

Fala e performance na criação verbal do ator

PATRÍCIA DOS SANTOS SILVEIRA

■ 274

Mestranda em Teatro, CAPES/UDESC.

ouvirouer ■ Uberlândia v. 7 n. 2 p. 274-287 jul.|dez. 2011

■ RESUMO

O texto aborda questões relativas à criação do ator quando a dramaturgia verbal do espetáculo parte de sua criação oral, sem a utilização de um texto escrito. Tal contexto estabelece novas exigências ao trabalho do ator com o signo verbal. Se não há um texto escrito que origine suas falas, estas dependerão totalmente do trabalho com a linguagem. O ator deixa de criar somente no plano da entonação de um texto para assumir também o da enunciação. Nesses casos, a dramaturgia verbal fica inteiramente apoiada na sua criação cênica. Para evitar a construção de falas desprovidas de sentido, um dos aspectos necessários à sua criação é utilizar a fala em seu sentido essencial: ela deve nascer de uma necessidade e de um desejo de transformação do contexto ficcional. Nessa perspectiva, a dramaturgia verbal tem origem nas relações não-dualistas entre fala, corpo, pensamento e contexto ficcional.

■ PALAVRAS-CHAVE

Dramaturgia, linguagem verbal, criação oral, ator, improvisação.

■ ABSTRACT

This paper approaches questions related to actor's creation when verbal dramaturgy starts from the actor's speech rather than from written texts. Such context establishes new demands for the actor work with the verbal sign. If there is no written text to give birth to his/her speech, the spoken performance would depend totally on the actor's working with language. The actor no longer creates only through intonation level, and takes over the enunciation level as well. In such cases, verbal dramaturgy is entirely supported by stage creation. To avoid the creation of meaningless speech, one of the aspects necessary to his/her creation, is to use speech in its essential sense: it must be born out of a necessity and of a desire to transform fictional context. In this perspective, verbal dramaturgy has its origin in non-dualist relations among speech, body, thinking and fictional context.

275 ■

■ KEYWORDS

Dramaturgy, verbal language, spoken creation, performer, improvisation.

Só se deve deixar de calar quando se tem algo a dizer que valha mais do que o silêncio.

Há um tempo de calar, assim como há um tempo de falar.

Abade Dinouart

A ação do ator em cena sempre foi um problema importante para os pensadores e praticantes do teatro. Com o desenvolvimento da *performance art* (década de 60) e dos estudos performáticos (quando Richard Schechner cria o Departamento de Estudos da Performance na Universidade de Nova York, nos anos de 1980) novos problemas foram trazidos para o fazer teatral.

A *performance art* problematiza questões relativas ao real, ao representativo, ao falso, e estabelece um jogo com a vida do sujeito envolvido. Essa prática artística rompeu com a separação entre arte e realidade, colocando o artista-criador envolvido na própria criação, sob a forma de risco. Ela negou uma ideia de ilusão perfeita na arte, propondo alguém em uma situação real. Isto teve influência no teatro, trazendo novas problemáticas sobre a noção de mimese, problematizando a construção ficcional perfeita, ilusionista, que coloca o tempo e a ação ficcionais em um universo

aparentemente autônomo. O teatro, em alguns casos, se aproximou disto e não quis mais ser o lugar de uma representação totalmente ilusória¹, buscando aproximar-se da realidade ao romper a ficção e evidenciar seu caráter performativo. Frente a isto, a ação assume um outro caráter. Ela não mais alude a algo, mas “faz”. Estar em ação é “agir”, “fazer”. Renato Cohen, no livro *Performance como linguagem*, faz a seguinte distinção entre o ator que vive completamente o personagem e o que não faz essa construção:

Se colocássemos essa dicotomia (ator, personagem) em linguagem binária, expressando-a em termos de uma variável P, teríamos três situações possíveis: P = 0, onde só temos o ator ; P = 1, onde temos a personagem e todas as situações intermediárias entre 0 e 1, onde o ator e personagem convivem juntos através da vontade do ator. Os casos extremos (0 e 1) se aproximam do teórico e são aqueles estados em que o ator só “atua”, não “interpreta”, e outro em que ele está completamente tomado, “possuído” pela personagem, não existindo enquanto pessoa (COHEN, 2007, p. 27).

Em uma outra perspectiva, que não se limita apenas ao campo das artes, as pesquisas de Richard Schechner abriram nossa percepção para o fato de que, em diferentes momentos da vida humana, está presente o fazer ou o desempenhar algo. A partir dessa visão, Edélcio Mostaço estabelece que:

entende-se por performance o “ser, o fazer, o mostrar fazendo, o explicar mostrando como se faz”, o que abarca incontáveis ações e atividades humanas, voltadas para as mais díspares direções e com os mais diversos propósitos. São ações que, entranhadas nas múltiplas culturas, apresentam infinitas aproximações assim como exacerbadas diferenças, circunscrevendo tanto a dimensão filosófica quanto existencial, técnica, lúdica ou pedagógica, séria ou jocosa, pública ou privada, doméstica ou destinada às massas (MOSTAÇO, 2009, p. 17).

Ao nos fazer perceber a vida como performance, um novo olhar se fez possível. Para Schechner, nossas ações são sempre ensaiadas e repetidas. Além disso, apresentam uma estrutura básica. A *performance art*, frente a isso, seria uma tentativa de criar um ato original em relação aos rituais já estabelecidos do corpo.

O teatro, acompanhando essas percepções, assume atualmente o performar, segundo Mostaço, como *fazer ver, desnaturalizar* a representação. Isto difere de uma construção ficcional perfeita, uma vez que deixa ver no trabalho do ator um *saber-fazer*. A ilusão não se faz completamente. A ação prevalece sobre a representação no sentido mimético (MOSTAÇO, 2009, p. 43-44).

Contudo a questão do agir, que os estudos da performance levantam sobre aspectos relativos à encenação e à atuação, servem para pensar também questões

¹ Um exemplo atual dessa aproximação com o real é o espetáculo argentino *Mi vida despues* (2009, 2010), onde os atores contam as histórias reais dos seus pais durante a ditadura militar neste país. Sobre esse trabalho a pesquisadora Julia Elena Sagasetta (na palestra “A cena performática do teatro de Buenos Aires”, apresentada na III Jornada Latino-Americana de Estudos Teatrais, na cidade de Blumenau) disse que já não se trata de um teatro realista, mas de uma realidade teatralizada. Segundo ela, já não se está mais no plano da ficção para falar da realidade, mas no da realidade que se teatraliza e não deixa de ser real. Para ver imagens do espetáculo, procurar no endereço eletrônico: www.youtube.com/watch?v=lkkzTeauia8.

relativas à criação verbal do ator. Se é possível pensar nas ações corporais e vocais da atuação como forma de fazer surgir um universo ficcional (o qual pode variar em níveis de representação), como pensar a dramaturgia que o ator constrói oralmente, quando não utiliza um texto escrito em sua origem? Ao fazer ver o processo de construção ficcional como algo construído, desnudando a representação, o ator é visto como um dos arquitetos do evento teatral, evidenciando sua posição como de alguém que faz emergir um mundo ficcional através da sua criação. Logo, se a dramaturgia verbal surge de suas criações orais (a partir de seu trabalho de improvisação na construção cênica), suas falas exigem que ele se coloque nesse papel de alguém que está construindo algo. O ator faz com a linguagem verbal o mesmo que o dramaturgo faz quando escreve um texto. A diferença é que ele irá fazer isso oralmente, a partir do conjunto de signos que o evento teatral está desenvolvendo.

Essas colocações importam para pensar um novo tipo de experiência que o teatro começou a desenvolver na segunda metade do século XX: a criação de uma dramaturgia verbal a partir da improvisação dos atores. Se as ações mostram-se como um modo de performar, como pode a performance também emergir do uso da linguagem verbal, quando o ator é o primeiro criador do discurso linguístico? O que implica ao ator colocar-se como produtor de um enunciado que não parte de um texto escrito? Ele assume o papel criador também com o signo linguístico, para além do corpo e da voz. Seu fazer assumirá a performatividade do corpo, da fala e do texto verbal que constrói através de sua fala. A performatividade coloca-se para o ator enquanto produtor de discursos, seja em construções cênicas mais representativas ou mais performativas. Aqui a performatividade não se refere à performatividade de certos tipos de textos escritos², mas ao trabalho do ator como um produtor de textos orais. Para isso, sua construção cênica não se dará apenas no jogo que cria corporal e vocalmente, mas também na composição das falas a que dá origem, a partir da relação que estabelece com os outros elementos da cena. Falar é fazer não apenas pelo modo como se diz, mas pelo que será dito pelo ator. O ator coloca-se como o próprio construtor de seu texto verbal.

Grupos como o *Living Theatre*, e mais tarde o *Théâtre du Soleil*, quando encena 1789 *L'âge d'or* (RYNGAERT, 1995, p. 27-28.) ou, no Brasil, o *Teatro da Vertigem*³, ou o UTA⁴, realizam trabalhos que envolvem esse tipo de proposta, seja como um dos elementos da criação, seja como base da criação ou como ponto de partida do processo criativo. A fala de natureza oral faz parte de algum momento da criação teatral. Ela pode ser mantida ou transformada por um dramaturgo através da escrita, conforme as escolhas do trabalho. Porém, a fala do ator como elemento de construção da cena será em algum momento utilizada.

Essas experiências teatrais, a partir disso, criaram um novo tipo de relação com o texto dramático. Se antes o teatro ocidental, numa relação normalmente textocen-

² Textos teatrais como os de Heiner Müller ou os de Martin Crimp, por exemplo.

³ Grupo criado em 1991, em São Paulo. Desenvolve trabalho de criação colaborativa, contando com a participação de um dramaturgo no processo de criação do espetáculo. Para *O livro de Jó*, por exemplo, o grupo contou com o trabalho do dramaturgo Luis Alberto de Abreu. Segundo este, no texto "Processo Colaborativo: Relato e Reflexões sobre uma Experiência de Criação", seu trabalho parte ora do material que os atores oferecem, ora da elaboração de roteiros anteriores à criação dos atores, ora de cenas que escreve e que depois serão propostas ao grupo até chegar à dramaturgia final do espetáculo.

⁴ Grupo de teatro da cidade de Porto Alegre: *Usina do Trabalho do Ator*. O grupo foi criado no ano 1992 e sempre construiu sua própria dramaturgia verbal, usando como base apenas a criação do ator, sem o auxílio de um dramaturgo.

trista, partia de um texto escrito para depois chegar à encenação, com essas experiências, passou então a poder contar também com um texto que surge do próprio processo de criação do espetáculo. O trabalho do ator passou a ser não mais apenas a concretização cênica de um texto escrito (produzido anterior e separadamente do trabalho no palco), mas também a possibilidade de criação da palavra a ser dita no evento teatral. Nesses casos, ele pode não apenas construir a materialidade sonora do signo, mas sua totalidade. Ele cria a dramaturgia numa experiência total com o signo linguístico, a qual não parte de um texto escrito. Sai de seu silêncio, de sua ausência, até chegar na fala, que passa a existir expressivamente e potencialmente como objeto de sentido artístico.

Para essa colocação, o termo *fala* é tomado no seguinte sentido:

Enquanto a língua é por assim dizer um sistema anônimo constituído por signos que se combinam segundo leis específicas, e como tal não se pode realizar na fala de nenhum sujeito, mas só existe perfeitamente na massa, a fala é *sempre individual* e o *indivíduo é sempre senhor dela*. Portanto a fala é, segundo a definição de Saussure, um acto individual de vontade e de inteligência: 1) as combinações pelas quais o sujeito falante utiliza o código da língua; 2) o mecanismo psicofísico que lhe permite exteriorizar essas combinações. A fala é, em suma: a) combinações individuais pessoais introduzidas pelos sujeitos falantes; b) actos de fonação necessários à execução dessas combinações (KRISTEVA, 1974, p. 24, grifos meus).

■ 278

Além disso, para Ferdinand de Saussure, a linguagem divide-se em *langue* e *parole*. A primeira corresponde à língua e a outra à fala. A *parole*, segundo ele, é “o contrário da *langue*, por se constituir de atos individuais, toma-se múltipla, imprevisível, irreduzível a uma pauta sistemática” (CARVALHO, 2001, p. 12).

Deste modo, ainda que o sujeito não invente a língua pertencente à sua comunidade linguística, sua fala é uma construção pessoal, permitindo o uso artístico e poético com a linguagem – como fazem, por exemplo, os poetas. A fala pode assumir um caráter individual conforme as intenções, objetivos e habilidades do falante. Pode ser única e com isso estabelecer novos sentidos para o mundo através do uso da língua verbal.

Diante disso, se a performance e a performatividade são questões relevantes para pensar o teatro contemporâneo, importa questionar quando a fala (criada pelo ator a partir da improvisação em cena) se aproxima desse fazer performático – quando ela marca uma ação para o ator e o espetáculo como um todo. Será que esta fala (resultado individual do uso da linguagem) também acompanha esse movimento do fazer? Que exigências para o trabalho do ator essa reflexão pode trazer ao uso do signo linguístico, quando o ator é o seu primeiro criador?

Prefere-se chamar o ator de *primeiro criador* porque tal reflexão não ignora o fato de que essa construção linguística pode depois ser transformada conforme os interesses e escolhas artísticas da criação. O texto pode posteriormente ser trabalhado por um dramaturgo, por decisões do grupo, por escolhas realizadas fora da cena pelo próprio ator, por escolhas ou orientações do diretor, entre outras estratégias de criação de que os envolvidos lançam mão para chegar na qualidade do espetáculo.

Contudo, mesmo que ela possa depois ser alterada, sua qualidade inicial interfere em como ela poderá ser trabalhada mais tarde. Para pensar a dramaturgia verbal de um espetáculo, esse momento da criação é um aspecto importante em relação ao trabalho do ator nessas construções.

A palavra *performance*, conforme nos diz Mostaço, está vinculada ao sentido de fazer, de *desempenhar* algo. Formou-se a partir do verbo inglês *perform* no século XVI, no qual *to perform* significava alcançar, executar. Este, por sua vez, tem sua origem do francês *parfourmer*, usado para cumprir, acabar, concluir, vindo do verbo *former*: formar, dar forma a, criar (MOSTAÇO, 2009, p. 16). É relevante observar que os verbos fazer, acabar, e principalmente formar, dar forma e criar trazem neles a ideia de transformação. O *performer*, além de fazer, pode ser visto como alguém que transforma algo: seja um objeto (um artesão, um operário de fábrica, ou um cozinheiro), uma situação (um juiz), o interior das pessoas (o mestre de um ritual religioso), a si mesmo (o *performer* que muda seu corpo), e assim inúmeros outros exemplos em que uma pessoa interfere na realidade para a criação ou transformação desta. Quem faz algo altera o mundo. Há uma diferença entre o antes e o depois; caso contrário não há porque realizar um ato.

Olhar para uma tela vazia e a mesma tela quando pintada evidencia o contraste entre o início e o final. A transformação entre as duas imagens faz ver no performativo não apenas o fazer como também o *transformar*. Contudo, esse tipo de exemplo se dá com a performance sobre algo material, concreto: pintar um quadro, modelar uma massa, criar um objeto, transformar o corpo. A linguagem verbal e, mais especificamente, a fala, tem um caráter material na sua sonoridade. Os sons vocais são sua materialidade. Contudo, na construção de dramaturgia em que o texto tem sua origem na fala do ator o trabalho com o signo linguístico não se dá apenas sobre esse aspecto da linguagem. Ele comporta o signo na sua totalidade: significante e significado. A responsabilidade do ator não é apenas sobre o *como se diz*, indo assim além do campo da entonação e da pragmática, como se dá quando parte de um texto escrito. O ator terá responsabilidade também sobre o que se diz. Nesse caso, não haverá um texto escrito (ou, mais especificamente, um dramaturgo) na origem da criação textual.

Para essas questões relativas à criação verbal do ator – uma vez que sua fala está associada à forma como os sons vocais são produzidos, ao contexto em que se dá, e às escolhas que o falante faz diante do léxico da língua – são utilizados os seguintes entendimentos do que é *enunciação* e *entonação*. Entonação significa o modo como um texto é falado. Refere-se especificamente ao como é dito. Para isso, o conceito compreende:

quando na fala as pessoas geralmente levantam e baixam a tonalidade da voz, formando padrões de tom. Elas também dão a algumas sílabas um grau maior de altura e mudam seu ritmo de fala. A esses fenômenos chama-se entonação. A entonação não acontece aleatoriamente, tendo pois padrões definidos. A entonação é usada para carregar informação além daquela expressa pelas palavras na sentença (RICHARDS, 2002).

O termo *enunciação* é entendido no seguinte sentido:

A enunciação é o ato de produzir um enunciado. A língua é o instrumento de que se utiliza o locutor para se enunciar e produzir discurso. Pela enunciação, processo de apropriação, a língua converte-se em discurso: o locutor apropria-se do aparelho formal da língua e se enuncia. Pela apropriação da língua, o locutor se estabelece em seu discurso, e instaura o interlocutor, o espaço e o tempo (BARBISAN, 2009, p. 6).

Desse modo, a enunciação refere-se ao que é dito pelo falante: pressupõe suas escolhas diante do léxico da língua para construir seu discurso; tem consequências semânticas e semióticas porque resulta dos sentidos que essas escolhas constroem; e diz respeito aos signos verbais, às palavras utilizadas pelo falante.

Isto abre dois pontos de vista para o trabalho do ator com o texto verbal. No primeiro, ele concretiza um texto escrito e seu trabalho constitui a materialização de sua expressão sonora, ficando no espaço da enunciação. Sua construção se baseia em corporificar vocalmente o texto escrito. Neste tipo de trabalho, a forma sonora de dizer o texto escrito e as relações que irá criar com os outros elementos de cena irão incidir sobre o significado do texto primeiro (escrito), alterando, transformando e acrescentando sentidos (quando o texto ainda não estava concretizado no evento teatral e totalmente incorporado à ação do ator). No segundo ponto de vista, o ator não parte de um texto escrito, originando sua fala a partir de sua criação em trabalho de improvisação. Ele é o primeiro e único criador desse texto verbal. Os signos linguísticos utilizados resultarão somente de suas escolhas. Seu trabalho de construção não se dá mais apenas no plano sonoro (relação entre corpo e texto verbal) mas também sobre o *que* o ator/atriz diz.

A sonoridade envolvida na enunciação sempre interfere no significado proposto do que se diz. Isso acontece na utilização de um texto escrito ou na criação oral do ator (quando não houve um texto de origem). Mas, no caso em que não há um texto escrito anterior à cena, o ator passa a ser o poeta pleno da cena no que diz respeito à dramaturgia verbal.

Com isso, se ao dramaturgo ficavam essencialmente as escolhas do campo da enunciação e para o ator as da entonação, nesse tipo de texto em que o ator também é o dramaturgo, as duas categorias linguísticas ficam sob sua responsabilidade (enunciação e entonação). Os textos escritos sempre propõe um tipo de entonação (e, conseqüentemente, de oralidade) através do uso da pontuação (interrogação, exclamação, reticências) e das indicações de como dizer o texto (didascálias), mas somente depois do texto incorporado pelo ator é que elas ganham expressão sonora. Mesmo que dois atores sigam o mesmo texto escrito fielmente, ele sempre será dito de maneiras diferentes por um e outro ator. Isto se deve ao caráter corpóreo de toda vocalização textual. Ela sempre pertence a um corpo, único e irreprodutível. Isso justifica as infinitas concretizações vocais e cênicas que um texto possibilita.

Quando, então, a criação do ator em processos em que ele mesmo cria sua fala terá um caráter de transformação? Quando e de que forma sua criação verbal irá interferir no processo teatral (cena, espetáculo, representação ou evento) que está sendo construído? Como fazer para que a fala que o ator cria a partir de improvisação seja significativa, transformadora e tenha valor poético?

Aqui importa trazer a noção de discurso:

O termo discurso *designa* de um modo rigoroso, e sem ambiguidade, a manifestação da língua na comunidade viva. Preciado por Émile Benveniste, opõe-se ao termo língua, que recobre doravante a linguagem enquanto conjunto de signos formais, estratificado em escalões sucessivos, que formam sistemas e estruturas. O *discurso* implica primeiro a participação do sujeito na sua linguagem através da *fala do indivíduo*. Utilizando a estrutura anônima da língua, o sujeito forma-se no discurso que comunica ao outro. No *discurso*, a *língua comum a todos torna-se o veículo de uma mensagem única*, própria da estrutura particular de um determinado sujeito que imprime sobre a estrutura obrigatória da língua uma marca específica, em que se marca o sujeito sem que por tal ele tenha consciência disso (KRISTEVA, 1974, p. 25-26, grifos meus).

É apropriando-se desse aspecto de produtor de discursos que o ator poderá colocar-se também como construtor de textos verbais no evento teatral. Se ele sempre foi um produtor de discursos no que diz respeito ao uso do corpo e da voz, ao criar sua própria fala ele assume a função de enunciador. Sua composição cênica será construída também a partir do que diz ao outro, ser ficcional ou real. A linguagem verbal é, nesse contexto, material de ação do ator, tanto quanto é o corpo.

281 ■

Para J. L. Austin, há formas de usar a linguagem que assumem um caráter performativo. Segundo ele, elas não teriam apenas a função de produzir um enunciado sobre algo, mas o valor e o sentido de uma ação. São casos em que a fala é uma forma de agir sobre o mundo de forma objetiva e direta. Isto estabeleceu uma diferença em relação a uma visão muito corrente nos estudos da linguagem: a de que os enunciados só poderiam descrever um estado de coisas ou enunciar algum fato. Porém, há situações em que o sentido da linguagem ultrapassa esses aspectos. Exemplos disso seriam jurar para assumir uma responsabilidade, doar algo a alguém (por exemplo, deixar um testamento) ou fazer uma aposta. Nesses casos, expressar as palavras é o episódio mais importante, ou até mesmo o principal na realização do ato. Quando se utiliza falas dirigidas a isso, o objetivo não é descrever nem falar daquilo que se está fazendo. A expressão desses enunciados constitui o próprio ato. Nesse contexto, falar é fazer (AUSTIN, 1990).

Em alguns casos, quando a fala tem essa função, as palavras podem até ser substituídas por um gesto. Por exemplo, apostar. A pessoa pode dizer “Eu aposto” ou colocar uma moeda na mesa. Ambas expressões têm o mesmo valor e o mesmo sentido (AUSTIN, 1990).

Contudo, mais do que chamar a atenção para esse aspecto da linguagem, deve-se atentar também para o sentido de transformação que certos usos da língua possuem. Assim como performar marca uma transformação no sujeito ou sobre o que ele age, a palavra falada também realiza uma intervenção. Ela também pode alterar o estado das coisas.

Na vida, alguém que faz um gesto em um ritual religioso o faz para marcar uma transformação. Quem mostra como se faz a argamassa para construir uma casa o faz para mostrar a transformação que acontece com o uso dos materiais. Do mesmo

modo, se o artista da *performance art* manipula seu corpo (seja cortando-o⁵ ou fazendo cirurgias plásticas⁶) é para mostrá-lo como objeto manipulável. Dessa forma, seja para marcar uma transformação interna, uma ação sobre si mesmo, sobre o corpo, ou sobre o mundo material à sua volta, é sempre para mostrar esse caráter do fazer como ação de transformar, modificar, alterar.

O teatro procura, através da ficção (muito mais do que propor entretenimento), a interferência no mundo dado – seja pela construção de novos sentidos, novas interpretações da realidade, ou por propor a religação do homem com sua verdade (coletiva, cósmica, ou consigo mesmo). Por isso, importa para pensá-lo a busca pela inovação que a *performance art* realiza quando tenta criar um ato inaugural. Sua tentativa é de sair desse ensaio e repetição infinitos para criar algo original, que se diferencia das outras ações humanas. Sob esse escopo, ela vai questionar um aspecto na nossa vivência cultural dos dois últimos séculos:

... a “reprodutibilidade” cultural – instância pioneiramente desbastada por Benjamin no início da crise da modernidade – volta a cintilar no horizonte pós-moderno, agora em seu perfil enquanto “performatividade”; uma vez que não mais estamos lidando com um original e uma cópia, mas num mundo onde tudo é cópia ou, melhor dizendo, nada é original: tudo é intertexto. Ou, dito de outro modo, onde tudo replica, tudo se reproduz, tudo se torna signo de signo, confundindo a origem e mesclando as derivações, a exigir novas apreensões para as interfaces entre os fenômenos (MOSTAÇO, 2009, p. 16).

■ 282

Diante dessa relação com um mundo de reproduções, a tentativa da *performance* é justamente escapar dessa cópia infinita do mundo moderno e criar um ato inaugural, que se diferencie do amplo universo das ações humanas. Essa busca por uma originalidade na *performance* leva ao seguinte questionamento: quando a fala do indivíduo, e mais especificamente do ator, pode artisticamente assumir também essa característica? Quando ela cria algo novo em relação a outras falas e sentidos já estabelecidos no próprio evento teatral? De que modo ela pode contribuir para aprofundar os sentidos do mundo, assim como fazer ver novos significados?

Essas questões se fazem diante da falta de profundidade que podem ter as falas dos atores quando improvisam livremente, em determinadas experiências teatrais. Em casos assim, são construções linguísticas rasas e que mantêm uma relação superficial com os outros signos teatrais que estão sendo explorados.

Merleau-Ponty, ao falar do uso da linguagem verbal, denuncia:

Vivemos em um mundo no qual a fala está instituída. Para todas essas falas banais, possuímos em nós mesmos significações já formadas. Elas só suscitam em nós pensamentos secundários; estes, por sua vez, traduzem-se em outras falas que não exigem de nós nenhum esforço verdadeiro de expressão e não exigirão de nossos ouvintes nenhum esforço de compreensão. Assim, a linguagem e a compreensão da linguagem parecem evidentes (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 250).

⁵ Um exemplo desse tipo de relação com o corpo é a artista da *performance* Marina Abramović em trabalhos como *Ritmos* (1973-74), *Ritmo 10*, *Ritmo 5*, *Ritmo 2*, *Ritmo 4*, *Ritmo 0*, *Relation Work* (1976-88).

⁶ A artista francesa Mireille Suzanne Francette Porte, mais conhecida como Orlan, nascida em 30 de maio de 1947 em Saint-Étienne, Loire.

A fala que o filósofo nos faz ver é uma fala vulgarizada pela vida comum, marcada pela repetição e pela perda de sentido. Este uso da linguagem já não aprofunda nossa visão do mundo, nem possibilita uma mudança em nosso entendimento da vida. É dentro desse tipo de relação com a linguagem que normalmente a fala do ator (quando cria seu próprio texto a partir de improvisações em que não conta com a escrita) está inserida. Isto porque a profundidade que normalmente se consegue observar em textos de teatro escritos pode não ser alcançada espontaneamente do mesmo modo que na fala de origem totalmente oral.

Contudo, se em nosso meio social este tipo de fala já está dado e nela pouco conseguimos para encontrar espaços de criação, Merleau-Ponty ainda aponta uma saída. Segundo ele, é na experiência de uma criança ou de um escritor que podemos encontrar exemplos para o uso da linguagem com um sentido fundador, primordial. Eles são exemplos em que o indivíduo não inventa a língua (uma vez que ela é uma construção coletiva que existe anteriormente e independentemente dele), mas consegue ter uma relação especial com ela. A criança estabelece uma relação mágica de descoberta do mundo através da linguagem verbal. E o escritor, por sua vez, é alguém que já conhece e sabe usar a língua, uma vez que é adulto, mas consegue na sua fala (oral ou escrita) criar outros sentidos para a realidade através de novos usos da língua (a construção de metáforas que o poeta realiza, por exemplo), assim como, aprofundar os sentidos já conhecidos.

Desse modo, para Merleau-Ponty a fala tem um caráter essencial quando tomamos uma posição de falar sobre o mundo como se fosse a primeira vez, quando tudo tem um sentido fundador e mágico:

O mundo linguístico e intersubjetivo não nos espanta mais, nós não o distinguiríamos mais do próprio mundo, e é no interior de um mundo já falado e falante que refletimos. *Perdemos a consciência do que há de contingente na expressão e na comunicação, seja junto à criança que aprende a falar, seja junto ao escritor que diz e pensa pela primeira vez alguma coisa, seja enfim junto a todos os que transformam um certo silêncio em fala.* Todavia, está muito claro que a fala constituída, tal como opera na vida cotidiana, supõe realizado o passo decisivo da expressão. Nossa visão sobre o homem continuará superficial enquanto não remontarmos a essa origem, enquanto não reencontrarmos, sob o ruído das falas, o silêncio primordial, enquanto não descrevermos o gesto que rompe esse silêncio. A fala é um gesto, e sua significação um mundo (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 250, grifos meus).

Os exemplos que ele toma da criança e do escritor servem para pensar sobre esse caráter original e fundamental que a palavra assume. É dizendo o mundo que este ganha forma e cada palavra assume seu poder formador. A linguagem falada não tem, como nos acostumamos a pensar, um caráter supérfluo, nem vulgar, mas de suma importância para a relação com a vida e o mundo. É diante dessa fala destituída de um sentido fundamental que o trabalho do ator deve-se opor, para criar sua própria dramaturgia verbal, se deseja dar a ela um papel significativo.

Um passo importante para romper com esse ciclo repetitivo da fala é deixar de lado uma visão dualista da linguagem, a qual se acostumou a separar fala, pensamento e corpo. A fala não está separada do pensamento nem do corpo:

... a fala não é o “signo” do pensamento, se entendermos por isso um fenômeno que anuncia um outro, como a fumaça anuncia o fogo. A fala e o pensamento só admitiriam essa relação exterior se um e outro fossem tematicamente dados; na realidade, eles estão envolvidos um no outro, o sentido está enraizado na fala, e a fala é a existência exterior do sentido. Não poderemos mais admitir como comumente se faz, que a fala seja um simples meio de fixação, ou ainda o invólucro e a vestimenta do pensamento (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 247).

Esse aspecto da relação entre corpo e fala, do qual nos chama a atenção Merleau-Ponty, vai de encontro à visão do senso comum a qual costuma vê-los como sendo separados. A fala é o próprio pensamento. Isto porque, ao falarmos o pensamento vai se constituindo. O pensamento não é algo que paira fora de nós, e para o qual a fala é uma parte que concretiza esse todo. O pensamento se constrói a partir e através da fala, e não atrás dela. Do mesmo modo, a fala também não é nem mais nem menos verdadeira que o gesto. Ambos constroem signos artificiais (no sentido de signos arbitrários específicos de cada cultura) e só são possíveis no corpo e por causa dele. Isso está de acordo com uma visão mais orgânica do homem, na qual estão intimamente unidos corpo, pensamento, fala e gesto. Desse modo, falar é criar.

■ 284

Além disso, a palavra constitui um ato fundador quando cria um novo sentido para o mundo, alterando ou criando a realidade. Nesse sentido, é imprescindível sua aproximação com a metáfora de Paul Ricoeur em *A metáfora viva* (2000). Ele faz em sua teoria uma distinção entre a metáfora viva e a metáfora morta. A primeira é a criação de novos sentidos, enquanto a metáfora morta é a utilização da repetição, quando o sentido já é conhecido por todos e foi incorporado à linguagem ordinária. Esta não contribui mais para novas percepções do mundo. Porém, antes de pensar na metáfora nova como pura inovação, ele explica que ela é inovação e repetição ao mesmo tempo. A linguagem não é inventada a cada metáfora nova. Imagens e sentidos já conhecidos ficam em atrito com o novo sentido que a metáfora está criando, e é desse conflito entre duas leituras (a possível e a impossível), ao mesmo tempo e no mesmo enunciado, que a metáfora surgirá.

Desse modo, se Austin nos fala de quando dizer é fazer, colocando a palavra como uma forma de ação, quando a palavra no teatro assume esse aspecto da linguagem? Em arte, dizer é fazer quando altera a realidade (como a metáfora viva), quando dizer cria outros sentidos para o mundo e interfere de forma significativa no evento em construção. Se o que é dito tem o caráter de criar/fazer algo novo, então, é um ato inaugural semelhante ao que busca a *performance art*. Nela, o ato artístico parte do que já existe e marca no seu fazer uma diferença diante das ações ensaiadas e repetidas que compõe a vida cotidiana e conhecida.

Para transformarmos a fala em algo capaz de mudar a realidade, ela precisa colocar em atrito o velho e o novo (uma metáfora viva). Ela é um ato inaugural ao criar novos sentidos. Para isso, precisa “sair” do que é comum, ordinário, dos sentidos já estabelecidos (ao mesmo tempo que repete – já que sempre parte de uma língua conhecida e compartilhada por uma comunidade – sua diferença se dá através da repetição). A linguagem precisa ser revolucionária: como a criança que aprende a falar (como no exemplo de Merleau-Ponty) – com ela o mundo está sendo descoberto. Esse é o olhar necessário para se reaprender a falar no mundo do teatro. Tudo tem um sentido único, verdadeiro, primordial. Falar nos aproxima do mundo. Falar organiza nossa percepção. Falar cria o mundo.

Nunca inventamos a língua (repetição). Ela já existia quando nascemos, mas sempre inovamos no seu uso ao concretizá-la no ato da fala. Nossas características pessoais de vida (nossa psicologia, nossa história, nosso contexto..., tudo que nos faz seres únicos) e corporais (voz, sexo, idade, tamanho... – tudo que torna nosso corpo particular) fazem de nossas falas algo repetido (não inventamos a língua nem a linguagem) e novo ao mesmo tempo (o que falamos, apenas nós falamos do modo, no contexto e com o sentido particular que falamos).

Além disso, não podemos esquecer que a palavra falada passa pela voz, único modo de sua existência no mundo:

A voz humana é, na verdade, o espaço privilegiado (eidético) da diferença: espaço que escapa a todas as ciências, pois nenhuma ciência (fisiologia, história, estética, psicanálise) é capaz de esgotar a voz: classifiquem, comentem historicamente, sociologicamente, esteticamente, tecnicamente a música, restará sempre algo, um suplemento, um lapso, um som dito que se designa a si próprio: a voz. A psicanálise coloca esse objeto sempre *diferente* na categoria dos objetos de desejo: não há nenhuma voz humana que não seja objeto de desejo – ou de repulsa: não há voz neutra – e se, por vezes, esse neutro, esse branco da voz se manifesta, é como se aterrorizados, descobríssemos um mundo imobilizado, um mundo em que o desejo estaria morto. Toda relação com a voz é amorosa, e por essa razão é na voz que explode a diferença da música, a imposição de avaliação, de afirmação (BARTHES, 1990, p. 248).

285 ■

A fala passa por essa materialidade. Seu instrumento é a voz. Isto sugere mais uma particularidade da criação verbal do ator. Ela será sempre única e pessoal uma vez que está ligada às suas particularidades corporais e psicológicas.

O ator, ao criar seu texto a partir de sua própria pesquisa de cena (improvisação como construção de sentidos), não tem como fazer colidir fala e corpo-mente⁷. Quando o ator cria o texto a partir de seu corpo, o texto resulta de uma união harmônica. Ele até pode pretender trabalhar tensões entre o que o corpo faz e o sentido do que diz, mas mesmo assim o conflito surgirá de uma relação orgânica, sem um antes e um depois aparentes com coisas sobrepostas. Sua fala surge das relações entre corpo, imaginação, ação e contexto. É dessa união dos elementos que os enunciados surgem, com escolhas lexicais e entonações específicas do conjunto que as deu origem: tensões, conflitos, estados ou energias corporais.

O que é ação para o ator quando ele mesmo cria sua fala? A fala está na essência da sua ação. A fala criada pelo ator, em grande parte, se constitui no ato fundador da sua ação e normalmente encontra dificuldade em ser deslocada de seu criador. Ela apresenta pouca independência artística, no que diz respeito ao seu caráter poético. Isso não significa que seja impossível sua reutilização em outros processos. Contudo, essa apropriação exige um trabalho maior para qualificar esse material como artístico, uma vez que está desligada daquele que lhe deu origem.

⁷ Isso pode ser buscado em algumas experiências quando a encenação parte de um texto escrito. Um exemplo desse tipo de relação é a que, em alguns momentos de suas encenações, faz o grupo *Oi Nois Aqui Traveiz*. Na construção de algumas cenas, fica claro o conflito entre o que o texto diz e o que o corpo realiza. Evidencia-se o “mostrar-se fazendo” para a construção de sentido do espetáculo. Essa relação conflituosa só é possível porque há um texto colocado sobre uma ação física construída separadamente do texto escrito. É uma relação de oposição interessante para fazer surgir um terceiro sentido desse conflito de interpretações.

Isto se dá porque a fala, quando o ator é seu criador em trabalho de improvisação, surge dentro de uma totalidade: corpo-mente, espaço, tempo, figurino, ação física, intenção, relação com os outros atores e o público. Ela nasce ligada ao conjunto que deu origem a ela e está intimamente ligada ao evento teatral em que nasceu. Desligá-la do lugar de sua criação pode significar sua morte enquanto signo teatral, ou exigir sua recriação. Sua força está vinculada àquele contexto em que é dita. Se publicada para leitura, independente do espetáculo em que era usada, provavelmente apresentará pouco valor poético. Isso só será possível se passar pela transformação e recriação de alguém (um escritor ou dramaturgo) que se responsabilize por atribuir-lhe valor enquanto signo independente do evento teatral, como uma produção escrita.

Por outro lado, o ator parte do conjunto de vários signos teatrais para construir sua fala. Ela está vinculada a esse amplo contexto da encenação e seus espaços vazios dialogam com as outras construções signílicas. Daí sua íntima ligação com o evento teatral em que foi criada.

Além disso, se o *performer* é alguém que se *mostra fazendo* (o que traz a ideia de um aprender por ensaio e repetição para chegar a uma técnica), significa que ator também precisa aprender a trabalhar com a fala de forma performática. Ele deve aprender a trabalhá-la de modo técnico, com um saber específico para a sua arte. Pois quando o ator é o primeiro criador do texto verbal, a partir de sua improvisação na cena, ele não é somente alguém que dá vida a um texto escrito. O ator passa a ser o poeta que cria a metáfora no seu sentido total. Ele sai do vazio, do silêncio e da ausência do signo verbal e chega à palavra falada. Para isso, há um saber específico com o uso da linguagem. Se a fala assume somente um sentido vulgar e cotidiano, não haverá a construção de metáforas, tal como foi dito aqui anteriormente. A palavra do ator não pode ser vazia, nem feita só de repetição. Ele tem que procurar inovar (como busca a *performance art* frente às ações repetitivas da vida) para fazer de seu uso um ato fundador, criador de novos sentidos para o mundo. Isso significa que, ao falar, o ator/a atriz deve saber intervir no contexto da cena teatral que está sendo criada e trazer algo significativo, que aprofunde os sentidos construídos. Se a sua fala tem apenas um valor explicativo do que está sendo mostrado, ou um valor decorativo, limita-se à superficialidade da qual falava Merleau-Ponty. Isto implica uma outra postura com o uso da linguagem verbal nas improvisações do ator e uma outra forma de relacionar-se com a linguagem verbal. A fala deve ser essencial. Deve surgir de uma necessidade e de uma relação vital com os sentidos estabelecidos pelo evento teatral.

Referências

ABREU, Luis Alberto de. Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação, **Cadernos da ELT**, n. 2, jun. 2004.

AUSTIN, J. L.. **Quando dizer é fazer**: palavras e ação. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BARBISAN, Leci Borges; FLORES, Valdir do Nascimento. A enunciação em perspectiva. **Letras de Hoje**, v. 44, n. 1, p. 5-8, jan-mar. 2009.

BARTHES, Roland. A música, a voz, a língua. In: _____. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BUSSMANN. **Routledge dictionary of language and linguistics**. Nova Iorque: Routledge, 2006.

CARVALHO, CASTELAR DE. **Para compreender Saussure**. São Paulo: Vozes, 2001.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DE MARINIS, Marco. **En busca del actor y del espectador: comprender el teatro II**. Buenos Aires: Galerna, 2005.

HAKAYAMA, S. I. **A linguagem no pensamento e na ação**. São Paulo: Pioneira Editora, 1977.

KRISTEVA, Julia. **História da Linguagem**. Lisboa: Edições 70, 1974.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MOSTAÇO, Edécio. Fazendo cena, a performatividade. In: MOSTAÇO, Edécio, et al. **Sobre performatividade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

287 ■

MOTA, Thiago. Para uma Leitura Linguístico-Pragmática da Teoria da Verdade do jovem Nietzsche. **COGNITIO-ESTUDOS**, Revista Eletrônica de Filosofia, v. 3, n. 2, p. 134-142, jul-dez. 2006.

RICHARDS, Jack C.; SCHMIDT, Richard. **Longman dictionary of language teaching and applied linguistics**. Londres: Longman, 2002.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. São Paulo: Loyola, 2000.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Editora Martins Fontes, 1995.

SCHECHNER. **Performance: teoria y prácticas interculturais**. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000.



Música