



ARRUDA, Rejane Kasting. A PLASTICIDADE CORPORAL NO JOGO DE ENQUADRAMENTOS DE “A ESCOLHA”. São Paulo: USP. Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator; doutorado; Armando Sergio da Silva. FAPESP; doutorado II. Atriz e encenadora.

## RESUMO

Este texto reflete sobre a criação do espetáculo “A Escolha”, cujo princípio norteador foi uma iniciação de jovens na poética cênica. E interroga sobre a inscrição de uma plasticidade corporal que se configura como uma experiência de formação, avaliando dificuldades e princípios operadores. Os participantes se envolveram com a extração de materiais das artes plásticas (e criaram projeções de vídeos), do cinema e do teatro performativo; a música, a fala, as situações ficcionais e a máscara. Aos poucos, foi se constituindo uma poética corporal que ora implicava a imagem do cotidiano e ora a ultrapassava. Observamos deslocamentos entre materiais visuais, verbais e o desenho corporal, bem como o retorno das ações em diferentes etapas do processo. Apesar destes princípios estabilizadores, deparou-se com a inevitabilidade de uma “lida” com a singularidade de cada corpo, o que exigiu sucessivos remanejamentos para que adensássemos soluções poéticas possíveis. Conclui-se com a importância do remanejamento e a perspectiva de que este se estabeleça como um princípio organizador de nossa prática pedagógica e criativa.

**Palavras-chave: pedagogia do ator, corpo, plasticidade, encenação**

## ABSTRACT

This text is a reflection about de ceation of a spectacle. The choice, whose directing principle was the initiation of youngsters in cenic poetry. And interrogate about the inscription of a bodily plasticity which, in a certain manner, would be seen as an experiment of formation, evaluating the difficulties and the operating principles. The participants have involve themselves with the extraction of materials from the plastic arts (and produced video projection), from cinema and performative theatre; music, talk, ficcional situatios and mascarede. piece by piece abodily poetic was been built that at times brought the image of every day life, and somatimes would go beyond it. We have noticed movemnts between visual, verbal and process material. In spite of thesee stabilizing principles, we came across an act with the singularity of each body, which required several repositioning to thicken possible poetic solutions. We conclude recognizing the importance of repositioning and the perspective the an onganizing principle of our pedagogic and ciative practice will be established.

**Key words: actor's pedagogy, body, plasticity, scenery**

A pesquisa de doutorado “O Ateliê do Ator-encenador”, desenvolvida na Universidade de São Paulo, explora a perspectiva de trabalhar com arranjos de materiais diferentes. Perspectiva esta também experimentada em curso na “Oficina de Atores Nilton Travesso” com cinco iniciantes: Carolina, Maíra, Alessandra, Vitor e André.

O primeiro procedimento utilizado na pesquisa: o que chamo “descrição de corpo”. A descrição de movimentos de Pina Bauch ou de atuações no cinema é registrada por escrito. Esta escrita é repetida até a memorização. Trata-se de um “treino na imobilidade”<sup>i</sup>: repetir os impulsos sem ainda o enquadramento espaço-temporal na cena.

Propus aos jovens uma variação deste procedimento: uma “descrição de corpo” de uma pessoa importante de sua vida, em certo momento vivido (em detalhes). E pedi que trocassem as descrições. Então, Vitor memorizou a “descrição de corpo” de Alessandra, por exemplo, improvisando, em seguida, com as reverberações deste material no corpo (impressas na memória corporal através da repetição da escrita).

A palavra de ordem da improvisação é: apropriar-se do não planejado (esquecimento, imprevisto, reações, acidentes, acasos, erros e pensamento articulado na leitura da própria situação de jogo). O objetivo é: ir além daquela descrição; criar (com o arranjo onde esta é apenas “um dos” materiais).

Vitor improvisou a descrição do corpo de um professor de história de Alessandra, manco de uma perna e que ela odiava. Em um primeiro momento o desenho do corpo de Vitor evocou um velho carrancudo. Este desenho retornou, durante o processo, várias vezes, sem evocar esta ficção. Neste caso, autônoma em relação à visualidade ficcional, a ação física ajudava-o a sustentar o volume da voz<sup>ii</sup>.

Kusnet cria “falas internas” a partir de cartas endereçadas a alguém (a personagens, por trabalhar com textos dramáticos). Aos moldes de um “monólogo interior”<sup>iii</sup> fixado na escrita, a carta passa por uma sucessão de cortes até transformar-se em um material condensado: uma palavra, sílaba, traço, som, que pode situar o foco durante uma improvisação. Segundo Kusnet, estas cartas ajudam o ator a “criar uma instalação”<sup>iv</sup> (e ajuda a produzir “ação interna”)<sup>v</sup>.

Na versão que propus aos jovens, além de escrever (peço quatro linhas), antes da redução eles repetiram as falas internas até a memorização. Em cena, a fala interna situou o foco e incidiu no corpo, que contava com a memória do jogo anterior (com as resultantes da improvisação com a descrição de corpo). Com o foco na fala interna, estes ecos impressos na memória se instalaram “fora” do foco, produzindo o inesperado. A produção de Alessandra evocou um “onde” que tentávamos ler a partir da resultante: restaurante, cozinha? E um “quem”: mãe, cozinheira, a dona do restaurante? Até que André chegou com a envergadura corporal oscilante, sentou-se e pediu uma bebida. Estava resolvido: era um bar. Vitor apareceu com o seu carrancudo manco e sentou-se em um canto. Chamou o garçom.

Em seguida, passamos para o trabalho com fragmentos de cenas de Nelson Rodrigues. Uma jura de amor; um lamento pela sina do filho; Guilherme e Glorinha na igreja: “Álbum de Família”<sup>vi</sup>. O texto suscitava imagens e falas

internas durante a repetição da sua escrita. Nas improvisações, introduzi, com a voz, instruções de jogo<sup>vii</sup> que ajudaram a desenhar os corpos, evocar ações e, por vezes, desestruturar completamente o arranjo em função de outras resultantes.

O objetivo era a inscrição em uma poética cênica, com a vivência no jogo, a visualidade corporal, as tensões e distensões, subtextos e pensamentos que se deixam capturar junto às relações inscritas na visualidade ficcional. Mas neste caso, o que percebi? Os atores tendiam a atualizar uma cotidianidade do corpo, que por sua vez (enquadrada pelo texto do Nelson Rodrigues) evocava o cotidiano da ficção: as ações de Glorinha e Guilherme na igreja.

Os jovens trazem a paixão pela telenovela e a plasticidade visual dos personagens. A estratégia seria seduzi-los com outras referências. As imagens da telenovela continuariam fazendo incidência, mas a visualidade do corpo poderia advir de outros campos, como o *pós-dramático*. E se configurar como uma cadeia relativamente autônoma em relação à ficção. O significativo “extra-cotidiano” (Barba, 1994) é uma referência para este pensamento. Esta poética que ultrapassa a visualidade do cotidiano poderia nos levar a uma construção híbrida: duas visualidades se revezando durante o espetáculo (extra-cotidiano e cotidianidade).

Percebemos uma linha divisória entre a cotidianidade e o que a excede (esta espécie de poética do estranho); uma borda que tem plasticidade: ela se transforma. Guilherme pede a Glorinha que tire a roupa molhada. Depois de um tempo, percebo que Vitor tem algo de extra-cotidiano no corpo; algo que não se enquadra perfeitamente na visualidade da ficção. Ele me diz: “Estou segurando as roupas”. Com a imagem das roupas, criou uma ação extra-cotidiana, que prima pelo estranhamento e não cabe no cotidiano daquela ficção. Quem vê esta forma não associa que se trata da roupa. A roupa é um material e não a imagem evocada para o espectador. No entanto, esta forma foi absorvida na visualidade do corpo cotidiano durante o processo. “Mais para cá”, o desenho é inscrito dentro dos limites de uma visualidade de um corpo cotidiano; “mais para lá” extrapola estes limites: uma borda.

Um recurso frequentemente utilizado para a criação do extra-cotidiano é a apropriação de imagens das artes plásticas. No nosso caso, este recurso necessitou da mediação do vídeo. Eles só começaram a apropriarem-se deste material quando veiculado em projeções: primeiro de forma desarticulada e, depois, articulada com a situação ficcional. Eu havia pedido um “momento solo” com materiais que gostassem. Carolina escolheu a cena de “Álbum de Família” onde “uma avó entrega a neta para um homem” (ela seria a menina e colocaríamos a voz dele em *off*). A visualidade da situação se encontrou com fotografias organizadas em um vídeo. Elas evocavam a solidão e o desamparo. Contamos também com a plasticidade extra-cotidiana de golpes de *karatê*, ao qual se dedicava. Assim, com materiais diferentes, transformamos o que seria a fuga da menina na luta contra o homem.

Utilizamos na projeção também cenas que criamos a partir de imagens de atuações no cinema (enquadradas pela mais pura cotidianidade). O filme “Cisne Negro”<sup>viii</sup>, proposto por eles, se tornou um importante campo de extração de materiais. Havia cenas que exigiam a entrega ao excesso (que interessava trabalhar). Um excesso que pode ser relacionado com o que no extra-cotidiano

chama-se “dilatação”. No entanto, o tempo da visualização interna, a divisão de foco entre ação interna e atividade externa (cotidiana), a apropriação do próprio contexto para construir impasses e oscilações do pensamento: são materiais de uma poética que depende da cotidianidade e evoca os princípios da atuação realista.

Materiais corporais já constituídos reapareceram. Na cena de Glorinha e Guilherme, Maíra ficava entretida com uma imagem; hipnotizada pela figura do Cristo com o rosto do seu pai (a poética do seu corpo evocava este enquadramento). Quando criamos a cena em que Nina (personagem de “Cisne Negro”) se entretém com uma estátua, este registro foi atualizado na memória corporal de Maíra (sem pensar). Os atores utilizaram a visualidade corporal enquadrada anteriormente na ficção do Nelson para inscrever o corpo na ficção do “Cisne Negro”.

Deslocamentos ocorreram não apenas entre duas ficções, mas entre projeções e desenhos corporais. Havia uma figura fantasmagórica no vídeo. Com esta imagem oculta no arranjo e uma máscara fantasmagórica<sup>ix</sup> Vitor cria a visualidade do corpo, especialmente mãos e braços, evocando a morte que, enquanto Nina dorme, tenta falar com ela (enquanto os sonhos, fragmentos de cenas deles nos ensaios, são projetados na parede).

No solo, Vitor tinha utilizado música, criando a visualidade de um corpo invadido pela melodia e o ritmo. O material foi atualizado junto ao professor escolhendo bailarinas (utilizamos “bonecas”) para o teste do papel do cisne. No arranjo, as meninas são objetos descartáveis. Vitor pegou as bonecas pelos cabelos e jogou longe; chutou; estapeou. De repente, olha atentamente para uma, levanta no ar e separa: foi escolhida. O material do solo foi atualizado e transformado. O víamos brotar a cada acorde (que só Vitor ouvia, aos moldes de uma fala interna, pois não havia som direto e ele utilizou o fone de ouvido).

Os deslocamentos da plasticidade corporal entre uma ficção e outra me chamaram a atenção. Era relativamente fácil promover encontros entre a visualidade produzida com Nelson Rodrigues e as cenas de “Cisne Negro”. Depois de memorizada a cena (pela escrita), em improviso, o ator reutiliza o material. Mas foi preciso a voz de instrução para que intencionalmente se valessem dele. O mesmo com o pensamento produzido no próprio contexto (que constitui as oscilações do corpo cotidiano, lidas, pelo espectador, como a ação da personagem). Precisei instalar material, usar a voz de instrução.

A apropriação de movimentos de Pina Bausch também deu suporte para a visualidade corporal, ajudando os atores a evocar as ações da ficção e produzir um resto: o que, do desenho corporal, não se inscreve na visualidade ficcional se configura como extra-cotidiano. Os movimentos foram apropriados com: nomeação, imitação, repetição, variação. A imagem acústica implicada na nomeação situa o foco. Com o arranjo, o movimento se transforma na ação física – que evoca a ficção e suporta a organização no espaço-tempo cênico.

Assim, conseguimos engendrar uma visualidade dual: ora evocando o cotidiano ficcional, ora extrapolando seus limites. Testemunhei a necessidade de despertar paixões (para além da telenovela), mas, também, que o caminho não é “em linha reta”. Eu me perguntara quais jogos deveriam ser introduzidos. Os jogos teatrais spolianos e os jogos tradicionais (cuja visualidade pode aderir a situações ficcionais) tinham sido experimentados em outros processos com

relativo sucesso. Já técnicas de partituração física implicam uma disciplina do corpo que, com os iniciantes, não tinha funcionado.

De maneira que o jogo com movimentos de Pina Bausch e as cenas de cinema configurou-se como um novo horizonte para o primeiro contato destes jovens com a experiência cênica. Frente às dificuldades em alguns momentos, utilizei a troca de repertório: “roubar” os movimentos do Vitor (nomear, imitar, repetir, variar, criar outros); agora os da Carolina; os da Maíra; os do André; os da Alessandra. Assim, criaram o suporte de uma visualidade diferente da que eu havia imaginado. Tive que, pacientemente, abrir mão da minha demanda e me abrir para a surpresa que estes jogos nos proporcionaram.

### **Referências Bibliográficas:**

ARRUDA, R. K. *A função do manuscrito nas artes cênicas: testemunho e reflexões de uma pesquisadora*. Anais do X Congresso Internacional de Crítica Genética, POA, 2010.

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

BONFITTO, Matteu. *O Ator-compositor: As Ações como Eixo: de Stanislavski a Barba*. São Paulo, Perspectiva, 2007.

KUSNET, Eugenio. *Ator e Método*. São Paulo: Hucitec, 1992.

- i Referência ao termo utilizado por Grotowski (BONFITTO, 2007: 74 *upud* RICHARDS, 1993: 94)
- ii Uma das dificuldades que senti foi a sustentação da voz em um espaço grande: eles falavam muito rápido, “engoliam” os finais das frases, além do volume ser baixo.
- iii No procedimento difundido por Stanislavski, o ator escreve o pensamento da personagem.
- iv A “primeira instalação” é o contexto do ator e a “segunda instalação” o contexto ficcional evocado a partir da primeira.
- v Estamos levando em consideração que uma ação “oculta”, pode se opor ou compor com a ação “exposta” – de maneira que o trabalho do ator se sustenta com o arranjo (sendo este estrutural). É o que estamos defendendo na USP.
- vi A peça de Nelson Rodrigues foi utilizada como campo de extração de palavras e imagens.
- vii A “instrução de jogo” é um procedimento sistematizado por Viola Spolin.
- viii “Cisne Negro”, dirigido por Darren Aronofsky e estrelado por Natalie Portman. A bailarina Nina as voltas com a pressão de “ser perfeita” para dançar o cisne negro, começa a ter alucinações.
- ix Uma máscara comprada na “Rua 25 de Março” em São Paulo, que evocava a figura da morte.