

Tradução Intersemiótica na elaboração da Dramaturgia do Ator

Brenda de Oliveira

Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas – USP

Mestranda – Pedagogia do Teatro – Or. Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva

Bolsa FAPESP

Como atriz e pesquisadora, investigo, na prática, a elaboração de uma *Dramaturgia do Ator* a partir do uso da *Tradução Intersemiótica* e da teoria das *Inteligências Múltiplas*. Neste artigo descrevo e discuto os primeiros exercícios e resultados obtidos nesta investigação, que tem como objetivo tanto a resultante espetacular — elaboração e encenação da dramaturgia — quanto a sistematização de um laboratório do ator, em que se reflita sobre os processos de criação, ensino e aprendizagem.

Palavras-chave: Dramaturgia do Ator, Tradução Intersemiótica, Inteligências Múltiplas

Ao falarmos sobre Dramaturgia, o conceito de "texto escrito para teatro" ainda é uma das ideias mais recorrentes. Isto, porém não cobre a complexidade do conjunto para o espetáculo teatral. A *ação*, que está na origem do vocábulo, pode-se na contemporaneidade afirmar, não diz respeito unicamente ao texto escrito pelo autor, mas também, e isto é importante, às ações realizadas em cena, de maneira que hoje se pode falar, inclusive, em dramaturgia *do ator* — ora como uma sequência de ações físicas, escritura cênica do ator, ora como processo colaborativo.

Pretendo partir, sobretudo, dos estudos de Eugene Barba para então expandir o conceito sob o ponto de vista da experimentação e vivência prática do ator: “quando se fala de dramaturgia deve-se pensar na montagem. [...] Dramaturgia do ator quer dizer capacidade de construir o equivalente da complexidade que caracteriza a ação na vida.”¹

Com esta pesquisa, tenho elaborado conceitualmente a *dramaturgia do ator* como um procedimento metodológico de encenação que tenha como base uma expressividade, uma interpretação própria do ator, na qual o mesmo experimente uma autonomia criativa.

A relação com o texto, não é ou não está ausente. No teatro do ator, a dramaturgia é uma ligação entre o texto original dramático e a *instalação* em cena. É possível compreender esta afirmação a partir dos estudos da dramaturgia pós dramática, onde não só o *herói* é responsável em levar a ação à diante; onde todos os elementos da dramaturgia compõem camadas de significado que dialogam não mais apenas em um nível representativo, mas que apontam também, em sua leitura, à instância performativa do texto – sendo assim um espaço de teatralidade textual, uma materialização da performatividade.

O próprio fato de que se tenha multiplicado as acepções do termo dramaturgia, surgindo inclusive expressões como *dramaturgia do ator*, indica que os deslocamentos de sentidos que experimenta o teatro implicam na transformação, não só de suas formas de criação, mas também da própria noção do Teatro enquanto linguagem e sistema de signos. Viver e estudar o Teatro como uma linguagem e como um sistema de signos é experimentar e acreditar nesta arte

1 BARBA, p.34

enquanto eixo comunicativo e disparador de significados, respectivamente.

No eixo comunicativo temos ator e espectador em jogo. Enquanto sistema de signos, o Teatro revela-se para estes jogadores como um *processo criativo múltiplo* de composição e leitura. Com este norte, proponho uma encenação teatral em que o processo criativo seja múltiplo devido à diversidade de qualidades do signo teatral *per se* e em relação com outros sistemas.

Enquanto pesquisa, escolhi sete outros sistemas de signos, canonicamente considerados artísticos ou não, para estarem em relação com o Teatro, a saber: Literatura, Música, Dança, Artes Plásticas, Cinema, Moda e Jornalismo. Da aproximação do Teatro com estas linguagens é possível investigar o caráter propriamente teatral e, assim, construir com mais propriedade a sua própria teatralidade de ator-compositor.

A justificativa dessa escolha está não só na tão referida multiplicidade de signos, mas sobretudo na relação que esses sistemas mantêm com as diferentes etapas do processo de criação, e diferentes habilidades necessária para fazer e se expressar através do Teatro. No centro deste *processo criativo* está o indivíduo, pois é ele que compõe signos e atribui significado.

Sob o ponto de vista do indivíduo, é preciso avaliar de que forma essa multiplicidade encontra vias de expressão e compreensão. Chegou-se, portanto à elementaridade da cognição, e conseqüentemente à teoria das Inteligências Múltiplas, de Howard Gardner.² O pesquisador americano identificou que o indivíduo é munido de sete espaços de cognição, sete inteligências, sendo: Inteligência Linguística, Inteligência Musical, Inteligência Corporal-Sinestésica, Inteligência Visual-Espacial, Inteligência Lógico-Matemática, Inteligência Intrapessoal e Inteligência Interpessoal.

Cada espaço de cognição mapeada por Gardner é, portanto responsável por criar e compreender tipos e qualidades de signos distintas. Para essa potencialização escolhi linguagens que demonstram estar vinculadas às inteligências, de onde conclui-se os sete pares para o *processo criativo múltiplo*: (1) Inteligência Linguística - Linguagem Literária, (2) Inteligência Musical - Linguagem Musical, (3) Inteligência Corporal-Sinestésica - Linguagem da Dança, (4) Inteligência Visual-Espacial - Linguagem das Artes Plásticas, (5) Inteligência Lógico-Matemática - Linguagem Cinematográfica, (6) Inteligência Intrapessoal - Linguagem da Moda e (7) Inteligência Interpessoal - Linguagem Jornalística.

A aproximação do teatro com estas linguagens pode ser puramente teórica. Mas não é esse o objetivo. É preciso vivenciar esta relação em cena e propor este jogo para o espectador. Como exercício e material de resultante espetacular, pensou-se em escolher textos de cada uma das linguagens e transforma-las em textos cênicos. Ou seja, um texto musical (sonoridade e escrita) transforma-se em texto cênico, um texto literário transforma-se em texto cênico, transforma-se em uma nova dramaturgia, uma *dramaturgia do ator*.

2 GARDNER, H. *Estruturas da Mente*, 1994.

Justifica-se assim a escolha da Tradução Intersemiótica exatamente pela possibilidade que ela apresenta de aproximação e transferência entre signos e textos das mais diversas linguagens para outra, neste caso, o Teatro.

Na pesquisa, ainda estou em processo de escolha e experimentação dos textos a serem traduzidos. É interessante que, como uma investigação estética e de uma teatralidade própria, sejam escolhidos textos com, por exemplo, um tema em comum.

Como atriz tem me intrigado bastante uma questão que é tão recorrente neste ofício e função: a exposição. A Exposição em seus vários aspectos, assim como não poderia deixar de ser com qualquer material que ganhe tratamento artístico.

Gostaria-se agora de passar para uma descrição dos principais exercícios e procedimentos cênicos experimentados e fazer um breve comentário sobre os resultados obtidos até agora.

PROCEDIMENTOS DE EXPERIMENTAÇÃO: UM LABORATÓRIO DO ATOR

Concomitante à experimentação da pesquisa, mantenho um diálogo com o *Centro de Pesquisa e Experimentação Cênica do Ator* (CEPECA), um grupo de pesquisa da ECA-USP, do qual sou membro, e no qual o objetivo principal é desenvolver estudos práticos sobre interpretação. Nos encontros do grupo, apresento os primeiros resultados, de forma que eles ainda continuem sendo visto como processo e não como uma resultante espetacular. O perfil do grupo mistura-se como a própria metodologia de pesquisar e criar porque o processo é sempre presente e deve ser compreendido em seu tempo próprio.

Há dois objetivos, o objetivo de pesquisa e o objetivo de criação. Nas pesquisas em Artes Cênicas os aspectos pedagógicos são responsáveis em tornar clara e organizar essa diferença. Nesta etapa em que eu estou, o principal objetivo é criar estímulos para verticalizar as relações com o universo estético proposto. O universo estético da Exposição tem me interessado muito nos limites em que ela encontra a Beleza, o Lúdico e o Popular. E sobre as formas em que isso me leva até à brasilidade ao aborda-la, se for possível descrever nestes termos.

Verticalizar-se no universo estético proposto é não só objetivo de criação, como objetivo de pesquisa, pois daí irei entrar em contato com os principais estímulos que estão inseridos nesse tema, nesse universo e precisam vir à tona, para serem postos na/em tradução intersemiótica e que me ajudaram a fabular essa nova dramaturgia. Além de serem parte do universo que eu investigo e me trazerem elementos que proporcionem um estímulo múltiplo.

EXERCÍCIO PARA ATORES

Nesta prática segui um exercício indicado por outro membro do CEPECA, Carlos Eduardo Witter. Os exercícios podem ser tanto os tradicionais como quantos a imaginação do ator conseguir criar. Neste exercício, ele sugeriu o uso de alguns materiais: papéis, lápis clorido ou giz de cera, folhas de sulfite branca. Sugeriu também que organizasse como achasse mais confortável os estímulos que eu já possuía para aquele universo a ser pesquisado.

Parti então para o trabalho corporal. Sem música, balancei o corpo num vetor para o chão pela articulação do joelho relaxando todo o resto, desde testa até coxas por cerca de 5 minutos,

em seguida coloquei a música e fui permitindo que cada estímulo me trouxesse sensações ou imagens livremente, sem racionalizar até o momento em que tivesse o estímulo de usar os materiais.

Quando achei que era o momento, escrevi e desenhei nas folhas tudo que eu estava vivenciando, sempre com muita concentração e sem interrupções. A seguir, verbalizei em voz baixa, média, alta e muito alta tudo que escrevi ou desenhei, sentindo um diálogo entre o exercício e a cena. Quando já não suportava mais tudo aquilo, fui imediatamente para a cena e a repeti por três vezes. Depois registrei a experiência e em seguida fiz mais uma última vez a cena que estava ensaiando.

Naturalmente houve algumas alterações no exercício proposto inicialmente. Isso que modifica o exercício e o torna pessoal de quem o pratica. Neste caso é preciso pensar até que ponto trata-se de uma alteração meramente didática ou de estilo. É importante sentir os estímulos do corpo, as vontades básicas de sentar, levantar, correr, mexer-se... E assim as ações parecem ser de verdade, parecem ter *necessidade*. A partir desta prática, busquei refletir e estar atenta à necessidade das ações em cena. Se para Barba a dramaturgia seria também uma sequência de ações físicas, é importante pensar na necessidade que estimula a própria escritura cênica e atribui expressividade. É a busca de estar inteiro, verdadeiro em cena discutida em *A preparação do Ator*.

CONCLUSÃO

Para retomar a questão da Autonomia, tema indispensável na pedagogia moderna, é possível notar um interessante jogo de palavras que ocorre no título de uma obra fundamental de Stanislawski. Fundamental não só para a pesquisa em questão mas para Interpretação em geral.

No original de *A preparação do Ator* tem-se *An actor prepares*. Ao tratar-se apenas do título em português já seria possível várias observações, como por exemplo, o fato de para o autor russo 'ser ator' necessita ou compreende uma preparação. O que o título em inglês traz é o caráter autônomo dessa preparação. O verbo *prepar* como o acréscimo da terminação em *s* aponta uma conjugação em terceira pessoa, na qual quem realiza a ação é o sujeito 'an actor' ou seja, o ator. Isto resulta: um ator prepara — ou em termos pedagógicos, o ator prepara-se. Enorme destaque para a Autonomia.

A Autonomia é expandida e poetificada ao entender o título e outra forma. Ao usar o artigo indefinido *an* não se fala do ator e sim de *um ator*. Dessa forma 'an actor' constituiria também um locução adjetiva: Uma preparação *de ator*, sendo *de ator* uma adjetivação tanto quanto a *dramaturgia do ator*, de ator. Feita por e para o ator. (Re)feito por e para o espectador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBA, E. e SAVARESE, N. *A arte secreta do ator*. Campinas, SP: UNICAMP, 1995.

BONFITTO, M. *O ator compositor*. S. Paulo: Perspectiva, 2002 .

GARDNER, H. *Estruturas da Mente*. Porto Alegre, Ed Artes Médicas Sul, 1994.

LEHMANN, HT. *Just a word on a Page and there is drama. Apontamentos sobre o texto no teatro*

pós-dramático. In: *Text und Kritik* XI/04, ed. Heinz Ludwig Arnold. Trad. de Stephan Baumgärtel.
PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.
SILVA, AS. *Interpretação: uma oficina da essência*. S. Paulo: ECA-USP, 1999. Tese de Livre
Docência.