

Imaginação e dramaturgia na criação verbal do ator

Imagination and dramaturgy in actor's verbal creation

por *Patrícia dos Santos Silveira*
orientação *Stephan A. Baumgärtel*

RESUMO

Experiências teatrais que não partem de um texto escrito e criam sua dramaturgia a partir da improvisação do ator trazem novos problemas para pensar a criação e o uso da linguagem verbal no teatro. Um aspecto importante nesse tipo de processo são os recursos nos quais o ator pode se apoiar para chegar na fala. Ela vai ter uma origem primeira nas ações criadas para a cena. Desse modo, a imaginação, como um material interior do qual o ator lança mão, assume um papel importante. É ela que vai dar suporte para que ele chegue ao signo verbal, o qual nasce da relação orgânica entre corpo e mente.

Palavras-chave *Dramaturgia, Ator, Improvisação, Imaginação*

ABSTRACT

Theatrical experiences that do not have texts as their starting point, and create their dramaturgy from player's improvisation, bring up new problems to think creation and verbal language usage in the theater. Resources on which the player can find support to eventually reach his/her speech are an important aspect in this type of process. words will have their first origin on actions created for the scene. thi way, imagination, as an inner material the actor uses, takes on an important role. It will provide for the actor to come to verbal signs, which springs from the organic relation of mind and body.

Keywords *Dramaturgy, Actor, Improvisation, Imagination*

Imaginação e dramaturgia na criação verbal do ator

*Só se deve deixar de calar quando se tem
algo a dizer que valha mais do que o silêncio.
Há um tempo de calar, assim como há um tempo de falar.*

Abade Dinouart

O teatro não é a arte da palavra por essência. Ele pode inclusive prescindir do signo linguístico para existir. Isto foi o que inúmeras criações artísticas tentaram enfatizar ao longo do século XX, quando a palavra foi vista como símbolo de uma cultura racionalista morta. Contudo, mesmo buscando um teatro que atendesse a novas necessidades, nem sempre a palavra foi deixada de lado. As criações coletivas que tentaram colocá-la em uma nova base, mais próxima do fazer teatral e mais longe do autor solitário, ao escolherem utilizá-la pensaram uma palavra que surgisse da própria criação dos atores, fruto de sua improvisação¹.

Diante disso, o que se viu foi uma mudança no modo de se relacionar com o texto verbal. Se antes ele era basicamente um texto escrito que o ator precisava decorar e concretizar em cena, dando vida a ele, agora havia a possibilidade dessa construção linguística ter origem na própria cena elaborada pelos atores. Mais tarde, vendo os riscos desse tipo de criação – o qual muitas vezes pode cair na falta de qualidade textual da encenação, no niilismo ou no caos – começou-se a se fazer necessária a presença do dramaturgo junto à encenação, nos chamados processos colaborativos. Assim, além de contar com a improvisação dos atores para chegar à dramaturgia verbal, passou-se a ter muitas vezes alguém com um saber específico para pensar o texto, ajudando a orientar e organizar a criação².

Diante dessa mudança na relação com o texto com a palavra – uma palavra que não tem mais origem primeira no texto escrito, a não ser como um roteiro, na maioria das vezes – há possibilidades novas para pensar o signo linguístico no teatro. Afinal, nas experiências teatrais em que este signo tem uma origem primeira na improvisação dos atores, que papel a palavra pode assumir? O que significa ver o signo sair do silêncio até a criação do signo verbal que nasce do trabalho de imaginação do ator?

Esse tipo de experiência foi radicalizada no teatro nos anos 60, quando surgiu a necessidade de uma teatralidade centrada no corpo e na imaginação do ator, como parte de uma ideia contra o teatro de texto (RYNGAERT, 1995, p. 28). Diante dessa nova possibilidade artística, pergunta-se, então, qual a experiência com o signo verbal quando o ator cria sua própria dramaturgia? Qual a relação que seu corpo estabelece com a palavra?

¹ Exemplos desse tipo de criação são o Living Theatre, e mais tarde o Théâtre du Soleil quando encena *1789* ou *L'âge d'or*, segundo fala Jean-Pierre Ryngaert, no livro *Introdução à análise do teatro*. Editora Martins Fontes, 1995, p. 27-28.

² Um exemplo no teatro brasileiro desse tipo participação são os dramaturgo Luis Alberto de Abreu e Carlos Carvalho.

Imaginação e dramaturgia na criação verbal do ator

Os processos teatrais que criam sua dramaturgia partindo do que o ator oferece nas improvisações (como matéria para a construção do texto espetacular, na sua parte linguística) possibilitam pensar essas questões. Estas fazem-se importar para entender melhor o papel da palavra no teatro e, conseqüentemente, ajudar a refletir sobre o uso da linguagem verbal.

Mas por que falar disso justamente quando o teatro se libertou de uma tradição textocêntrica e se afirmou como arte autônoma frente a literatura e ao racionalismo ocidental?

Tais questionamentos se devem ao fato de que o teatro é um lugar especial para se analisar a relação da palavra com o corpo, tal como nos diz Anne Ubersfeld, em *Para ler o teatro*. Esta autora chama a atenção para o fato de que é importante não esquecer que a desvalorização da palavra no teatro que acompanhou o século XX (buscando amparo no pensamento de Artaud) é uma atitude estranhamente paradoxal. O afastamento da palavra assume tal caráter quando se pensa em todo o esforço do pensamento contemporâneo para mostrar o quanto a maior parte das grandes atividades humanas depende da linguagem. Ainda segundo a autora, vale a pena lembrar que o teatro é precisamente o lugar onde se pode ver, analisar e compreender a relação da palavra com o gesto e a ação (UBERSFELD, 2005).

Logo, ainda que para o teatro a linguagem verbal não seja essencial, é o único lugar artístico em que ela pode ser vista na presença de um corpo que fala. Ele coloca a palavra como parte de uma presença orgânica, que diz ao mesmo tempo que é, e se faz ver ficcionalmente como real. Só nessa arte pode-se marcar a relação móvel entre corpo e verbo, as tensões e os círculos retroativos entre ambos.

Para pensar sobre isso, tenta-se aqui, então, uma reflexão de caráter ensaístico que trabalha a questão do texto criado pelo ator na improvisação teatral, para a qual são chamados, entre outros, Gaston Bachelard, sobre a imaginação, Martin Heidegger e Maurice Merleau-Ponty sobre a linguagem. São escolhidos esses temas para estabelecer uma reflexão entre corpo, linguagem verbal e imaginação como algo interconectado, uma vez que todos estão unidos pela experiência de estar no mundo – embora sejam normalmente estudados em campos distintos.

A criação de dramaturgia na qual o ator cria seu próprio signo verbal problematiza as relações entre corpo, fala, e imaginação. Em entrevista cedida para esse trabalho, a atriz Celina Alcântara³, quando perguntada sobre a elaboração de um personagem sem fala, em uma cena em que ela faz o papel da Morte (espetáculo ainda em construção que envolve processo de elaboração da própria dramaturgia verbal), revela aspectos importantes para pensar essas questões:

3 Atriz do grupo UTA (Usina do Trabalho do Ator), da cidade de Porto Alegre, e professora de voz como adjunta na área de prática do Trabalho do Ator na Fundação Municipal de Artes de Montenegro/Universidade Estadual do rio Grande do Sul. O grupo em que atua foi criado em 1992, e sempre trabalhou com a própria criação de dramaturgia verbal. A entrevista cedida refere-se ao espetáculo (ainda sem nome) que está sendo construído neste ano, com data de estreia prevista para o mês de outubro de 2010. Este trabalho de criação será analisado para a pesquisa de mestrado da qual esse artigo faz parte.

Imaginação e dramaturgia na criação verbal do ator

PATRÍCIA SILVEIRA – Você lembra por que não falou nessa cena?

CELINA ALCÂNTARA – Eu não me lembro exatamente assim, te dizer assim precisamente, ... mas... é... nesse, não só nesse momento, no processo como um todo, aí tem a ver uma coisa que é minha, *eu acho muito difícil falar* .(...) ... eu acho bem complicado a coisa dos textos e, sobretudo neste trabalho que a gente tá fazendo, pra mim foi mais difícil ainda, porque a gente se colocou ainda num nível de precariedade – que é aquilo que eu estava te falando – que é esse da improvisação que te joga lá na cena, e que tu tem que dar conta disso ali. Eu não acho que eu seja uma atriz que faça bem isso. Eu não sou uma atriz que chega na cena e tem que dar conta da improvisação. Em primeiro lugar eu não acho que a improvisação seja uma coisa que tu dá conta ali, naquele momento. *Tem uma bagagem que tu leva para ali, e que tem que ser capaz de acionar naquele momento para poder ser eficaz, essa coisa da improvisação*. Mas eu acho que têm pessoas que fazem isso bem. Eu não sou uma pessoa que faça isso bem. *Eu sou uma pessoa que eu consigo trabalhar melhor se eu tenho, se eu construo para mim algumas possibilidades, para eu poder improvisar*. E foi justamente o oposto desse trabalho, desse processo. *E essas possibilidades têm a ver com aprofundar assim a relação com o corpo, uma relação com a atenção, com me colocar em outro estado. Esse outro estado me possibilita criar, com meu corpo como um todo, para mim, inclusive com a minha voz. Esse estado cru, que eu vou lá e entro, para mim me freia, entende? Me tolhe*. Então eu estava nessa seara, nesse momento, do personagem. Quando ela me disse isso eu pensei “esta aí uma coisa que vai me estimular a fazer, a participar da cena”. A gente até brincava que eu entrava na cena, eu improvisava e logo depois eu dava um jeito de morrer, literalmente, assim, eu fazia o papel da morta, para ficar de fora, para me colocar de fora. Foi o jeito para mim me manter em cena, porque aí eu limei essa necessidade de ter que falar, que para mim era muito difícil, porque aí eu ouço as pessoas falando, e me incomoda, *eu acho que na fala as pessoas são sempre excessivas, elas falam demais, e não de maneira interessante*. E ali sobretudo quando a gente está criando o texto. Tem dois complicadores, quando tu pegas um texto que não é teu, tu te apropriar desse texto e tornar ele interessante sonoramente, ou seja, tu criar ação vocal para aquilo, de tu criar coerência, de tu criar verdade, eu acho que é difícil, é um trabalho que tem que se fazer. Ali tem um trabalho ainda maior que é tu conseguir formular isso de maneira bonita, que o Brecht faz. Entende? Porque a gente não têm esse estofo para fazer isso. Então eu sinto falta, por não ter esse estofo, de ter essa outra coerência, que pra mim emana do corpo, assim. *Quando eu estou lá mergulhada, profundamente, parece que para mim esse texto, essa voz, ela consegue sair com outra maneira, de outra forma. Se não, eu tenho tendência a criticar, a me criticar, e a me... enfim, ia ser difícil para mim, ia ser complicado o trabalho com o texto, sobretudo, com a palavra, com a palavra oralizada*. Porque a gente pode e deve trabalhar a voz, como também com outras possibilidades, de sonoridade, e tudo o mais, mas tem um trabalho que é desse texto, que informa, que te conta do que tá acontecendo⁴.

4 Fragmento da entrevista cedida pela atriz Celina Alcântara, do grupo de teatro UTA, como fonte para pesquisa de mestrado sobre a dramaturgia verbal construída pelo ator a partir da improvisação teatral. A entrevista foi realizada no mês de agosto de 2010, na cidade de Porto Alegre. Grifos meus.

Imaginação e dramaturgia na criação verbal do ator

Celina faz parte do grupo desde sua formação, há 18 anos; contudo revela que ainda hoje lhe parece difícil trabalhar com esse tipo de construção dramatúrgica. Ela faz uma distinção entre formas de improvisação em que o ator vai para a cena sem nada preparado antes e formas em que há uma construção prévia do ator (estados, matrizes, partituras corporais), as quais, segundo ela, lhe deixariam mais segura e à vontade para a improvisação teatral. O primeiro tipo leva à autocrítica constante do seu trabalho (aspecto que julga negativo) e o segundo permite sentir-se mais livre para criar (aspecto positivo). Além disso, fala de uma bagagem do ator anterior à improvisação que é “acionada” no ato da improvisação. Diante disso, pergunta-se o que motiva essa diferença entre as formas de trabalho com improvisação, umas em que há uma construção prévia do ator (corporal, vocal), e outras em que ele parece não ter um material de base anterior à cena em construção? E, ainda, que “bagagem” seria essa, da qual o ator lança mão para improvisar?

A afirmação que se faz aqui, e que será desenvolvida ao longo do texto, é que esse elemento positivo que dá segurança ao ator e essa força acionada é a sua imaginação. Para isso não se ignora que outros elementos estão envolvidos nessa criação, tais como memória, emoção, conhecimentos adquiridos em outros processos teatrais, conhecimentos intelectuais, saberes de outras artes (dança, música, artes plásticas, literatura, cinema...), experiências pessoais, observações da vida de outras pessoas, enfim, um universo infinito que compõe o trabalho de criação do ator e que ao longo da história dos estudos teatrais vem sendo desenvolvido e analisado. Porém, aqui, para pensar a criação do signo verbal, levanta-se a hipótese de que a imaginação é elemento de ligação principal entre essas diferentes fontes de criação do ator e seu trabalho é o que garante chegar à expressão da fala.

Heidegger chama a atenção para o fato de que produzimos linguagem até quando estamos em silêncio ou até mesmo quando sonhamos. Faz isso ao usar as palavras de Wilhelm von Humboldt como início de sua reflexão para pensar o que é o homem:

O homem fala. Falamos quando acordados e em sonho. Falamos continuamente. Falamos mesmo quando não deixamos soar nenhuma palavra. Falamos quando ouvimos e lemos. Falamos igualmente quando não ouvimos e não lemos e, ao invés, realizamos um trabalho ou ficamos à toa. Falamos sempre de um jeito ou de outro. Falamos porque falar nos é natural. (...) Enquanto aquele que fala, o homem é: homem (HEIDEGGER, 2003, p. 7).

A linguagem, segundo este filósofo, parece estar presente o tempo todo, de modo voluntário ou involuntário, como algo que nos define, como algo do qual não podemos nos livrar. Ela não é uma escolha ou algo artificial. Ela faz parte do nosso ser, do nosso sentir e, por isso, não pode ser pensada como algo distinto de nós. A linguagem está em nós assim como nosso corpo. Não há dualidade entre corpo, pensamento e sentimento, como não há dualidade entre o “eu” e a linguagem. A palavra e o texto são parte desse todo, o qual nunca se mostra inteiramente.

Imaginação e dramaturgia na criação verbal do ator

A linguagem é algo que nos habita internamente e, mesmo não se evidenciando totalmente, é o que permite a existência concreta da fala. Ou seja, há algo interno e incomunicável que dá suporte para uma parte externa e visível.

Bachelard também nos fala que a imaginação não se mostra totalmente, que é uma experiência interior, assim como a linguagem. Para ele, “a vida ascensional será então uma realidade íntima.”(...) “As imagens são, do nosso ponto de vista, realidades psíquicas. Em seu nascimento, em seu impulso, a imagem é, em nós, o sujeito do verbo imaginar. Não é seu complemento. O mundo vem imaginar-se no devaneio humano” (BACHELARD, 1990, p.10, 14).

Internamente o homem é tão rico de imagens e vida que precisa sempre buscar novas formas de expressar esse mundo interno. Desse fato, de nossa consciência e nosso sentir nunca se mostrarem completamente, surge a necessidade da inovação, de construir metáforas capazes de expressar novos sentidos (um eterno movimento). São as criações no modo de perceber a realidade que, mais do que serem descritivas desta, acabam por inventá-la. Isto faz levar à metáfora: a criação do mundo pela linguagem.

A metáfora, nos diz Paul Ricoeur (RICOEUR, s.d., p. 61-64), é a tensão entre dois elementos distintos que ao estabelecerem relação entre si compõe algo absurdo, o qual só ganha sentido justamente por nossa necessidade de dar sentido às coisas. A metáfora acaba por ser, então, o atrito de duas leituras completamente contraditórias que, pela impossibilidade de sua coexistência, lhe dão origem. Contudo, uma vez que ela é tensão, infinitas explicações podem ser feitas a seu respeito e ainda assim seu sentido nunca será esgotado, uma parte sempre se manterá oculta. Essa parte inexprimível está presente na sua composição, mas é sempre uma utopia.

Dessas conclusões sobre a linguagem, a imaginação e a metáfora (criação de novos sentidos da realidade), chega-se à observação de que há sempre uma parte oculta nas formas de expressão do pensamento. Essa parte oculta é o que move o ser humano – e aqui mais especificamente o ator – para a mudança, de modo que é a criação de algo novo que o põe em movimento. Essa busca por transformação é o que o dirige para a metáfora no sentido de Paul Ricoeur.

A fala é uma parte do todo, ao passo que a ação é a morte da imaginação como movimento contínuo. Bachelard, ao falar da imaginação aérea, dá espaço para pensar sua morte (ruim, para o poeta na visão do filósofo) como algo extremamente positivo para o ator: “Uma imagem que abandona seu princípio imaginário e se fixa numa forma definitiva assume pouco a pouco as características da percepção presente. Em vez de fazer-nos sonhar e falar, ela não tarda a fazer-nos agir.” (BACHELARD, 1990, p.2). Desse modo, essa “morte” seria o que no trabalho do ator o leva para a ação, elemento fundamental na sua arte. Essa vida essencialmente interior interessa só em certos momentos de sua criação, na maior parte o saber-fazer do ator está em concretizar fisicamente as coisas que lhe habitam internamente. Ele precisa exteriorizar para ser capaz de se comunicar com os outros.

Imaginação e dramaturgia na criação verbal do ator

Mas a imaginação do ator está sempre em movimento, ela é a cada instante atualizada. O ator cria algo e no momento seguinte, de forma muito rápida, vê-se como leitor do que criou e é impulsionado a criar de novo, numa relação infinita entre fazer e transformar. Caso contrário, se esse fio se rompe, o jogo entre o ator e o espectador se enfraquece e pode ser perdido. Se Bachelard, ao olhar para a poesia, fala da imaginação como algo principalmente aéreo ou algo fixo, a criação do ator é o exemplo de algo que estaria entre essas duas instâncias. Ele está sempre entre o imaginar e o fixar-se numa imagem. Mantém-se sempre num fluxo contínuo, no qual não há como definir o que vem primeiro, se ação ou a imaginação. Tampouco é possível saber o que deu origem a quê. Há casos em que até se pode falar de um ou de outro (imaginação ou ação) como princípio gerador, mas é possivelmente porque o outro já estava apto a entrar em funcionamento.

A imaginação existe como coisa real e proporciona experiência. Contudo, quando o ator fala e constrói uma ação com o corpo (corpo-mente-palavra) há um todo que não aparece, mas é alicerce para a sua criação. Esse todo é o que sustenta o visível, a ação do ato artístico. Sem o elemento invisível da imaginação e da linguagem não há possibilidade de criação.

Como pensar a prática do ator, então? Ele tem sempre que ter mais do que mostra. Sua imaginação precisa estar cheia de imagens e conteúdos para que a parte do todo possa aparecer.

Se nos preocupamos com a construção do ator, essa que nunca se mostra totalmente, mas que é fundamental para a sua criação, podemos perguntar a ele do mesmo modo como Bachelard pergunta ao poeta: “Dize-me qual é o teu infinito e eu saberei o sentido do teu universo; é o infinito do mar ou do céu, é o infinito da terra profunda ou da fogueira?” (BACHELARD, 1990, p.6).

Quanto mais profunda a vida interna (imaginação), mais rica será sua expressão (sempre parcial) daquilo que o sujeito concretiza (movimento, ação, fala). Diante disso, se a imaginação é experiência, quando a palavra também pode ser? Quando ela é imaginada. Quando ela é metáfora. Não só para quem vê e ouve, mas também para quem a cria.

Por que, então, normalmente se pensa que a palavra do ator improvisando em cena surge espontaneamente? Para dançar treinamos, para atuar aprendemos sobre as ações físicas, para falar exploramos a voz, mas para falar no teatro, quando somos nossos próprios poetas (criadores da palavra), espera-se que isso saia naturalmente. Por que? Por que a linguagem nos é natural, como nos fala Heidegger? Mas a arte não se desenvolve sobre o natural, ela é uma construção totalmente artificial, arbitrária, e aprendida. Todos possuem linguagem. Mas o trabalho artístico com a língua, de modo mais específico, se faz justamente quando uma criação sai dessa igualdade e produz algo semelhante a um ato inaugural por sua diferença diante das coisas que já existem, e por lançar uma significação nova para a realidade, para a qual o objeto traz um novo olhar (como na criação da metáfora).

Imaginação e dramaturgia na criação verbal do ator

Logo, quando o ator fala, não está necessariamente criando algo artístico; sua fala pode ter um caráter natural. Somente quando ele cria algo de tensão com o real é que sua fala pode assumir esse aspecto. Quando ele faz duas realidades se chocarem, numa relação estranha, é que sua fala pode ser poética. O ator precisa, para transformar também sua fala em arte (além do corpo, da voz e das ações, como já está mais acostumado a fazer no seu trabalho), realizar um trabalho metafórico com a linguagem verbal. Isso explica, em muitos casos, porque normalmente as improvisações que criam seu próprio texto são tão ruins textualmente. Porque o ator não sabe e não foi educado para isso, para usar a língua de uma forma artística tal como o poeta faz na folha de papel. Normalmente o ator não está preocupado com essa sutil camada da cena, a criação do signo verbal. Isso não implica pensá-lo só na sua materialidade. Um signo poético só existe quando matéria e sentido estão unidos. A metáfora é o cruzamento desses diferentes níveis. Sem o significado que a materialidade da palavra propõe, ela não existe. Logo, um ator educado para pensar somente no como se diz nunca será um poeta da cena.

Mas, contrariamente ao senso comum, Bachelard nos diz que “a mobilidade de uma imagem não é indeterminada. Não raro, a mobilidade de uma imagem particular é uma mobilidade específica” (BACHELARD, 1990, p.2).

Se a mobilidade de uma imagem não é caótica, importa descobrir qual tipo de imagem leva a qual tipo de resultado. Qual tipo de processo ou de estímulo leva a um certo tipo de construção textual? O que se faz para que o ator fale em cena? Que tipo de proposta é realizada e a que objetivo cênico deseja-se chegar?

Porém a imaginação para a qual Bachelard se volta é distinta da imaginação do ator. O filósofo nos fala da imaginação do poeta e do músico. Contudo, o ator é imerso na sua própria criação. O músico ao compor imagina algo ausente, quem o olha compondo não ouve sua música. Já o ator vive o que imagina fisicamente. Não há separação entre o que cria e o que faz. Uma parte, aquela mais interior pode estar ausente do que se vê. Mas o ator preenche seus espaços vazios, vê o que não existe, mesmo que não haja nada e ele saiba disso totalmente. Seu esforço é para tornar exterior tudo que interiormente o está impulsionando. O ator compõe um universo a sua volta. É quem dá atmosfera e tensão a um ambiente que em momentos anteriores à cena era vazio de sentido (um lugar próximo a uma página em branco e pronta para ser escrita pelo ator). Contudo, sua imaginação não faz apenas o caminho do interior para o exterior. As coisas externas, os outros seres da cena, os objetos, todos os imprevistos, os acasos, as surpresas, lhe exigem respostas, interação, e ele precisa compor com isso, como quem está imerso no mundo ficcional. Para isso, precisa ser um poeta dos mundos interiores. Um profissional no caminho entre o dentro e o fora⁵.

5 Ver capítulo *Metáforas e a organicidade da ação física: O trânsito entre o dentro e o fora*. Do livro *As metáforas do corpo em cena*, de Sandra Meyer Nunes.

Imaginação e dramaturgia na criação verbal do ator

A relação entre interior e exterior é muito complexa para o ator, uma vez que ele é a sua própria obra. Um autor pode ler o que escreveu, mas um ator nunca consegue ver-se em cena, tal como os outros. A experiência que sua presença transmite às outras pessoas lhe é um abismo desconhecido. Ele só consegue ter sugestões ou imagens parciais sobre o que constrói, como alguém que vê sua imagem no espelho mas nunca sabe o que é ver a si completamente, como os outros o fazem. Sobre essa interação entre o *eu* e o *outro*, Wolfgang Iser nos diz:

Laing⁶ formula o problema da percepção interpessoal do modo seguinte: “Meu campo de experiência, contudo, não é preenchido apenas por minha visão direta de mim (ego) e pela do outro (alter), mas mas pelo que chamarei metaperspectivas – minha visão... da visão do outro sobre mim. De fato, não sou capaz de me ver como os outros me veem, mas constantemente suponho que eles estão me vendo de um modo particularizado e ajo constantemente à luz das atitudes, opiniões, necessidades, etc., reais ou supostas dos outros quanto a mim. Laing infere desta observação que, na percepção interpessoal, as reações recíprocas não são apenas condicionadas pelo que cada parceiro deseja do outro, mas ainda pela imagem que se fez do parceiro a qual, em consequência, contribui decisivamente para as próprias reações. Estas imagens, contudo, não são mais qualificáveis como “puras” percepções; são o resultado de um interpretação. Esta necessidade de interpretação deriva da estrutura da experiência interpessoal. Temos experiência do outro à medida que conhecemos a conduta do outro. Mas não temos experiência de como os outros nos experimentam (ISER, 1979. Grifo meu).

Neste trecho o autor deixa clara essa relação entre o *eu* e o *outro* para pensar a criação teatral. O *eu* age em suposição do que ele acredita que sua existência realiza sobre o *outro*, mas lhe é impossível saber totalmente que tipo de vivência proporciona às outras pessoas. Para o ator isso significa nunca conhecer absolutamente a obra que ele mesmo cria, uma vez que é seu próprio objeto. É um corpo (lugar de experiência do *eu sou, eu faço*) que jamais sai da experiência do *eu*, mesmo quando toca a si mesmo (MERLEAU-PONTY, 1999).

A imaginação do ator é o que o ajuda a criar universos ficcionais a partir de uma realidade dura, vazia de sentido como, às vezes, é a nossa experiência contemporânea. Para isso, o ator tem que ter construído seu “sentir”, suas imagens subjetivas. A imaginação está ligada a um rico universo de estímulos, de coisas a se desenvolver criativamente. O trabalho anterior à cena diz respeito a isso, a um mundo construído que o ator edifica mesmo quando não está em processo de criação de um espetáculo. A fala, por sua vez, tem que estar ligada a esse imaginário construído, a esse universo interior que o habita.

6 Iser refere-se a R. D. Laing, quando este fala da indagação psicanalítica sobre a comunicação em seu livro *Interpersonal perception*.

Imaginação e dramaturgia na criação verbal do ator

Esse universo interno, que faz surgir a criação exterior, conduz à seguinte reflexão: visto ser necessária essa parte invisível que nunca se realiza ou se mostra totalmente, esses casos em que não há a construção de um material anterior à fala explicariam a precariedade inicial da dramaturgia verbal que costuma resultar nesse tipo de processo. Isto leva a pensar que a relação entre imaginação e criação do ator é direta. Quanto mais estimulada, mais a parte visível será significativa e consequentemente terá um resultado artístico de melhor qualidade.

Além disso, a linguagem é experiência e tem que ser lida como experiência⁷. Ela nunca é só intelecto. Há sempre um corpo, mesmo que seja virtual (quando o texto é escrito). Ela é sempre dita por alguém. E, mais do que isso, não há um sentido anterior à sua concretização. Seu sentido se dá por sua realização. O sentido se dá na linguagem que se expressa (MERLEAU-PONTY, p. 237-256). Isso implica uma mudança em como vem sendo vista a palavra no teatro, no que diz respeito ao ator. Critica-se a palavra porque ela teria uma base fundamentalmente intelectual, de cunho racionalista e por isso dispensável. Pensa-se isso como se dizer não fosse uma experiência de sentido. A fala não é experiência quando ela não pressupõe transformação, quando é uma fala fácil, que nada acrescenta na percepção da realidade, uma criação superficial. A palavra, para ser experiência, tem que estar ligada ao corpo e ao sentido, tem que transformar inclusive o sujeito que fala. Para aqueles que veem na palavra algo separado do sujeito que fala, Merleau-Ponty diz: “a palavra é um certo lugar de meu mundo linguístico, ela faz parte de meu equipamento, só tenho um meio de representá-la para mim, é pronunciá-la, assim como o artista só tem um meio de representar-se a obra na qual trabalha: é preciso que ele a faça” (MERLEAU-PONTY, p. 246). Em outro momento ele também complementa: “o sentido está enraizado na fala, e a fala é a existência exterior do sentido” (MERLEAU-PONTY, p. 245) .

Isso significa que pensamos por meio da fala, ela é o próprio pensamento que abre nossa experiência para uma nova dimensão. Não é veículo de ideias: faz a própria significação existir. Por isso ela se faz tão importante quanto o gesto. Um não é substituto do outro. E também, um não é mais natural do que o outro, ambos são signos artificiais:

O signo artificial não se reduz ao signo natural porque não há signo natural no homem e, aproximando a linguagem das expressões emocionais, não se compromete aquilo que ela tem de específico, se é verdade que já a emoção, enquanto variação de nosso ser no mundo, é contingente em relação aos dispositivos mecânicos contidos em nosso corpo, e manifesta aquele mesmo poder de ordenar os estímulos e as situações que está no seu auge no plano da linguagem . Só poderíamos falar de “signos naturais” se a “estados de consciência” dados, a organização anatômica de nosso corpo fizesse corresponder gestos

7 Aqui é utilizada a definição de Jorge Larrosa Bondía sobre a diferença entre experiência e informação presente no texto *Notas sobre o saber e a experiência*.

Imaginação e dramaturgia na criação verbal do ator

definidos. Ora, de fato a mímica da cólera ou a do amor não são as mesmas para um japonês e para um ocidental (MERLEAU-PONTY, p. 256).

A partir dessa visão sobre a linguagem como algo que está no corpo e que é o próprio corpo, assumindo todas as relações de artificialidade/naturalidade que são atribuídas a ele, pode-se perguntar o que sustenta a criação do ator com a palavra. Há uma composição anterior à improvisação? Que imagens o ator tem para construir seu texto? O que há na sua vida interior que dará origem a essa parte exterior, a fala?

Para responder a isso, retoma-se a fala da atriz Celina Alcântara, apresentada anteriormente. Ao falar de sua dificuldade para criar a dramaturgia verbal do espetáculo que o grupo UTA está desenvolvendo, ela diz:

Eu sou uma pessoa que eu consigo trabalhar melhor se eu tenho, se eu construo para mim algumas possibilidades, para eu poder improvisar. (...) E essas possibilidades têm a ver com aprofundar assim a relação com o corpo, uma relação com a atenção, com me colocar em outro estado. Esse outro estado me possibilita criar, com meu corpo como um todo, para mim, inclusive com a minha voz. Esse estado cru, que eu vou lá e entro, para mim me freia, entende? Me tolhe.

Ela fala da necessidade de ter um trabalho corporal (criação de um estado, exploração vocal) anterior à sua entrada para improvisar a criação de uma nova cena. Sem isso, ela se sente sem “bagagem” para criar a fala de seus personagens.

Uma conclusão inicial a se chegar, diante disso, é que, se o ator não tem um material interno – de imagens estimulantes e de imagens corporais – pouco ou superficialmente conseguirá criar. É preciso que ele tenha trabalhado seu corpo – voltado para a situação ou o tema da improvisação a fim de ter resultados significativos. A linguagem, como se viu anteriormente, não é algo separado do corpo. Tampouco, ela é expressão de algo que existe anteriormente à fala. Ela só passa a existir, como nos mostra Maurice Merleau-Ponty, no próprio ato de falar. Este também é gesto, e como tal precisa ser experimentado, composto, explorado nas suas possibilidades. A falta desse entendimento resulta em textos precários e superficiais, que quase não se sustentam enquanto trabalho com a palavra.

Dessa forma, pode perguntar o ator: o que posso fazer para que a palavra que crio em cena tenha uma qualidade realmente artística? A busca para isso deve ser através da sua transformação. O sujeito que fala deve buscar uma relação de experiência com a palavra. Merleau-Ponty acrescenta:

Perdemos a consciência do que há de contingente na expressão e na comunicação, seja junto à criança que aprende a falar, seja junto ao escritor que diz e pensa pela primeira vez alguma coisa, seja enfim junto a todos os que transformam um certo silêncio em fala. Todavia, está muito claro que a fala constituída, tal como opera na vida cotidiana,

Imaginação e dramaturgia na criação verbal do ator

supõe realizado o passo decisivo da expressão. Nossa visão sobre o homem continuará a ser superficial enquanto não remontamos a essa origem, enquanto não reencontrarmos, sob o ruído das falas, o silêncio primordial, enquanto não descrevermos o gesto que rompe esse silêncio. A fala é um gesto, e sua significação um mundo (MERLEAU-PONTY, p. 250).

Esse deveria ser o trabalho do ator que cria sua própria palavra: atentar para esse movimento que há entre o silêncio (ausência do signo verbal) e a fala (quando algo novo surge para compor essa realidade ficcional). É o mesmo sentimento da criança quando começa a entrar nessa parte mágica do mundo: o mundo da língua. Essa magia, do verbo como construção da realidade através do pensamento, contrário a uma fala vulgar, prostituída, é a fala a qual o teatro deve fazer lembrar.

Se a imaginação, a linguagem e o corpo são instâncias ligadas na produção do texto verbal do ator, sua interconexão pode ajudar a entender métodos de criação e guiar o surgimento de novos vetores para o trabalho do ator com o texto verbal. A construção de matrizes, máscaras ou estados cênicos anteriores à criação linguística ajudam a ver como o trabalho com o corpo, ligado à imaginação, pode resultar na palavra. Isso pode levar a diferenças textuais conforme cada trabalho.

Um último questionamento se faz em relação ao tipo de texto que resulta nessas construções do ator. Se o corpo e a fala são ligados um ao outro - uma vez que o corpo do ator não é um corpo "natural" em cena, e sua composição é voltada para uma elaboração artística (artificial e arbitrária para se fazer arte) - o texto que resulta dessa união também não será. Logo, provavelmente, ele vai se constituir em um texto que apresenta uma artificialidade bastante diferente da construção oral (ainda que dependendo do estilo escolhido possa reproduzi-la em parte); ao mesmo tempo, também trará características distintas da criação autoral de um texto escrito. Isto porque o modo como se dará sua origem criativa terá outra forma, nascerá da própria cena teatral e, principalmente, do estado corporal do ator que lhe deu origem (estados, tensões, velocidades, partituras, imagens, ritmos...).

Pensar essa dramaturgia criada pelo ator significa olhar o homem em criação artística com a língua e a fala. O ator não é o poeta escrevendo nem o homem em diálogo ordinário, ele está entre essas duas instâncias. Criando seu texto em cena, opera com sua imaginação e sua subjetividade para uma criação arbitrária, característica de todo ato artístico, e ao mesmo tempo orgânica, alcançando uma forte união entre corpo-mente e palavra.

REFERENCIAIS BIBLIOGRÁFICAS

- > BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento.** São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- > BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre o saber e a experiência.** Disponível em <http://coletivoazulprovisorio.wordpress.com/2009/10/15/notas-sobre-a-experiencia-e-o-saber-da-experiencia-jorge-larrosa-bondia/><http://coletivoazulprovisorio.wordpress.com/2009/10/15/notas-sobre-a-experiencia-e-o-saber-da-experiencia-jorge-larrosa-bondia/> . Acesso em 14/06/2010.
- > HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem.** Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003.
- > ISER, WOLFGANG. A interação do texto com o leitor. In. JAUSS, Hans Robert. **A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- > MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção.** São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- > NUNES, Sandra Meyer. **As metáforas do corpo em cena.** São Paulo: Annablume/ UDESC, 2009.
- > RICOEUR, Paul. **Teoria da interpretação: O discurso e o excesso de significação.** Lisboa: Edições 70, s.d.
- > RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro.** São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- > UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro.** São paulo: Perspectiva, 2005.

Patrícia dos Santos Silveira, mestranda em Teatro, PPGT-UDESC

pati_ssilveira@yahoo.com.br

Prof. Dr. Stephan A. Baumgärtel, orientador, PPGT-UDESC