

Subpartitura e Texto-dado: A Troca para a Inscrição do Impulso

Rejane Kasting Arruda

Graduação

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - ECA - USP

atriz pesquisadora, encenadora

Pretendo divulgar resultados obtidos em pesquisa de mestrado realizada na Universidade de São Paulo junto ao CEPECA (Centro de Pesquisa e Experimentação Cênica do Ator), coordenado pelo Prof. Dr. Armando Sergio, do qual participam atores-pesquisadores que desenvolvem processos de criação e análise, sistematização e conceitualização da prática. Trabalhei com o texto Quarteto, de Heiner Müller, para investigar um procedimento específico para a apropriação do texto.

A Memorização Através da Escrita foi introduzida no Brasil por atores da Institution Pontedera Teatro (François Khan e Caca Carvalho) através de oficinas e trabalhos com grupos de teatro. Trata-se de repetir o registro escrito até a efetiva memorização. A vantagem é que o texto pode ser memorizado sem intenção, imagem vocal ou vínculo com qualquer outro elemento. Durante a aplicação, o ator constrói, apenas, um ritmo interno, e imagens ainda desarticuladas (repertório).

Qualquer elemento pode, então, ser introduzido no jogo de enunciação do texto, digamos assim, ainda “virgem”: partituras físicas, imagens vocais (“voz de cachorro”, por exemplo), ritmos, etc. Utilizamos partituras de imagens, jogos tradicionais e mimesis, percebendo que, em contato com estes elementos, o texto auxiliava a construção de ações.

A conclusão do processo foi que poderíamos utilizar a Memorização Através da Escrita também para a fixação de uma fala própria, íntima, que implicava tanto o universo da personagem, a relação com Valmont (personagem masculino de Quarteto), quanto a minha própria relação com o processo de criação e minhas questões pessoais; uma fala me articulava ao universo ficcional e era suficientemente forte para alicerçar meu organismo, engajar meu corpo.

Descobri a possibilidade de revesar as sentenças desta fala com as do texto-dado, de maneira a “costurá-las acústicamente”. Por exemplo, com a repetição do registro escrito “Idiota” (interna) e “Valmont” (texto), a imagem acústica memorizada é “IDJIO(TAVAU)MOUM” (é possível perceber o elemento de ligação entre os dois). Estando os dois elementos ligados, quando o foco se concentra em “Idiota” (que alicerça o corpo para a inscrição de ações), o “Valmont” é inscrito “por substituição”, implicando, então, a produção do impulso para a fala.

Palavras-chave: jogo - texto - ação física - subpartitura – significante - fala interna

“O símbolo é o impulso claro, o impulso puro. As ações dos atores são símbolos. Não posso defini-lo mas sei o que é” (GROTOWSKI, 1987, 193 upud FERRACINI, 2001, 90). O que está implicado? Uma proposição que interessa, profundamente, a nós, atores, e faz diferença quando se trata de uma pesquisa em apropriação de texto (1): “a ação física como impulso”. As *imagens acústicas* do texto-dado precisam ser inscritas em impulsos elaborados no *aqui e agora* e não em re-apresentações de uma interpretação.

Já Sausurre, linguísta suíço do começo do século XX, lançou as bases da lingüística moderna formulando a noção de *signo* justamente em oposição ao *símbolo*. Isto porque o termo *símbolo* implicava, na época, uma relação fixa entre um *significante* (*imagem acústica*) e o *significado* (*conceito*): “o *símbolo* da justiça é a balança”.

Sausurre advogou pela “arbitrariedade” entre *significante* e *significado*. A noção de *significante* implica diferença, negatividade: um *significante* “não é todos os outros”, “não pode ser definido” por nenhum outro (proposição homóloga ao que Grotowsky propõe com “a *ação física* não pode ser definida”).

Para Sausurre o *significante* jamais está só. É preciso pelo menos dois para que uma *significação* seja extraída. O *efeito de significação* depende das relações entre elementos da *cadeia horizontal* e um *eixo vertical* de elementos que não estão presentes (ou estão “presentes na ausência”, expressão que indica uma espécie de “acervo da linguagem”, o que Sausurre chama de *tesouro dos significantes*). Instala-se, assim, propriamente, o “jogo da linguagem”, com diferenças, oposições, associações, articulações (2).

Como um primeiro princípio de trabalho para a pesquisa sobre apropriação de texto experienciada junto ao *Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator* com o

1. Estou tomando a “apropriação de texto” como a elaboração do ator que resulta em uma cena onde o texto é fixado (ou seja, apropriado), cena sustentada, enquanto tal, pela “estrutura de jogo” que o ator cria.

2. Mais tarde Jacques Lacan desenvolve, a partir de Sausurre, a noção de “deslizamento” do *significante* (ver em LACAN, J. “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, in *Escritos*, ou em “As Estruturas Freudianas do Espírito”, in *Seminário V: As Formações do Inconsciente*).

Quarteto de Müller, tomei o sentido de *ação física* como impulso proposto por Grotowsky. Utilizei, no entanto, a noção de *significante* de Sausurre tanto para *ações físicas* quanto para *imagens acústicas* (1). Assim, fala e corpo poderiam ser inscritos como “diferenças”. Um segundo princípio de trabalho: palavras e ações são “diferenças” que se articulam.

Para analisar os *impulsos*, parti para Viola Spolin e sua sistemática de *jogos teatrais*. Me impressiono com a variedade de modalidades de jogo e, especialmente, com o princípio que ela aponta: “só pode haver *espontâneo* quando houver um Foco”.

Este Foco, com letra maiúscula, é o agente de uma experiência “orgânica”: “*Essa singularidade do Foco num ponto libera o aluno para a ação espontânea é veículo para uma experiência orgânica.*” (SPOLIN, 1979, 21). Um terceiro princípio de trabalho: o jogo com determinados “elementos em Foco” possibilita a instalação espontânea de outros.

Percebi, a partir de experiência própria com *jogos teatrais*, que cada novo elemento instalado pela *instrução* introduz, no Foco, novo impulso (2). A cada nova *instrução* o corpo se mobiliza e cria ações: a troca do comando é sentida como impulso.

Formulei, então, um quarto princípio para o trabalho, que possibilitou, por fim, a construção de modalidade específica de jogo para a apropriação de *Quarteto*: o impulso se dá nas trocas dos “elementos em Foco”, mais propriamente nos “deslizamentos do Foco”.

“Fazer gestos grandes” e “ocupar todo o espaço” foram as duas *regras* que orientaram a inscrição de *ações físicas* e revesaram o Foco entre si e a *fala interna* (3). Criei uma “fala íntima”, modalidade específica de *subpartitura* (4), memorizada junto ao texto.

A *Memorização Através da Escrita* foi difundida no Brasil por atores da *Fondazione Pontedera Teatro* (François Khan e Cacá Carvalho). Trata-se da repetição do registro escrito até a memorização. O encadeamento dos fonemas é decantado da mesma maneira que no *treinamento físico* são produzidas passagens entre uma forma física e outra. A *atividade interna* é produzida, bem como o *imaginário*. *Imagens acústicas* tornam-se “coisa concreta” e podem ser tomadas como “elementos em jogo”, a situar o Foco.

A *fala interna* foi criada na imobilidade. Em Foco estava a “malha acústica” (5) do

1. Estou trabalhando com a diferença entre *imagem acústica* e *imagem vocal*. A *imagem acústica* é um termo de Saussure e não implica o uso da voz. É possível identificá-la quando mentalizamos um poema. Estou propondo *imagem vocal* como a resultante de uma emissão vocal.

2. Os jogos de Spolin lançam mão da *instrução*. O *instrutor* (cuja função é assumida pelo artista-orientador, encenador ou professor, enfim), de fora da cena, introduz novas *instruções* em meio ao jogo.

3. O termo é de Kusnet, que utilizava a escrita de uma fala extensa reduzida até uma interjeição. Ele operava a *fala interna* com a lógica da personagem (ver mais em KUSNET, *Ator e Método*). No caso eu não fiz isso.

4. O termo é proposto por Barba. *Subpartitura* são elementos internos partiturizados (BARBA, 1993: 176 upud BONFITTO, 2007: 82). A *fala interna* pode ser considerada uma modalidade de *subpartitura*.

Orientei-me através da sustentação da *atividade interna*, como será descrito. Chamo-a, também, “fala íntima”.

5. Estou propondo “malha acústica” para indicar o contínuo entrelaçamento de *imagens acústicas* que a Escrita decanta.

texto-dado (memorizado pela escrita e já enunciado, fortalecido pela *imagem vocal*) (1) enquanto a *atividade interna* era experimentada. A *fala interna* precisava ser capaz de sustentar esta mesma *atividade*. Experimentei trocas (frases do texto por frases minhas), por exemplo “*Idiota*” ao invés de “*Valmont*”. Na medida em que sustentavam a *atividade*, as “frases íntimas” foram partiturizadas. O procedimento resultou em um extenso intercalamento entre as falas do texto e as sentenças da *fala interna*.

Memorizadas pela escrita, as sentenças se acoplaram, como, por exemplo, “*Idiota*” e “*Valmont*”, que formam, com o elemento de transição “TAVAU”, a *imagem acústica* “IDIO (TAVAU) MOUM” (2). Uma nova “colcha acústica” foi, portanto, decantada. Ao colocar o Foco na *fala interna*, fatalmente estava, no seu final, a frase do texto a ser enunciada, de maneira que a enunciação se tornou inevitável e pôde sair do Foco, permitindo o revesamento.

Em cena, as trocas repentinas entre “fala íntima” e texto foram sentidas como *impulsos*. O Foco oscilou entre as cinco modalidades de “elementos em jogo”: *fala interna*,

“fazer gestos grandes” e “ocupar todo o espaço”, repertório de *ações físicas* e *imagem vocal* já constituídos (que se reinstalavam) (3).

O interesse desta pesquisa se concentra em explicitar a importância da Escrita, que permitiu a memorização da *fala interna* e texto juntos. Em segundo lugar, em explicitar uma *estrutura de jogo* com constantes revesamentos do Foco. Em terceiro lugar, em explicitar a *imagem acústica*, elemento concreto que pode tomar o lugar do *Foco*.

1. Utilizando a *absorção* de *partituras físicas* para a enunciação do texto criei a *imagem vocal*. *Absorção* é o termo utilizado para indicar a diminuição da atividade “externa” até que o ator sinta o impulso “interno” fortalecido.

2. Estou utilizando a *transcrição fonética* a título de transmissão.

3. Com a técnica de *partiturização de ações físicas*, desenvolvida por Eugênio Barba junto ao *Odin*, armazenei um “baú” (repertório) de *ações físicas* que, nesta modalidade de jogo, se reinstalaram.

Bibliografia

- BARBA, Eugenio. *La Canoa di Carta: Trattato di Antropologia Teatrale*. Bologna: Il Mulino, 1993.
- BONFITTO, Matteu. *O Ator-compositor: As Ações Físicas como Eixo: de Stanislavski à Barba*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.
- DOSSE, François. *História do Estruturalismo*. Bauru, SP: Edusc, 2007.
- FERRACINI, Renato. *A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Conferência a Santo Arcângelo*, em julho de 1988. Transcrição e tradução de Dinah Kleve. Não publicada.
- JIMENEZ, Sergio. *El Evangelio de Stanislavski Segun sus Apostoles*. México: Ed. Gaceta, 1990.
- LACAN, Jacques. "A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud", in *Escritos*. Rio de Janeiro: Joge Zahar Ed, 1998.
- _____. "As Estruturas Freudianas do Espírito", in *Seminário V: As Formações do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.
- KNÉBEL, Maria. *La Poética de la Pedagogía Teatral*. México: Ed. Siglo XXI, 2002.
- _____. *El Último Stanislavski*. Madrid, Ed. Fundamentos: 2005.
- KUSNET, Eugenio. *Ator e Método*. São Paulo: Hucitec, 1992.
- MÜLLER, Heiner. *Quatro Textos para Teatro: Mauser, Hamlet-máquina, A Missão, Quarteto*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- SAUSURRE, Ferdinand. *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo: Ed. Cultrix, 2006.
- STANISLAVSKI, C. *A Criação de um Papel*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2005.
- SPOLIN, Viola. *O Jogo Teatral no Livro do Diretor*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.
- _____. *Improvisação para o Teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.

