

A partitura como base para a improvisação: descrição de um processo de criação

Cristiane Werlang

Bacharelado em Teatro - UFRGS

Mestre – Universidade Federal de Santa Maria/RS

Atriz e Professora Assistente/Pesquisador – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo: Pretende-se aqui especificar os passos tomados para a construção do espetáculo "Diga Bom Dia", resultado de pesquisa de iniciação científica com alunos do Curso de Teatro da UFRGS. Investigou-se a criação de partituras a partir da mimese e das mudanças sofridas por estas após a imposição de qualidades de movimento e alterações de velocidade. Descreve-se o processo de criação dos atores, partindo do recorte até a composição da totalidade dramaturgica. O trabalho destaca a importância da partitura como base para a improvisação.

Palavras-chave: Atuação, Improvisação, Partitura, Mimese, Montagem

Relato a seguir a pesquisa que objetivou construir um espetáculo teatral com alunos/pesquisadores do Curso de Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2008-2010), a partir de histórias de vida. Após o registro áudio-visual de indivíduos contando histórias de vida, foram escolhidos os momentos que seriam mimetizados pelos atores. De posse destas partituras, teve início o trabalho chamado de recorte e colagem que desencadeou a criação da dramaturgia dos atores e do espetáculo "Diga Bom Dia". Com a descrição deste processo pretendo, sobretudo, ponderar sobre a importância da partitura no trabalho com a improvisação.

A primeira etapa da pesquisa consistiu no registro áudio-visual de indivíduos contando histórias. Foi escolhida a comunidade de São Miguel, interior do Rio Grande do Sul. Benjamim (1985, p. 200), falando sobre a natureza da narrativa, diz que "o narrador é um homem que sabe dar conselhos" e complementa: "O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria".

A impressão mais marcante na relação com indivíduos que dividem as suas experiências através da narração é a de revelação. Cada história conta um segredo, mais sagrado e secreto pelo "como" se conta do que pelo "o que" se conta. A motivação desta pesquisa nasce, justamente, a partir desse "como", os corpos e vozes de cada contador tornam o conteúdo da narrativa único. Na comunidade de São Miguel foram filmadas dez pessoas durante cinco encontros distribuídos em nove meses.

Na segunda etapa, os atores selecionaram, das filmagens dos contadores de histórias, partes em que o movimento e o som eram executados em conjunto; estas foram nomeadas partituras. Stanislávski (1997, p. 123) "adota o termo da esfera musical" e compara a precisão do ator na execução da ação física/vocal e psicológica/mental à de um músico em uma sinfonia. O objetivo da seleção de partituras em que a voz e o movimento estivessem integrados foi o de gerar um material corporal imbricado com a respiração e com

a voz, dando maior organicidade ao trabalho do ator. A composição de partituras exigiu dos atores atenção concentrada, emprego de energia criadora e constante jogo com a imaginação. O treinamento com a partitura parece aproximar-se mais da repetição matemática do que da espontaneidade – primeira impressão sugerida pela improvisação. No entanto, a criação que se dá sobre uma base sólida oferece ao ator um jogo de improviso mais criativo e produtivo.

Na terceira etapa, os atores mimetizaram as partituras selecionadas. Segundo Pavis (1999, p. 241), mímese é “a imitação ou a representação de uma coisa. Na origem, era a imitação de uma pessoa por meios físicos e lingüísticos.” O trabalho sobre a mímese é, sobretudo, um aprendizado que se dá pela repetição. Não é, no entanto, simples cópia, está situada no âmbito da própria criação artística, pois ao “imitar” existe uma adaptação ou recriação do sujeito que imita àquele que é imitado. A partir da observação atenta aos gestos, movimentos e voz (entonação, dicção, volume, intensidade) dos sujeitos que contavam suas histórias surgia uma forma de contá-la não igual, mas equivalente à original. O Grupo Lume¹ chama-a de mimesis corpórea e desenvolveu-a como um meio de apreensão de matrizes. Ferracini (2003, p. 202) observa que a mímese permite ao ator a busca de “uma organicidade e de uma vida a partir de ações coletadas externamente, pela imitação de ações físicas e vocais de pessoas encontradas no cotidiano”.

A observação a partir do meio áudio-visual dá-se de forma diferente do “ao vivo”. Segundo declarações dos atores/pesquisadores, o vídeo obrigou-os a observar com mais atenção e engrandecer os movimentos e até desacelerá-los para apreendê-los com maior detalhamento. Essa dilatação e diminuição da velocidade na execução dos movimentos e voz gerou um grande emprego de energia física e mental pelos atores. Assim, o equilíbrio corporal e intensidade vocal foram alterados. Barba e Savarese (1955, p. 54) observam que a dilatação dos movimentos que acarreta em alteração do equilíbrio e na própria dinâmica das oposições criam um dos princípios recorrentes em várias manifestações cênicas, a presença. O corpo dilatado, o corpo incandescente, no sentido científico do termo, é um corpo em que “(...) as partículas que compõem o comportamento cotidiano foram excitadas e produzem mais energia, sofreram um incremento de movimento (...)”.

A mímese também coloca o ator em estado constante de atenção/concentração, elemento que colabora para a geração da presença. Na pedagogia de Stanislavski, ela é fundamental para que o ator dê andamento à sua atuação sem se perder nos acontecimentos externos ou nas preocupações internas, deve ser considerado não como um “congelamento em algum objeto, conforme definição de Kédrov, mas sim como um

¹ Grupo de Teatro criado em 1985, situado em Campinas/SP-Brasil.

processo ativo, de conhecimento, imprescindível para perceber e captar o meio circundante." (1980, p. 126)

Na quarta etapa, foram propostas qualidades de movimento opostas: contração e expansão, força e suavidade; e duas velocidades - rápida e lenta. Também foi indicado aos atores para modificar o desenho das mãos e a direção do olhar. Durante esta etapa a dilatação corporal é evidenciada ainda mais, bem como o trabalho das oposições que constrói diferentes resistências e tensões no corpo dos atores gerando mais energia e tônus muscular. Ferracini (2003, p. 149) descreve este trabalho como variação de fisicidade, onde o ator, depois de codificar a ação, deve aprender a fragmentá-la, "diminuí-la, omitir partes, aumentá-la no espaço, e mesmo variá-la no tempo, tendo como única regra básica, nunca perder a vida... da ação." A possibilidade de trabalhar com as diferentes qualidades no corpo e na voz dá ao ator regras que lhe conduzem durante a criação, ampliando sua presença e alicerçando sua composição.

Na quinta etapa, foram criados esboços de personagens com base nas partituras já modificadas pelas qualidades de movimento e alteração de velocidade. Exigiu envolvimento com a imaginação, possibilitando os vãos necessários à flexibilização da partitura, resultando na criação dos personagens finais. Para os atores, nesta etapa, foi necessário retornar às partituras sempre ao início dos ensaios, para que houvesse material bem trabalhado para o jogo. A dramaturgia do ator consiste justamente na constante recriação do material de trabalho, buscando a composição e a não estagnação. Segundo De Marinis (2005, p. 142):

(...) por dramaturgia do ator não devemos entender somente a escritura dramática do ator-autor, mas também mais amplamente, o trabalho atoral sobre a parte, visto precisamente como trabalho dramatúrgico, compositivo, baseado em técnicas físicas, expressivas e de montagem.

Inicialmente o jogo do ator é individual, trabalha sobre as histórias capazes de se desenvolver a partir do texto corporal e vocal das partituras. Em seguida, os atores jogam entre si, compondo e aprimorando o esboço do seu personagem a partir do enfrentamento que o jogo improvisacional coletivo oferece. A partitura é a base, o concreto que pode ser remodelado e reconstruído, é ela que dá subsídios à criação.

Na última etapa de trabalho, junto dos esboços de personagens construídos, deu-se a criação de cenas. Foi proposto aos atores o envolvimento em circunstâncias diversas, criadas a partir dos sons/palavras/frases e movimentos das partituras. As relações entre os personagens foram aprofundadas. Envolvidos com a imaginação, cada ator entregou-se às situações fictícias propostas como se fossem as suas próprias. Foi no processo da improvisação que as partituras que deram origem aos personagens puderam ser transformadas em ações que transcendem a fisicalidade, pois desencadeiam processos interiores, por isso nomeadas por Stanislavski de ações psicofísicas (D'AGOSTINI, 2007).

A improvisação é o momento de jogar com o que o ator criou, de brincar com a técnica, construir algo além dela. O ator entrega-se para uma improvisação que não é espontaneidade vulgar, mas uma construção consciente:

(...) de uma dialética do conhecido e do desconhecido que se desenvolve a níveis sempre mais profundos sobre segmentos sempre mais reduzidos da atuação, nasce da união do imprevisto e da memória (TAVIANI, 1996-97, p. 16).

A construção da dramaturgia do espetáculo seguiu um trabalho colaborativo entre atores, orientador e coorientador. Foi um trabalho de corte e colagem que procurou um fio condutor nas inúmeras cenas criadas pelos atores e construiu uma história que revelou o intrincado mundo dos contadores filmados. A criação do roteiro final, após a confecção de, no mínimo, seis intermediários, foi um quebra cabeças e um enorme desafio por parte de todos os envolvidos.

Adquiriu-se uma técnica de criação, um modo de fazer em que a partitura estava ao centro sempre remodelando-se com a interferência da improvisação. O espetáculo "Diga Bom Dia"² teve duas apresentações em março de 2010.

Conclusão

O processo de criação do espetáculo, desde a filmagem até a dramaturgia final dos atores e da cena, deu-se em etapas bem organizadas capacitando os atores a conduzir sua própria composição. A mimese proporcionou ao trabalho dos atores mais segurança e as qualidades de movimento e velocidades ofereceram um modo de criar capaz de ser repetido por diferentes coletivos. O papel da repetição foi imprescindível, sem ela o ator fica abandonado e é menos capaz de precisar as ações internas e externas. A improvisação é o motor, torna o ator sempre vivo, internamente e externamente atento e nunca fixo. A fixidez gera a prostração e não ao jogo criativo, único modo de dar vida ao ator em cena. As etapas da pesquisa demonstraram um caminho a ser seguido, um itinerário calcado numa lógica capaz de aproximar a imaginação do concreto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBA, Eugenio. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1994.

² Roteiro completo disponível no banco de dados de pesquisas da UFRGS.

- BARBA, E. e SAVARESE, N. *A arte secreta do ator* – dicionário de Antropologia Teatral. Campinas: Ed.Hucitec, Ed. UNICAMP, 1995.
- BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator* – dicionário de Antropologia Teatral. Campinas: Ed.Hucitec, Ed. UNICAMP, 1995.
- BENJAMIN, Walter. "O Narrador- Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: *Obras Escolhidas: Magia, Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DE MARINIS, M. (a cura di). *Drammaturgia dell'attore*. Porretta Terme(BO): I Quaderni Del Battello Ebbro, 1997.
- D'AGOSTINI, Nair. *Mímesis de Práxis como Eudaimonia: Aristóteles e Lukacs*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Mestrado em Filosofia da UFSM, SM-RS- 2001.
- D'AGOSTINI, Nair. *O método da análise ativa de K.Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator*. Tese de Doutorado PPLCR/USP – São Paulo, 2007.
- FERRACINI, R. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Ed.UNICAMP, 2003.
- PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Ed.Perspectiva, 1999.
- STANISLAVSKY, C. *El trabajo del actor sobre si mismo – en el proceso creador de las vivencias*. Buenos Aires: Quetzal, 1980.
- STANISLAVSKY, C. *El trabajo del actor sobre su papel*. Buenos Aires: Quetzal, 1977.
- TAVIANI, Fernando. "Once puntos para entender la improvisación en la Commedia dell'arte". *Revista Máscara*. Escenología, A.C. enero 96-97, año 4 N° 21-22. México.1996-97.