e “fora”, de claro e escuro, e faz quem olha passear através de sua percepção e de sua imaginação, ao sabor do devaneio. A bizarra irradiação e a efêmera fragilidade da chama, a proximidade do encontro e o estímulo à contemplação tranquila são capazes de construir uma provocação sensorial de qualidade considerável a ponto de redi-

mentar a performance teatral. O redimensionamento da experiência teatral, a partir da presença solitária dessa chama, faz com que ator e espectadores sejam agora sonhadores irmanados na “viagem” da performance lúdica e onírica.

Uma proposta mínima, essencial, pobre, no sentido grotowskiano: um ator, uma vela e uma sala vazia. A experiência proposta pela montagem assume dimensão mais profunda, muito além do significado do texto. Aquele que vê se volta para si. Presta atenção renovada em como respira, em como se coloca nesse espaço de interatividade, em sua pressa, em seu processo mental lógico e no sentido de compartilhar uma experiência perceptiva e estimuladora de seu imaginário ao lado de outros, entre eles o ator que pode, aliás, sentar-se a seu lado.

A partir desse pressuposto espacial e vivencial, o que se apresentará em cena está inexoravelmente comprometido com essas visões arcaicas e contemporâneas que passam a conviver durante a cena e a complementam. O sonhador colocado diante da experiência encontra em si um tempo diferente. Afastado do frenesi de nossa contemporaneidade com seu questionável elogio à velocidade e à escassez de tempo, o indivíduo é chamado a sonhar, sem pressa, com paciência. Um espectador que adentra um espaço e se depara com a chama coloca-se em um tempo diferente, que se alonga, estendido, esticado ao máximo. A chama leva-o ao passado e o carrega para dentro de si. Sua imaginação funde-se à memória. “A chama da vela chama fantasias da memória.”¹⁸ E multiplica a experiência, aquela experiência que é única, em milhares de outras.

Almir Ribeiro é mestre em Artes Visuais pela EBA-UFRJ e coordenador do curso de artes visuais do UBM (Centro Universitário de Barra Mansa), onde coordena também o curso de pós-graduação “Teatro: Linguagem e

Interfaces”. É diretor teatral e autor do livro *Kathakali*: uma introdução ao teatro e ao sagrado da Índia.

Notas

- 1 Bachelard, Gaston. *A chama de um vela*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989: 11.
- 2 Id., *ibid.*: 16.
- 3 Id., *ibid.*: 11.
- 4 Borges, Jorge Luis. *Sete noites*. São Paulo: Max Limonad, 1980: 59.
- 5 Id., *ibid.*: 47.
- 6 Bachelard, op. cit.: 11.
- 7 Borges, op. cit.: 49.
- 8 Bachelard, op. cit.: 57.
- 9 Borges, op. cit.: 50.
- 10 Bachelard, Gaston. *O direito de sonhar*. São Paulo: Difel, 1985: 160.
- 11 Bablet, Denis. *Le Théâtre de la mort*. Lausanne: L'âge d'homme, 1977: 224.
- 12 Id., *ibid.*: 30.
- 13 Id., *ibid.*: 30.
- 14 Id., *ibid.*: 15.
- 15 Lopes, Ângela Leite. O ator e a interpretação, *Folhetim* n.6, Rio: Teatro do Pequeno Gesto, jan-abril 2000: 86.
- 16 Bachelard, Gaston. *Fragments de uma poética do fogo*. São Paulo: Brasiliense, 1990: 31.
- 17 Bachelard, 1989, op. cit.: 39.