

rejane ARRUDA

Universidade de São Paulo > USP

{A INCORPORAÇÃO DO PRÉ-JOGO: TENTATIVAS DE FORMALIZAÇÃO DE UM PROCEDIMENTO ESTRANHO}

Graduada, mestre e doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo e bolsista da FAPESP. Tem desenvolvido pesquisa em artes com ênfase na Teoria e Prática Teatral, Formação do Artista e interfases com o cinema e a psicanálise. É também encenadora e atriz.

E-mail: ejane.arruda@usp.br.

A INCORPORAÇÃO DO PRÉ-JOGO: TENTATIVAS DE FORMALIZAÇÃO DE UM PROCEDIMENTO ESTRANHO

Rejane K. ARRUDA¹
Universidade de São Paulo > USP

Em pesquisa de doutorado intitulada *O ateliê do ator-encenador*, desenvolvida na Universidade de São Paulo junto ao CEPECA², investigamos um procedimento para o ator que chamamos “incorporação do pré-jogo”. Esse procedimento é um desdobramento da “Memorização através da escrita”, praticada e transmitida por François Khan. O ator do “Teatr Laboratorium”, de Jerzy Grotowski, propõe que as falas extraídas de um texto-dado sejam memorizadas pela repetição da escrita (no papel) ao invés de decoradas. Desdobramos este procedimento e incluímos, junto às falas do texto-dado, outros materiais, por exemplo, a nomeação de figuras extraídas das artes plásticas ou movimentos performativos. Criamos assim uma organização do corpo em cena (espécie de rubrica) que é memorizada para ser transformada no jogo com as falas. Isto é o pré-jogo: uma espécie de rubrica, uma “pré” organização, que em cena será transformada. Ela é trabalhada para ser posta em relação com os outros materiais – daquele instante de cena. Nela incluímos pensamentos: uma fala escondida, inventada, que ajuda o ator a enlaçar-se à fala do autor. Quando a fala externa (do autor) é anunciada, ela aparece como impulso. Isso porque substituí a fala interna (que o ator inventa) e o impulso se inscreve na troca entre os dois materiais: fala externa substituindo à interna (que marcou o corpo durante a repetição da escrita). Ou seja, intercalamos materiais: fala externa, fala interna (pensamentos) e descrições do desenho corporal – criando uma nova cadeia, que passa pela memorização através da escrita.



> materiais verbais que o ator produz
rompem a cadeia do texto do autor

O pré-jogo é outro texto, que o ator cria e que contém o texto

¹ Graduada, mestre e doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo e bolsista da FAPESP. Tem desenvolvido pesquisa em artes com ênfase na Teoria e Prática Teatral, Formação do Artista e interfaces com o cinema e a psicanálise. É também encenadora e atriz.

E-mail: rejane.arruda@usp.br.

² O Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator (CEPECA) é um projeto do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, coordenado, desde 2006, pelo Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva, e do qual fazem parte pesquisadores de diversas titularidades que oferecem interlocução às pesquisas uns dos outros.

do autor “encaixado”. Ele resulta de associações particulares, que surgem enquanto o ator escreve. Ou, ainda, por encontro: quando olha outros materiais e subitamente associa o texto-dado. Essas associações são materiais ocultos de incidência³. O ator as memoriza em certa ordem, que se torna fixa. Através da repetição do ato de escrever, a reverberação da cadeia fixa é marcada. Em improvisação, esta reverberação é atualizada. A incidência das palavras reaparece no corpo para servir ao improvisado. A rubrica é treinada (através da repetição da escrita) para ser esquecida, para ser atualizada fora do foco de atenção do ator: através da tessitura da memória corporal, sem intencionalidade, como uma espécie combustão com os materiais do “instante-já”⁴ e aqueles (da memória) cujo eco foi despertado. O pré-jogo é apenas um dos materiais, estruturado por uma cadeia, uma ordem, uma sucessão fixa, um trilho de trocas, cuja reverberação pode acordar toda uma tessitura de atravessamentos.

Abre-se, assim, um campo de pesquisa para a criação do pré-jogo: vozes dos interlocutores no processo de criação (diretor, parceiros, interlocutores eventuais); vozes internas (imagens acústicas ou visuais) inventadas; associações com a própria história de vida; descrições de movimentos performativos⁵, imagens extraídas das artes plásticas ou do corpo cotidiano. A partitura física será marcada como resultante de uma espécie de montagem (via tessitura corporal) do pré-jogo com certo deslocamento que acontece durante o ato de improvisado. A cadeia do pré-jogo se desloca para mais além dela mesma. Por exemplo, se no pré-jogo estava registrado que eu toco no umbigo, agora, em cena, eu toco no sexo. Em cena, contamos com um jogo de enquadramentos na cena para atualizar as reverberações do pré-jogo e produzir um além delas, de maneira que o corpo vá um pouco adiante, atualize, crie algo diferente do que está registrado no papel e foi memorizado, traga consigo uma série de ecos antigos. O enquadramento é a organização espaço-temporal cujos limites se estabelecem. Ele instaura a necessidade de se preencher, com a tessitura corporal, os espaços e os tempos abertos. O enquadramento constitui uma abertura, uma fissura, defasagem entre os impulsos do pré-jogo e o tempo-espaço em cena. É neste espaço que o ator cria. O ator encontra-se munido dos impulsos do pré-jogo, mas se depara

3 O termo é utilizado, na Física, para a “incidência da luz” sobre a terra, designando uma influência ou um impacto. Lacan utiliza o termo em referência ao significante: “incidência do significante”, postulando o efeito, o impacto, do significante sobre o corpo. Da mesma maneira, o trabalho do ator testemunha um impacto, um efeito do material verbal sobre o corpo – de maneira que nos interessa aqui o termo “incidência”, sendo que a tomamos como uma função que pode ser exercida por diferentes materiais.

4 Trata-se do “aqui e agora”, expressão disseminada nas práticas de Jogos Teatrais e na cultura teatral de um modo geral; um tempo de verticalidade cuja percepção do ator se dá a posteriori. Quando o ator percebe, a resultante do jogo já aconteceu: a ação física já foi produzida no corpo – ou a impressão digital, para utilizarmos um termo de Silva (2010). Em “Improvisação para o Teatro” Spolin diz: “O intuitivo só pode responder no imediato – no aqui e agora. Ele gera duas dádivas no momento” (SPO-LIN, 1979, p. 4).

5 Trata-se daqui de um campo paradigmático do que Josette Férral chama “performatividade” (em oposição à ideia de representação). Tomamos Pina Bausch como um modelo exemplar. Na prática do “Ateliê do ator-encenador”, costumamos extrair movimentos dos espetáculos de Pina Bausch – que acabam por ser transformados em função de “falas internas” e situações ficcionais do espetáculo. Estabelece-se um vetor de investigação: da abstração do movimento à ação e relação com o outro.

com o vazio nessa defasagem, vai além, ocupando o espaço-tempo com uma produção que é daquele instante.

Há uma diferença fundamental entre o procedimento de Khan e o que investigamos. Com o procedimento de Khan, fixa-se a reverberação da fala que será dita pelo ator. No que investigamos, memoriza-se a escrita de um verbo que o ator guarda em segredo. Mas a diferença não quer dizer o não reconhecimento da importância da memorização da fala, que podemos chamar “externa” (que será dita). Nos dois procedimentos, procura-se evitar o ato de decorar, a sonoridade em blocos, difícil de aconchegar ou ser absorvida na ação. Evita-se que a sonoridade da fala seja constituída de maneira autônoma em relação ao enquadramento plástico-corporal. Ou seja, o enquadramento sonoro deverá ser produzido em improviso, em cena. O ator fala pela primeira vez diante do outro, em ação, em cena, em improviso. Ele não fala antes; antes de entrar em cena, ele apenas escreve. A oralidade é criada naquele instante de cena. Ela vem absorvida pela visualidade da ação que surge.

Mesmo sem ter sido em momento anterior repetida em voz alta, durante a cena a fala “vem” (porque foi escrita diversas vezes). Da mesma maneira, a descrição das figuras extraídas das artes plásticas ou movimentos performativos também “vêm”: aparecem, de maneira a construir um enquadramento plástico-corporal. Por um lado, o ator trabalha os impulsos para a construção corporal; por outro, trabalha as falas internas que associam o seu contexto de vida. Estes materiais reverberam a tessitura de uma memória que é corporal e contém os ecos do que já a atravessou (e a constituiu). É um tipo de operação que testemunha a íntima articulação entre linguagem, corpo e memória. Se as associações reverberam o corpo e se são, com a repetição, alinhavadas em cadeia, o seu encadeamento se precipita em cena (carregando, junto, os ecos que perdemos de vista na tessitura corporal). É como puxar um fio: tudo se precipita. A repetição da escrita enlaça os materiais que serão postos em jogo com o enquadramento oferecido pela cena. Digamos que, na cena, os materiais se desenrolam em uma sucessão de impulsos e entram em relação com a fala dita pela primeira vez. O enquadramento plástico corporal surge deste jogo e só então é fixado. Em cena se

dão novas associações. Não se trata da representação dos materiais antes associados, mas de produção nova, filtragem naquele instante específico.



> “Jeune Femme en Buste dite la Florentine”
de Hippolyte Flandrin (1809-64)⁶

Quando se trabalha o pré-jogo com a visualidade das figuras extraídas das artes plásticas (por exemplo, *Jeune Femme en Buste Dite La Florentine*, de Hippolyte Flandrin, ou *Hope Dreams*, Charles West Cope), torna-se uma brincadeira gostosa: descobrir os desdobramentos das ações que as imagens nos sugerem. Podemos alinhar um lugar para uma das figuras naquela escrita (autoral) do pré-jogo, fixando o seu encontro com uma fala interna e uma externa, criando uma espécie de acorde. Trata-se de fixar a reverberação de acordes de três notas em sucessão, criando um arranjo, uma partitura tal como na música (por escrito). Esse processo é intuitivo (no sentido da criação, do improviso). E é singular, pois cada um escuta aquela figura de uma maneira, nomeia-a e a descreve de forma particular no seu pré-jogo. Trata-se de encontros inesperados, pois quando se olha é de súbito (*insight*) que se vê uma ação. Só que, fora da cena (no momento de criação do pré-jogo), não estamos na posição de encenar a incidência destes encontros, de maneira que é preciso alinhar os acordes na memória corporal (através da repetição da

6 Fonte da imagem: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hippolyte-Jean_Flandrin_1809-64_Jeune_femme_en_buste,_dite_La_Florentine.jpg. Acessado em 28/09/2013.

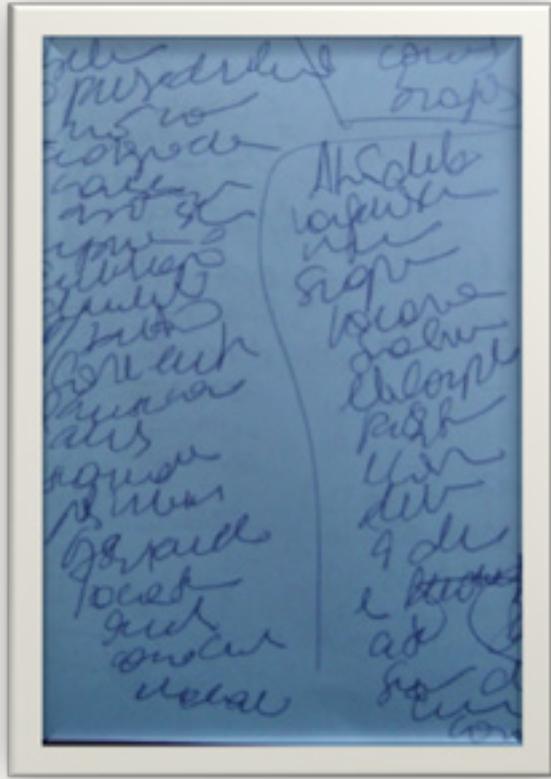
escrita) para que a sua reverberação seja atualizada, em cena, em determinado lugar, configurando-se como o impulso para uma ação.



> “*Home Dreams*”
(Charles West Cope, 1869)⁷

Mas como esta imagem, descrita em palavras no pré-jogo (palavras que estão no papel), pode se reproduzir via reverberação corporal no fluxo da fruição de um improvisado bem naquele lugar designado para ela? A estratégia é repetir a escrita da sua nomeação (inscrita em determinada ordem junto a outros elementos) até a mão escrever sozinha (até não precisar mais do intervalo do tempo para lembrar). Este fluxo vai para a cena. A repetição da escrita, ritmada, passa a enlaçar-se no corpo. Só vamos à cena depois que chegamos à etapa da “psicografia” (nomeada assim por uma aluna). Durante o ato de escrever, o movimento da mão se opõe à fruição das associações (que são mais rápidas). O pulso desta fruição descompassa, estraga, borra, rompe a caligrafia. A caligrafia borrada parece escrita psicografada. É sinal de que o impulso já está forte o suficiente para, em cena, se precipitar. “Não pensei neles, mas apareceram”: é o testemunho recorrente de alunos. As sucessivas trocas entre as palavras, na medida em que uma substitui a outra, produzem saltos, fissuras, espaços – que, em cena, o ator preenche com a dilatação do seu corpo (para ocupar o tempo e espaço que, na cadeia escrita, não existia).

7 Fonte da Imagem: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles_West_Cope_-_Home_Dreams_-_Google_Art_Project.jpg. Acessado em 29/09/2013.



> a “psicografia”: momento em que a caligrafia é desestruturada.⁸

Devido à estranheza deste procedimento, fui procurar referências⁹. Encontrei muitas, que me ajudaram. Não exatamente do procedimento que proponho, mas de outros que, juntos, podem fundamentá-lo. Em Grotowski, encontrei não a escrita, mas a repetição do que ele chama “treino na imobilidade”: não a repetição da partitura física, mas dos impulsos, quando o ator visualiza as ações da cena.

O ator começa esses pequenos impulsos, quase sem mover-se. Se nessa sequência dizia algo, o ator no início faz esses pequenos impulsos deixando correr o texto. Depois começa a dizer essas frases na mente, sem pronunciar as palavras, na sua cabeça, e quanto chega aquele fragmento que precisa realizar em plena ação. Tal preparação, na verdade quase estática, eu diria caracterizada por uma retenção

8 Fotografia tirada pela própria autora, de sua memorização através da escrita: um fragmento do romance “Minha Vida”, de Nelson Rodrigues, junto a outros materiais (falas internas e nomeações de imagens utilizadas na pesquisa desenvolvida no CEPECA para o espetáculo “Casa”).

9 Poderíamos articular aqui a “escrita automática”, utilizada pelos surrealistas e defendida principalmente por Bresson. No entanto, trata-se aqui de uma preparação para a cena através de uma composição (que se torna “escrita automática”). Era preciso buscar no bojo da teoria teatral as referências.

dos impulsos, ou por impulsos contidos, não o colocará de modo algum em uma posição difícil para começar. Ao contrário, será como uma catapulta que o lança (GROTOWSKI, 2012, p. 220).

Existe em Grotowski uma noção de impulso interno, retido, para, depois, explodir em cena; ou seja, a noção de uma elaboração (e repetição) interna para, em um segundo momento, lançar-se. Essa noção testemunha o tempo anterior à entrada do ator em cena, um tempo de preparação. É este o momento da criação do pré-jogo, da produção de uma cadeia como uma sucessão de impulsos. “Enquanto preparam um papel vocês podem trabalhar sozinhos sobre as ações físicas. Por exemplo, quando vocês estão em um ônibus, ou então, esperando no camarim antes de voltar ao palco (...)” (RICHARDS, 2012, p. 108). Grotowski testemunha a diferença entre duas funções: a incidência¹⁰ (da imagem das ações) e o enquadramento (plástico-corporal articulado à ação). A cadeia das imagens pode atuar no momento em que o ator não está enquadrado na cena (na partitura cênica), mas no ônibus, no camarim, na visualidade do cotidiano. Ela afeta o ator, mas não o enquadra ainda. Esse fato indica a existência de duas funções diferentes: incidência e enquadramento. Continuando a citação de Richards:

Quando vocês fazem cinema, perdem muito tempo esperando; os atores sempre esperam. Vocês podem utilizar todo esse tempo. Sem serem percebidos pelos outros, podem treinar as ações físicas, e tentar fazer uma composição de ações físicas permanecendo no nível dos impulsos. Isso significa que as ações físicas ainda não aparecem, mas já estão no corpo. Porque elas são “in/pulso”. Por exemplo: em um fragmento do papel que estou fazendo em que estou sentado no banco de um jardim, uma pessoa está sentada ao meu lado, eu a olho.

10 *Aqui utilizamos “incidência” como uma função ou a propriedade do material de causar impacto no corpo.*

Agora, suponha que eu esteja trabalhando sozinho este fragmento com uma parceira imaginária. Exteriormente – não estou olhando para ela, eu a imagino – faço apenas o ponto de partida: o impulso de olhá-la. Da mesma maneira, faço o próximo ponto de partida: o impulso de me inclinar, de tocar a mão dela (o que Grotowski está fazendo é praticamente imperceptível) – mas não deixo que isso apareça completamente como uma ação, só estou começando. Você está vendo, eu quase não me movo, porque é apenas a pulsão de tocar, mas não exteriorizo. Agora eu caminho, caminho... só que estou sempre na minha cadeira. É assim que se pode treinar as ações físicas. Além disso, suas ações físicas podem estar mais enraizadas em sua natureza se vocês treinam os impulsos, ainda mais que as ações. Pode-se dizer que a ação física praticamente já nasceu, mas ainda está contida, e desse modo, em nosso corpo, estamos “colocando” uma reação certa (assim como alguém “coloca a voz”). (RICHARDS, 2012, pp. 108-9)

Richards fala de pulsão: “a pulsão de tocar” quando o ator, em imobilidade, visualiza uma ação de tocar. Visualizar (ou escutar internamente enquanto se repete uma escrita) é desejar a ação, experimentar o seu efeito, sem ainda estar no enquadre espaço-temporal do desenho do corpo em cena. Neste momento de imobilidade, o enquadramento é dado pela posição em que o ator se encontra no camarim, ônibus ou em casa escrevendo: imóvel. A imobilidade oferece resistência à incidência das cadeias visualizadas ou escutadas internamente – e esta resistência aumenta o seu impulso. Há uma relação de tensão entre incidência e enquadramento.

Segundo Richards (2012, p. 108):

Em seu livro, *O Trabalho do Ator sobre seu Papel* (Работа Актера над Ролью), no capítulo dedicado ao Inspetor Geral de Gogol, Stanislavávski escreve sobre o impulso: “Agora eu repito todas as ações que estão marcadas nessas anotações (...) sem as executar fisicamente. No momento, vou me limitar a estimular e reforçar os impulsos que estão dentro

desta ação”.

Encontramos o princípio do treino na imobilidade a partir de anotações no papel (da escrita). Há a proposição de que o ator anote os materiais de estímulo, criando um texto seu que se mistura ao do autor. Deparamo-nos com a presença da prática de escrever: criar outro verbo que não estava no texto do autor.

[...] Agarrem-se às palavras e frases isoladas de que tiverem necessidade. Escrevam-nas e acrescentem-nas a seus próprios textos livres. Quando chegarem à segunda leitura e às seguintes, tomem mais notas, recolham mais palavras para incluir no texto que vocês mesmos inventaram para seus papéis. (STANISLAVSKI, 2005, p. 297)

Tal como no pré-jogo, trata-se de um revezamento de cadeias: o texto-dado pelo autor junto a materiais do ator, que também se tornam texto. Encontrei em Knébel – a atriz, assistente e discípula de Stanislavski que escreveu *La poética de la pedagogia teatral* (e outros livros) a partir da sua experiência no Teatro de Artes de Moscou – que o ator deve escrever tudo o que pensa, toca, ouve e vê em cena¹¹. Com essas quatro cadeias (o que vê, pensa, ouve e toca), que se revezam, ele cria um detalhamento, sucessão de ações. Encontrei também um trecho em que Thomas Richards descreve um *workshop* de Cieslak¹² e a escrita novamente aparece. Os materiais são dispostos em duas colunas.

Cada um teria que pegar o próprio caderno de anotações, dividir uma página em duas colunas e escrever, em uma coluna, tudo o que tinha feito durante a improvisação; e na outra coluna, escrever tudo o que tinha associado internamente: todas as ações físicas, imagens mentais e os pensamentos, as memórias de

11 Essa prática encontra-se descrita em KNÉBEL (2002, p. 27). Trata-se de uma prática corrente no Sistema Stanislavskiano. Também encontramos em Jimenez (1990, p. 303): “Se pueden desomponer nuestro cinco sentidos en una serie de minúsculas acciones físicas y anotarlas en una hoja de papel”.

12 Ator de *O príncipe constante*, encenado por Jerzy Grotowski (Teatr Laboratorium, Polónia, 1967).

lugares, as pessoas (...). Ele disse que através de tudo o que tivéssemos escrito em nosso caderno seríamos capazes de reconstruir, memorizar e repetir a improvisação que havíamos acabado de fazer (RICHARDS, 2012, p. 13).

Há o momento em que o ator não utiliza o enquadramento plástico corporal do espaço-tempo cênico, mas fixa a imagem visual ou acústica, pela escrita, para uma preparação ao nível dos impulsos. Durante a escrita, vive-se a pulsação daquilo que ainda não se realizou. Há uma espécie de voz, que se materializa e vai se tornando consistente com a repetição. A voz como uma espécie de ordem de comando: o ator é como um objeto desta voz. Da mesma maneira que um instrutor de jogo em Spolin¹³ maneja a produção do ator com a sua voz, com a escrita repetitiva de um pré-jogo ele próprio constrói esta voz à qual o corpo responde na medida em que imprime os seus ecos. Voz articulada a imagens, que também incidem.

Junto aos significantes em escuta (a partir do que se escuta daquela escrita) acontecem associações livres, de estalo. Não se trata de uma lógica da associação de ideias, mas de saltos através da sonoridade: da livre associação, portanto. As associações são inesperadas e para além de um imaginário composto, de uma situação ou uma sequência de ações em que um eu (ou um ele) está inscrito em relações. Observa-se a imersão no sentido das relações imaginárias e duais, mas algo se dá para além desta operação. A imagem como um sentido está em Lacan. Durante a escrita, ela vai se tornando mais clara, tal como um quarto escuro pouco a pouco se enche de luz, como descreve Stanislavski. Existe a pulsação de ver esta imagem. Existe uma operação do olhar que implica a pulsação escópica¹⁴: olhar o contexto ficcional que se constitui. Mas também há uma operação *nonsense*, do som que salta para outra coisa e, assim, faz graça.

Outra maneira de compreender o procedimento é reconhecer a articulação entre palavra e corpo, tal como se testemunha com Merleau-Ponty. Para Merleau-Ponty, “antes de ser o índice de um

13 *Em Spolin há sempre a voz do diretor no jogo, causando efeitos sobre o ator. Ver Spolin (1999).*

14 *“Pulsão escópica” é um conceito que vem da psicanálise. O termo está especificamente em Lacan. Trata-se da pulsação do olhar, ou seja, a pulsação que tem como objeto o olhar. O termo “pulsação” vem de Freud: o que, no Homem, corresponderia ao instinto do animal, mas que, graças à determinação da linguagem depende da cadeia de significantes que forma cada sujeito. Lacan postula um objeto, que chama de “a”, justamente por não ser possível a sua nomeação. Formado graças à determinação da linguagem, este objeto é, ao mesmo tempo, o que escapa à linguagem. É como um lugar vazio que permite o movimento pulsional. No caso da pulsação escópica, o olhar está ocupando o lugar do “a”. Mais referências sobre este conceito pode-se encontrar em Lacan (1979).*

conceito, primeiramente ela é um acontecimento que se apossa de meu corpo” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 316). Aqui ele está tratando da palavra. Vale a pena transmitir a citação íntegra:

Antes de ser o índice de um conceito, primeiramente ela é um acontecimento que se apossa de meu corpo. Um sujeito declara que, à apresentação da palavra ‘úmido’, ele experimenta, além de um sentimento de umidade e de frio, todo um remanejamento do esquema corporal, como se o interior do corpo viesse pela periferia, e como se a realidade do corpo, reunida até então nos braços e nas pernas, procurasse recentrar-se. Agora a palavra não é distinta da atitude que ela induz, e é apenas quando sua presença se prolonga que ela aparece como imagem exterior e sua significação como pensamento (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 316).

O exercício de memorização do pré-jogo através da repetição da escrita ecoa um jeito próprio de se relacionar com o verbo e fazê-lo reverberar no corpo na medida em que a palavra incide, mas, também, na medida em que algo escapa aos efeitos de linguagem. O fato de ser possível memorizar sem a compreensão (pois se pode memorizar um texto que não contenha sentido algum) só pelo som (sem saber o que significa) indica que o ator conta com uma espécie de “cola”. Uma cola que os “caquinhos” do verbo acionam. Cacos que se percebe nas “junçõezinhas” entre as palavras.



> exemplo de cadeia associativa

Esse é só um exemplo. Pode-se associar a palavra “suar” na brincadeira, apesar de ela não ter nada a ver com “isso aqui” (com o texto das palavras em separado). São estas associações (nas “junçõezinhas”) que a escrita repetitiva viabiliza enquanto “passa cola”. Cola que relacionamos com a libido. Sendo o corpo o lugar do gozo, como diz Soler (2010), esse tipo de brincadeira tem a ver com o gozo – e com o corpo. Lacan tem um termo bastante interessante para

designar uma espécie de “obscenidade do verbo” (SOLER, 2010): a *alíngua*. Trata-se de uma impregnação do verbo no corpo pela via do gozo da música da fala (da mãe antes do advento da significação). Segundo Fingermann (2010), é com essa *alíngua* que o poeta brinca. A proposta é o ator poetar.

Outra operação que também denota *nonsense* é a brincadeira e imersão na gratuidade da grafia da letra, na pura arbitrariedade do seu desenho: a forma P ou J, que se saboreia e destrói. Há jogo com o *nonsense* e, também, com o sentido ou com os múltiplos *flashes* e transitórios *insights* de sentido. Enquanto o foco está na caligrafia (ou no gesto da mão que escreve) há espaço aberto para as imagens acústicas e visuais que atravessam o ator de estalo. É como se deixar levar por uma cadeia que, em escuta, se desenrola, enquanto, junto a ela, se produz inesperados desvios – como se houvesse uma tessitura em rede, cheia de nós, que pudesse nos levar para outros caminhos. Mas o texto escrito nos mantém em um caminho apenas: aquele que já está fixado. Outros se constituem como uma traição (desejo, desvio, ausência, exclusão), o que causa pulsão. Esta é uma metáfora que ajuda a visualizar o que acontece neste “procedimento estranho” tal como o nomeamos no título deste trabalho.

Em março de 2013 estivemos em Portugal graças ao intercâmbio do CEPECA (Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator, da USP) com a Escola Superior de Teatro e Cinema. Lá entrei em contato com o procedimento chamado “Corpo-Escrita”, criado pela escritora Margarida Agostinho, uma das fundadoras do Centro em Movimento (CEM). Observei os bailarinos se situarem corporalmente no espaço para escrever, cada um no seu caderno. Os movimentos, a música e a presença do outro (que toca, se aproxima, movimenta), provoca uma escuta de associações que logo são incorporadas na escrita. São desvios nas frases, novas palavras que se intrometem a partir das associações, criando um efeito poético. Margarida diz que há escolhas, mas não o controle da escrita. O “Corpo-Escrita” se resume em deixar-se levar pelo jogo das associações livres na medida em que elabora uma questão (como diz a bailarina Sofia Neuparth, também fundadora do CEM)¹⁵. No pré-jogo é diferente. Há uma cadeia fixa da qual

15 Entrevista inédita realizada com as autoras a ser publicada em 2013 na Revista *PesquisAtor* (USP), em número especialmente dedicado a este intercâmbio.

não podemos nos desviar. Mas ainda assim as associações paralelas acontecem. Às vezes, recriamos o pré-jogo. Ao fixarmos novas associações, aquelas antigas se configuram como residuais. Vão fazendo húmus. As associações afetam, mexem o corpo, provocam, o incitam à ação. O procedimento “Corpo-Escrita”, inventado por Margarida Agostinha, testemunha que a operação de se deixar levar por associações durante um ato de escrita pode ser treinada.

O salto que os atores precisam dar deste texto no papel (o pré-jogo) para o texto da cena é enorme. Trata-se de uma distância entre a função do enquadramento e a função da incidência. A reverberação de um pré-jogo pode ajudar a constituir o enquadramento, mas há impasses, o choque mesmo da relação com o espaço e o tempo. É nesse intervalo que uma imagem plástica (extraída das artes plásticas) pode se instalar e situar o corpo, negociando (jogando) com a sonoridade da fala e a visualidade de uma situação. Uma relação com o outro está em jogo e, de certa forma, ela filtra a plasticidade do desenho corporal daquela figura que se intromete. Quando estamos inscritos em uma relação, escolhas são realizadas e denotam impasse.

“Estações de treinamento” são exposições sucessivas de um grupo de figuras na parede (em projeções). Junto a uma música, uma situação e falas internas endereçadas ao outro, experimentamos desdobrar as ações que as figuras evocam sem o compromisso com a sequência fixada no pré-jogo. Na improvisação (com a fala, o outro e a situação) para a criação da cena, é possível que, em certo momento, duas figuras invadam o olhar ao mesmo tempo: uma delas macerada no pré-jogo e outra em estações de improviso. Uma que foi macerada durante o exercício de repetição da escrita em um lugar já determinado da cadeia e outra sem lugar fixo, solta, macerada em estações de treinamento. A cena imprime o impasse e a solução como um impulso. Uma figura faz oposição à outra, o que potencializa o impulso quando uma delas se impõe como o enquadramento plástico-corporal.

A fala é enunciada diante do espectador (colegas) pela primeira vez, e a oralidade pode ser criada de maneira a se aconchegar na plasticidade-corporal, a visualidade e o tempo das ações – mesmo que essa fala se destaque como pura diferença e cause o estranhamento. Trata-se de um jogo. O ator é atravessado por esse jogo e a sua resultante. As ações são enquadradas na visualidade de uma situação. O público a reconhece, ao contrário da plasticidade corporal que lhe parece gratuita, tal como a grafia de uma letra. Repetir o texto no papel é treinar as reverberações do pré-jogo da mesma maneira que repetir o texto

cênico (os movimentos do corpo em cena) é reverberar de uma sequência de enquadramentos plástico-corporais. Será preciso repetir as letras do texto cênico para treiná-lo: as “passagenzinhas” entre uma forma e outra. Ou seja, é uma escrita que nos presenteia com associações súbitas e o prazer da grafia (bem como a sua destruição quando no ato de borrá-la a fruição entra em cena).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRUDA, Rejane Kasting. *Subpartitura e texto-dado: a troca para a inscrição do impulso*. Anais da V Reunião Científica da ABRACE, São Paulo, ECA/USP, 2009.

FINGERMANN, Dominique (org.) *Caderno de stylus, n.1*. Rio de Janeiro, Internacional dos Fóruns do Campo Lacaniano, 2010.

GROTOWSKI, Jerzy. *Sobre o método das ações físicas*. Palestra no Festival de Teatro de Santo Arcangelo (Itália), 1988. Disponível em: http://www.grupotempo.com.br/tex_grot.html

JIMENEZ, Sergio. *El Evangelio de Stanislavski segun sus apóstoles*. México, Ed. Gaceta, 1990.

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

KNÉBEL, María. *La poética de la pedagogía teatral*. México, Siglo XXI, 2002.

LACAN, Jacques. *O seminário. Livro 1. Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1979.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo, Martins Fones, 2006.

RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. São Paulo, Perspectiva, 2012.

SILVA, Armando Sergio. *CEPECA, Uma oficina de pesquisa Atores*. São Paulo, Sociedade dos Amigos da Praça, 2010.

SOLER, Collete. O “corpo falante”. In: FINGERMANN, Dominique (org.) *Caderno de stylus, n.1*. Rio de Janeiro, Internacional dos Fóruns do Campo Lacaniano, 2010.

SPOLIN, Viola. *O jogo teatral no livro do diretor*. São Paulo, Perspectiva, 1999.

_____. *Improvisação para o teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1979.

STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005.

ABSTRACT This text presents a procedure investigated during Doctoral research at USP. It is about memorizing a sequence of words resulting from nominating Visual Arts' figures, thoughts, and a given text. The actor creates an instruction which he memorizes through the repetition of writing so as to transform it in the act of improvisation from where the physical score comes. The author creates metaphors and articulations with Grotowski, Stanislavski, Knebel and Lacan in order to formalize the procedure.

KEYWORDS theater creation; actors pedagogy; contemporary theater.