

POÉTICA E CAOS: UMA ENCRUZILHADA ENTRE O TEXTO DRAMÁTICO E O JOGO TEATRAL

Poetics and chaos: a crossroads between dramatic text and theater game

Rejane Kasting Arruda
Universidade Vila Velha - UVV

Resumo: A “posta em cena” (ARRUDA, 2019) do texto dramático tem o ponto de partida no jogo. O texto é material introduzido em ato performativo. Joga-se com arranjos complexos, diferentes regras, falas internas, *view points* corporais e vocais, para chegar a uma relação entre caos e ordem, onde a obra cênica é tomada como figuração do “objeto a” (LACAN, 1985).

Palavras-chave: Poética cênica; Jogo teatral; Pedagogia do teatro.

Abstract: The “staging” (ARRUDA, 2019) of the dramatic text has the starting point in the game. The text is material introduced in performative act. It is played with complex arrangements, different rules, internal speeches, body and vocal viewpoints, to arrive at a relation between chaos and order where the scenic work is taken as figuration of the “object a” (LACAN, 1985).

Keywords: Poetic scenic; Theatrical play; Pedagogy of the theater.

Princípios de trabalho

Ao defender a análise actancial em “Para Ler o Teatro”, Ubersfeld (2005) descreve o texto dramático como uma estrutura que permite múltiplas interpretações e engendramentos narrativos diferentes, comprovando que “a verdade” ou a interpretação correta não existe, tampouco os personagens. A autora propõe o conceito de “actante” para as forças motoras do texto, seja instância ontológica ou não.

O termo “posta em cena” (ARRUDA, 2019)¹ designa o ato de deslocar palavras da materialidade da escrita literária para a materialidade da escrita cênica. O termo implica um posicionamento a respeito da função do texto dramático: este não é representado pela cena teatral; é um material “posto”, assim como outros (luz, objetos, corpos), para servir a esta nova escrita (a cênica) que, por sua vez, tem autonomia em relação a este mesmo texto. Assim, na “posta em cena”, o texto é material mais adequado a encontros (com outros elementos) do que à representação e, no caso, deve ser “jogado” antes de interpretado. A cena se constitui, assim, como escrita heterogênea ao texto (SARRAZAC, 2012). Mesmo que suporte a palavra do texto dramático, elementos como corpo, voz, atores, espaço, som, objetos, cor, volume, tempo, forma, pensamento, adereço, figurino, movimento, relação, repetição, constroem um imaginário multifacetado e diverso.

A fabulação necessita de uma estrutura espaço-temporal para introduzir-se na linguagem cênica – independente do tempo-espaço ficcional evocado na ação dramática ou pela palavra. Trata-se de outra organização espaço-temporal, eminentemente cênica. Os encontros entre as duas estruturas, entre espaço-temporal cênico e a ficção, implicam aleatoriedade, diferenças, tensões e resoluções criativas.

¹ O termo “posta em cena” auxilia a problematização de processos de encenação com textos dramáticos e vem sendo utilizado por esta autora desde 2014. Trata-se de um termo comum na Psicanálise lacaniana, que tem se apresentado como terreno fértil para articulações, como se observa em expressões como: “posta em jogo”, “posta em palavras”, “posta em cena entre as imagens”, “dimensão de uma posta em cena do inconsciente”, recorrentes. Saído do contexto original e trazido para o campo das Artes Cênicas, o termo mantém conotações que nos interessam, como as de “materialidade” e “superfície”: “texto” é material a ser “posto” em uma superfície, deslocado da superfície-folha para a superfície-cena.

Para o caminho do jogo à cena: uma intersecção

Propõe-se um caminho do jogo à cena. Um caminho onde a própria estrutura do jogo ou criada em jogo deve ser absorvida em universos ficcionais circunscritos por “quem-onde-o quê” (SPOLIN, 1992) independentes. Para isto, propomos uma espécie de intersecção entre Spolin, Barba e Stanislavski (a partir de Kusnet)².

Há diferenças na forma como os procedimentos são abordados: a) a partitura física em função de espetáculos não dramáticos em Barba, com evidente ênfase no enquadramento plástico-corporal, beirando a abstração; b) o improvisado com regras de jogo em Spolin que, apesar de utilizar a ficção, prima por organizações espaço-temporais cênicas que, no entanto, não estão partiturizadas (organizadas em sequência); c) a construção de personagens em Kusnet, onde a organização espaço-temporal é totalmente absorvida no espaço diegético. É preciso ressaltar, no entanto, que o que nos interessa em Kusnet é, no que se refere ao trabalho do ator, a defasagem entre interno e externo. Esta defasagem produz a visualidade de um pensamento (associada à personagem) e de ações internas evocativas do mundo ficcional (ou bastante enigmáticas). Por se constituírem como uma outra superfície, estas ações internas não coincidem com o enquadramento plástico-corporal, podendo, portanto, ser trabalhadas em oposição.

Propomos também que o texto dramático seja introduzido em cena a partir de uma apropriação, por meio da “Memorização Através da Escrita”, introduzida no Brasil por François Khan, ator integrante do Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski³. Assim, se prima pela memorização sem fixar a oralidade ou a interpretação. Na escrita repetitiva, ocorre uma dilatação interna: imagens, a respeito da diegese, associações fragmentadas implicando as vivências de uma vida e fantasias do sujeito – escuta deste texto sem que seja dito, permitindo-se que se acumule a vontade de falar e agir.

² Em mestrado também na Universidade de São Paulo, na linha Pedagogia do Teatro – Formação do Ator, sob a orientação do Prof. Dr. Armando Sergio da Silva, de 2007 a 2009. A investigação foi desenvolvida no Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator (CEPECA).

³ Ver mais em: ARRUDA, R. K. A Incorporação do Pré-jogo: Tentativas de Formalização de um Procedimento Estranho. Campinas: Pitágoras 500 – Revista de Estudos Teatrais, 2013.

A oralidade da fala é impressa, então, na relação com o outro, em jogo. A fala é enquadrada na especificidade das resultantes, na medida em que existe um dispositivo de regras desviando o foco de atenção (SPOLIN, 1992) e o parceiro quebra a expectativa construída, trazendo novos elementos. Assim, garante-se que o paradigma do jogo sustente a introdução do texto (ao invés da representação) e que a escuta do enquadramento ficcional se produza como um efeito das ações impressas em cena.

Em intersecção com Kusnet, introduzimos o jogo também com a fala interna, estrutura verbal (frase ou palavra) não dita; pensada (escutada) internamente, oculta ao olhar da plateia. A fala interna está articulada a certa ação interna autônoma em relação ao enquadramento plástico-corporal, comportando-se como camada não coincidente. A camada interna (oculta) de materiais verbais e visuais deve ser composta com a externa (esta sim suportada pelo desenho do corpo em cena), de modo a se provocar encontros e mútuas interferências, sem um vetor direto de causa e efeito⁴.

A fala interna ganha peso quando percebemos que o repertório corporal, ao ser instalado “fora do foco”, se reorganiza. O foco de atenção ou ponto de concentração (SPOLIN, 1992) está situado na estrutura verbal escutada (oculta, interna). Esta estrutura pode ser a regra de jogo memorizada, mas também uma interjeição, como “Idiota, sai daqui!”. Chega-se ao subtexto stanislavskiano (fala interna kusnetiana) sem aderência à ontologia utópica da personagem. Trata-se do imaginário a respeito de uma relação com o outro, que passa a enquadrar a produção corporal. Assim, a partitura de ações físicas é fixada depois de reabsorvida. O repertório plástico-corporal ou vocal é material auxiliar da ação sobre o outro, enquadrada por sua vez na linguagem da cena.

Para se pensar o processo de atualização involuntária dos registros ou resíduos do repertório corporal ou vocal em função do foco situado em falas internas, é preciso considerar três funções fundamentais⁵: enquadramento, a

⁴ Não se trata do vetor do impulso “de dentro para fora” ou “de fora para dentro”, problema colocado por Grotowski no texto “Resposta a Stanislavski”, mas de construções distintas em composição.

⁵ A problematização de uma estrutura onde a memória corporal é atualizada fora do foco foi realizada na pesquisa de doutorado *Ateliê do Ator-encenador: Incidência, Enquadramento e Vulnerabilidade*, sob

incidência e a vulnerabilidade. A memória corporal se opõe ao desenho das bordas corporais que entram como regra de jogo, provocando dilatação (BARBA, 1994). Dilatação nada mais é que a atualização da memória em uma área de vulnerabilidade quando se opõe ao enquadramento externo, desafiando os seus limites e borrando-o, deformando-o. Assim, trabalha-se a oposição entre externo e interno: em função da dilatação.

Trocas e Impulso, Complexidade no Dispositivo

Destaca-se a perspectiva da substituição entre um material (interno) por outro (externo) para que um impulso (para a fala do texto dramático) seja inscrito. Esta forma de ver desorganiza a maneira habitual de se pensar o impulso: um antes impulsiona um depois. Ao contrário, o impulso vem “do depois”, que se intromete no que já estava. Por isso, a estratégia de introduzir falas internas antes das externas. Para serem substituídas. A troca inscreverá o impulso. Quando um novo material interfere na cadeia, um impulso se inscreve em cena como efeito desta operação. Esta noção de impulso implica tanto a troca do material interno pelo externo, quanto entre externos (sucessão) e entre internos.

Uma gama incrível de elementos pode ser introduzida neste jogo, como: view points, estruturas corporais, espaciais e temporais, regras aleatórias. A fala enquanto ação é resultante da resolução de tensões que se resolvem. O jogo com tantos elementos implica problemas a resolver e esta resolução gera espontaneidade (SPOLIN, 1992), pois resultantes são produzidas. A tensão entre os materiais como princípio fundamental ganha força na obra de Anne Bogart, responsável pela difusão do View Point. Bogart (2011) defende a resistência e o desconforto como fundamentais ao ato criativo. Este desconforto, podemos articular com a extracotidianidade proposta por Barba: o esforço para a produção de algo cênico.

orientação do Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva. A pesquisa foi desenvolvida no Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator (CEPECA), da Universidade de São Paulo.

Este princípio expressa a multiplicidade dos materiais que podem estar em foco ou funcionar como resíduo. A noção de dispositivo nos ajuda, pois implica vetores compostos não apenas por materiais, mas também por princípios opostos. Tomar princípios opostos como coexistentes no dispositivo, implica, para o artista, a política do “e” (um “e” outro, ao invés de um “ou” outro): duas regras juntas (uma “e” outra); dois imaginários juntos (do diretor “e” do ator); duas camadas, dois materiais; partitura “e” improvisação; alternância “e” composição (em múltiplos ou singulares hibridismos).

Poética: Caos e Recorte

A partir daí, problematizamos a noção de poética, importando-a da psicanálise. Esta noção pode ser elaborada a partir do conceito de “objeto a” de Lacan (1964/1988): sem imagem, sem possibilidade de tradução ou inscrição na linguagem, o “objeto a” é um limite, uma borda (para um vácuo, para o nada, para a falha da linguagem) – e por isso mesmo, funciona como “causa” do desejo. Segundo Dunker (2006), a obra de arte aponta para esta fissura, funcionando como “figuração do a”. A obra de arte “aponta para o a”, a partir de certas “figuras” ou modalidades, a saber: o desafio aos limites da forma, a deformação, a anamorfose, o excesso, o vazio, a desconfiança do próprio olhar.

Esta noção de poética nos ajuda a compor a linguagem cênica sem que esteja reduzida à representação de um discurso, seja atribuído ao texto dramático ou não. A poética não é a representação de um discurso, mas efeito deste na medida em que algo propriamente lhe escapa (porque não se pode traduzir o “a”). Este discurso cabe, assim como outros caberiam (ao se ler a mesma obra dramática). Uma leitura cabe, assim como outras. A cena, enquanto uma outra escrita, permite múltiplas leituras.

Por outro lado, a noção de enquadramento vem de encontro à ideia de que devemos conduzir o jogo com as organizações espaço-temporais diegéticas, percebidas, pelo espectador, como sentido. Não são signos (relações estáveis entre significantes e significados). Trata-se do prazer no sentido, forjado na escuta

de um enquadramento específico (a ser interpretado de modo singular): a diegese. Esta noção nos compromete a não sermos herméticos. A poética implica que algo escape e é na relação entre sentido e não sentido, entre escuta e não escuta, que a recepção (e o prazer) da obra se dá.

Neste ponto, encontramos José Miguel Wisnik⁶, que propõe a música (e o seu sentido) como relação entre caos e ordem. Do caos, recortam-se enquadramentos. O que advém de um jogo de escrita cênica precisa ser manipulado como novo material. Este jogo se torna bastante complexo quando se joga com o texto dramático levado à cena sem o suporte da representação e tratado como material.

É da escuta da cena e da linguagem (que surge em diálogo com toda uma tradição, e estamos falando do Teatro Contemporâneo como uma tradição) que o diretor contorna o caos para descobrir o recorte que trará, ao espectador, o prazer do sentido, mantendo viva a tessitura caótica, excessiva, vazia, deformada, “inolhável” que (na sua relação com o que se exhibe para o olhar) poetiza.

Recebido em 25/06/2019

Aceito em 20/05/2020

Referências

ARRUDA, R. K. **A Incorporação do Pré-jogo**: Tentativas de Formalização de um Procedimento Estranho. Campinas: Pitágoras 500 – Revista de Estudos Teatrais, 2013.

ARRUDA, R. K. **Da Poética do Ator**: Teatro & Cinema. Vila Velha: SOCA, 2019.

BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel**: Tratado de Antropologia Teatral. São Paulo: Hucitec, 1994.

BOGART, Anne. **A Preparação do Diretor**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2011.

DUNKER, Christian. A Imagem entre o Olho e o Olhar In: **Sobre Arte e Psicanálise**.

São Paulo: Escuta, 2006, v. 1, p. 14-29.

KHAN, François. **Reflexões sobre a prática da memória no ofício do ator de teatro**. Revista Sala Preta, ECA/USP, v. 9, 2009.

⁶ Músico e professor de Letras, da Universidade de São Paulo, com formação lacaniana.

- LACAN, J. **O Seminário livro 11, Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise** (M. D. Magno, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988 (Originalmente publicado em 1964).
- KUSNET, Eugenio. **Ator e Método**. São Paulo: Hucitec, 1992.
- SARRAZAC, Jean-pierre (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- UBERSFELD, Anne. **Para Ler o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido**. São Paulo, Ed. Schwarcz, 2002.