

ARRUDA, R. K. “A pergunta que antecede a fala: um procedimento para o ator no cinema”. São Paulo: Universidade de São Paulo; Bolsista da FAPESP realizando Doutorado; Prof. Dr. Armando Sergio da Silva. Atriz e Pedagoga.

RESUMO

Palavras-chave: Ator. Cinema. Meisner. Memorização. Fala Interna.

O objetivo deste texto é revelar a perspectiva de o ator fixar o *foco* em um elemento interno (neste caso “uma pergunta”), enquanto uma *ação* explode fresca e não planejada — mesmo se considerando a rigidez de um roteiro de cinema. Para isso, lanço mão da descrição de um procedimento elaborado durante as filmagens do filme *Medo de Sangue*, em fevereiro de 2011, em Curitiba, sob a direção de Luciano Coelho. Trata-se de uma intersecção entre o exercício da “repetição”, de Sanford Meisner (proposto durante a preparação do filme, que trouxe consequências para a prática artística e pedagógica da autora) e a *Memorização Através da Escrita*, de François Khan, desdobrado em pesquisa de mestrado no *Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator* (CEPECA), na USP.

ABSTRACT

Keywords: Actor. Cinema. Meisner. Memorization. Internal Speech.

The aim of this text is to reveal the actor’s perspective to fix the focus in an internal element (in this case “a question”) while an action explodes fresh and unplanned even considering the rigidity of a cinema text. With this goal I take hold of a description of a proceeding set up during the making up of the picture “Fear of Blood” in february 2011, in Curitiba, under the direction of Luciano Coelho. It is about an intersection between the exercise of “repetition” of Sanford Meisner (proposed during the movies preparation, which brought up consequences to the author’s artistic and pedagogical praxis), and the “Memorization Through Writing”, of Francis Khan, given sequence through an MSc research project in the *Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator* (CEPECA) na USP.

Dias antes de começar as filmagens de *Medo de Sangue*, me encontrei com Luciano Coelho e Álvaro Garutti em São Paulo¹. Nosso primeiro ensaio começou com um exercício simples: Álvaro e eu, ator e atriz, frente a frente, lançando sentenças que, por sua vez, eram repetidas, pelo outro, em forma de pergunta. Por exemplo, eu dizia: “Sua barba é bonita”. Ele me perguntava: “Minha barba é bonita?” Eu repetia: “Sua barba é bonita!”. Ao chegarmos a Curitiba para a preparação que antecederia as filmagens, novamente aquele exercício — desta vez com variações: podíamos nos deslocar pelo espaço e usávamos *intenções* (instruídas por Marcelo Munhoz, preparador de elenco do filme²).

¹ Luciano Coelho é diretor de cinema formado pela “Escuela Internacional de Cine y TV” de San Antonio de Los Baños, Cuba, e coordenador do *Projeto Olho Vivo*, em Curitiba. Álvaro Garutti é ator paulistano que trabalha com teatro e cinema.

² Marcelo Munhoz desenvolve pesquisa em pedagogia do ator (*Projeto Olho Vivo*, Curitiba).

Fiquei intrigada ao perceber que, a cada repetição, as frases suscitavam diferentes ações; ao repetir a pergunta, já era outra a *intenção* do ator. Cada repetição evocava, ora a provocação, ora a ironia, desprezo, súplica. Cada “Sua barba é bonita!” implicava outra entonação e a *ação física* não planejada, que explodia. A estrutura fixa era “a frase” — que se repetia, mas a música da voz, a manifestação física e o repertório (que começava a ser construído) implicavam um imaginário plástico. A relação intersubjetiva entre um homem e uma mulher (que estava em jogo) se transformava.

É comum a dificuldade de falar o *texto-dado* pelo ator; este que se constitui por uma série de reelaborações e cortes, cujos materiais acumulam uma espécie de *subtexto* subjacente ao qual o ator não tem acesso. Vendo a “ponta do *iceberg*” (de todo um processo de construção imaginária e simbólica que o texto mais esconde que revela), o ator não tem outra coisa a fazer se não constituir um outro imaginário. No entanto, o exercício da “repetição” (como é chamado este procedimento no “método Meisner”) faz nascer diferentes *ações* subjacentes à estrutura verbal — além de enquadrar este ator na linguagem cinematográfica que deve evocar uma pessoa viva, que quer, age, se relaciona, se afeta, entra em conflito. Segundo Marcelo Munhoz:

É a própria base de tentar construir algo que se chama de procedimento naturalista. Magicamente posiciona a gente nesse lugar. Porque é o procedimento que desmonta tudo aquilo, quando ele é levado até o fim, desmonta o rastro do que é “interpretação”, “representação”. Te coloca naquele lugar que é bem próprio do cinema, que é estar diante de uma pessoa e não de um ator³.

O arranjo do ator é composto tanto por elementos fixos quanto móveis (circulantes, fluidos). É isto que a “repetição” de Meisner implica: a reformulação imaginária se abre, não é mais fixa (fica solta); e o material fixo é a frase (externa) — e também esta que traduzimos por “intenção” ou “objetivo” (interna). Ou seja, existe a possibilidade de se introduzir, previamente, um material (nomeado) — a *intenção*, *objetivo* ou *fala interna* — para provocar um outro, fresco (que brota na hora): a “*ação interna*”. Quanto mais complexa a cadeia de palavras dadas pelo autor, mais difícil é provocar este frescor, de maneira a fazer jus a esta complexidade.

Para isto, lançamos mão do procedimento difundido por François Khan, ator da *Fondazione Pontedera Teatro: a Memorização Através da Escrita*⁴. Neste, o *texto-dado* e tomado como *fala externa* e, em vez de ser “decorado”, é memorizado pela repetição da sua escrita. Ou seja, o ator reescreve o manuscrito inúmeras vezes até a memorização se completar. Poderíamos dizer que um dos benefícios é evitar que se condicione a fala a uma entonação pré-estabelecida (que o ato de decorar implica). No entanto, mesmo com a *Memorização Através da Escrita*, o ator tende a presentificar a entonação do seu repertório (que retorna) — mesmo quando fala, pela primeira vez, diante do outro, envolvido com esta “outra cadeia” das *ações* que surgem na hora.

³ Entrevista concedida à autora em 25/05/2011.

⁴ Ver: KHAN, François. *Reflexões sobre a prática da memória no ofício do ator de teatro*. Revista Sala Preta, ECA-USP, 2002 – v. 9, 2009.

No entanto, há um ganho incontestável. Durante a *memorização* ele escuta — o texto — e a sua imaginação alça voo. As associações se instalam e “roubam o *foco*”; um universo imaginário (fluido, plástico) se abre, rico de associações; relações intersubjetivas são constituídas; o ator passa a ter “a vontade de falar o texto” (porque há uma série de *imagens internas* que circulam articuladas às falas, fundamentando uma espécie de pulsão, desejo de “agir com o texto”). As palavras voam, escapam, elas “estão loucas para sair”. Em cena, o texto “sai” e há a surpresa (até mesmo o susto) diante da força da *ação* subjacente à palavra.

Em pesquisa, propus um desdobramento: memorizar não apenas o *texto-dado*, mas a *fala interna* — para que o ator possa improvisar com um encadeamento interno complexo⁵. Durante a montagem de uma cena de Heiner Müller — “*Esperando Valmont*”⁶ — eu, que tive formação em *teatro físico*, sentia palavras latejando (internamente) enquanto um repertório físico constituído retornava, encontrando o seu lugar. Na medida em que a palavra (por exemplo) “Idiota” ecoava; o *foco* se situava nesta palavra (que ninguém ouvia, só eu)⁷ e “Valmont” (a primeira fala do texto de Müller) escapava: ela brotava da boca⁸. Junto, a *ação física* já elaborada em “jogo de absorção”, aos moldes de um treinamento *barbiano*⁹. *Partituras físicas*, compostas por atividades de *mimese* ou “atividades físicas” de lançar, empurrar e puxar¹⁰, em contato com o *texto-dado*, haviam se transformado em *ações físicas*¹¹ — que, por sua vez, evocavam um imaginário em torno de relações ficcionais (e, absorvidas, ganhavam densidade)¹². Criou-se, assim, um repertório de *ações físicas* que retornou enquanto o *foco* se concentrava na “*fala interna*” (esta criada de maneira confidencial, segredada). Quando “Idiota!” se instala, a *ação física* já elaborada aparece no corpo — como se ajudasse a conduzir “a libido” que a palavra articula.

⁵ Ver ARRUDA, R. K. *A função do manuscrito nas artes cênicas: testemunho e reflexões de uma pesquisatriz*. Anais do X Congresso Internacional de Crítica Genética: POA, 2010.

⁶ Com o texto *Quartett*, de Heiner Müller.

⁷ Trata-se da *imagem acústica* de Sausurre, ecoando internamente como quando recitamos em silêncio um poema ou presentificamos mentalmente a letra de uma música. Estes “sons” são as *imagens acústicas* – os *significantes*. Ver SAUSURRE, F. Curso de Linguística Geral. São Paulo: Cultrix, 2006.

⁸ Ver “*Jogo e escrita no trabalho do ator com o texto dramático: relato de uma experiência em diálogo com a tradição*” em SILVA, A. (org). CEPECA, uma oficina de pesquisatores. São Paulo: Associação Amigos da Praça, 2009.

⁹ Trata-se da *técnica de partituração física* difundida pelos atores do *Odin Teatret*.

¹⁰ Me refiro à modalidade *barbiana*, que implica a abstração do corpo para que um sentido seja revelado *a posteriori*. As *ações físicas* destas *partituras* não evocam a *ação ficcional*. Ver “*A hipótese de uma estrutura na diversidade dos jogos de criação atoral*”. Araraquara: Revista de Cultura Artística, ano 4, vol. 1.

¹¹ Me refiro à *ação física* tal como aparece em Grotowski: com a *ação intersubjetiva*, relação, ficção. Ver GROTOWSKI, J. *Sobre o Método das Ações Físicas*. Palestra no Festival de Teatro de Santo Arcangelo (Itália) em junho de 1988.

¹² A “*absorção*” é operação frequente no *teatro físico*: a *ação física* diminui (é “*absorvida*”) até restar um traço, vestígio que sustenta o corpo e lhe empresta densidade, mistério, *dilatação*. O termo *absorção* se encontra em Decroux e *dilatação* em Eugênio Barba.

Vê-se o que Stanislavski chama “psicofísico”: uma integração, uma *impressão digital* (SILVA, 2010)¹³. No entanto, o elemento fixo é a palavra (interna) — porque memorizada (pela escrita). Não “uma” fala, mas a sucessão, a “cadeia” — que sucessivamente interrompe a enunciação (externa), instalando, a cada momento, nova *ação*.

Foi com este princípio que “a pergunta” do exercício “repetição” (de Meisner reelaborado por Marcelo Munhoz e Luciano Coelho) foi posta, pela autora, em *Memorização Através da Escrita*. Em *Medo de Sangue* a fala inteira foi elaborada assim: 1. memoriza-se pela repetição da escrita as frases em cadeia, cada qual com a pergunta que a antecede (em vez de apenas “Tem uma sacada na minha casa!”, escreve-se “Tem uma sacada na minha casa? Tem uma sacada na minha casa!”); 2. concentra-se o *foco* na “pergunta interna” que antecede a fala (e não é enunciada); 3. a fala explode como resposta, conclusão, escolha repentina, arremate de um pensamento.

Esta “memorização da pergunta” — encadeada ao *texto-dado* — foi experimentada em criação de espetáculo na USP (em que me coloco como atriz)¹⁴ e curso ministrado na SP Escola de Teatro, em São Paulo. É visível: colocar uma pergunta antes da frase — e memorizar o encadeamento — é agir sobre o texto, a fala, o corpo, o tempo; é provocar a ruptura; fazer pausa; um substituir de *ações*. A pergunta estabelece uma *ação*, no silêncio, anterior à resposta implicada na *fala externa*; se cria um tempo precedente a cada fala, preenchido por uma *ação* a mais; se rompe com a cadeia que seria contínua e daria impressão de texto decorado. A riqueza da fala está no revezamento destas *ações* que interrompem a linearidade da enunciação — se intrometendo no silêncio (porque não são enunciadas) e dando lugar à *fala externa* que se estabelece como impulso porque substitui a primeira¹⁵.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRUDA, R. K. **Apropriação de Texto**: Um Jogo de Imagens. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA-USP, 2009.

_____. **Jogo e escrita no trabalho com o texto dramático**: Relato de uma experiência em diálogo com a tradição. In: A. S. SILVA (org) *CEPECA: Uma Oficina de PesquisAtores*. São Paulo: Associação dos Amigos da Praça, pp. 214-226, 2010.

¹³ O termo *impressão digital*, proposto por Armando Silva, implica a resultante de um arranjo de *anteparos* (os materiais do ator), no corpo, de maneira contingente: “Cada um reage de um jeito aos anteparos” (SILVA, 2009). Ver ARRUDA, R. K. *Anteparo e impressão digital, a hipótese de um par fundamental*. Anais do VI Congresso da ABRACE. São Paulo: ECA – USP, 2010 e SILVA, A. S. *Interpretação: Uma Oficina da Essência*. In: A. S. SILVA (org.) *CEPECA: Uma Oficina de PesquisAtores*. São Paulo: Associação dos Amigos da Praça, pp. 28-130, 2010.

¹⁴ Trata-se do espetáculo “Minha Vida”, baseado no romance homônimo de Nelson Rodrigues (como Suzana Flag), que está sendo criado no CEPECA-USP.

¹⁵ O princípio da troca como propulsora do impulso foi uma das conclusões da pesquisa de mestrado desenvolvida na USP e orientada pelo Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva. Ver ARRUDA, R. K. *Apropriação de Texto: Um Jogo de Imagens*. Dissertação de mestrado, São Paulo: ECA-USP, 2009 e ARRUDA, R. K. *Subpartitura e texto-dado: a troca para a inscrição do impulso*. Anais da V Reunião Científica da ABRACE, São Paulo: ECA – USP, 2009.

- _____. **Subpartitura e texto-dado:** a troca para a inscrição do impulso. Anais da V Reunião Científica da ABRACE, São Paulo: ECA – USP, 2009.
- _____. **Anteparo e impressão digital, a hipótese de um par fundamental.** Anais do VI Congresso da ABRACE. São Paulo: ECA – USP, 2010.
- _____. **A função do manuscrito nas artes cênicas:** testemunho e reflexões de uma pesquisatriz. Anais do X Congresso Internacional de Crítica Genética: POA, 2010.
- _____. **A hipótese de uma estrutura na diversidade dos jogos de criação atoral.** Araraquara: Revista de Cultura Artística, ano 4, vol. 1.
- BARBA, E. **A Canoa de Papel:** Tratado de Antropologia Teatral. São Paulo: Hucitec, 1994.
- CABAS, A. G. **Curso e discurso na obra de Jacques Lacan.** São Paulo: Centauro Ed., 2005.
- GROTOWSKI, J. **Sobre o Método das Ações Físicas.** Palestra no Festival de Teatro de Santo Arcangelo (Itália) em junho de 1988. <http://www.grupotempo.com.br/tex_grot.html>.
- KHAN, François. **Reflexões sobre a prática da memória no ofício do ator de teatro.** Revista Sala Preta, ECA-USP, 2002 – v. 9, 2009.
- LACAN, J. **O Seminário.** Livro XI: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. SAUSURRE, F. Curso de Linguística Geral. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 43.
- MEISNER, Sanford. **On Acting.** New York: Random House. Postlewait, Thomas, 1998.
- SILVA, A. S. **Interpretação:** Uma Oficina da Essência. In: A. S. SILVA (org.) CEPECA: Uma Oficina de Pesquisatores. São Paulo: Associação dos Amigos da Praça, pp. 28-130, 2010.