A FUNÇÃO DO MANUSCRITO NA CRIAÇÃO CÊNICA: TESTEMUNHO E REFLEXÕES DE UMA *PESQUISATRIZ*[1]

Rejane Kasting Arruda[2]

Resumo

O *manuscrito* revela-se como um instrumento de fixação dos impulsos e enquadre das cenas na criação atoral. Implica a profunda intimidade entre palavra (escrita) e corpo. Com a repetição do manuscrito o ator vinca a cadeia significante (*texto do processo*, dos bastidores) que o implica. Revela também a intimidade entre teoria e prática já que a fala com a qual se demonstra as operações é estímulo. Trago exemplos do Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator (CEPECA) – na USP.
Palavras-chave: Manuscrito. Impulso. Ator.

Abstract

The *manuscript* is revealed as an instrument of impulses and framing of actor's creation. It imply a deep intimacy between writen word and body. With writen repetition the actor grooves the significant chain (*process text*) wich imply himself. It reveals also the intimacy between theory and experience as the talking through wich the operations are demonstrated is stimulus. Examples carried out at the Reseach Center in Actor's Scenic Experiment at USP (São Paulo University) are presented.
Keywords: Manuscript. Impulse. Actor.

Sou pesquisadora no *Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator* e me ocupo da investigação de operações implicadas no trabalho atoral. Em pesquisa de doutorado desenvolvida na *USP* investigo certa *função do manuscrito*. O interesse sobre o *manuscrito* ecoa na *práxis* do ator e, de uma maneira particular, diz respeito à sua posição em cena. O ator tem

---

[1] O termo *pesquisAtor* foi forjado pelo Prof. Dr. Armando Sergio da Silva para ilustrar as atividades dos ¨atores-pesquisadores¨ do *Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator* na *USP*. Ver SILVA, A. S. *CEPECA, Uma Oficina de PesquisAtores.* São Paulo: I.O., 2010.

[2] Doutoranda na Universidade de São Paulo – Artes Cênicas – Pedagogia do Ator
Pesquisadora no Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator – USP.

um lugar previlegiado: é o suporte da escrita cênica (superfície excitável que se deixa marcar); é uma *página de carne*. Se ele se deixa afetar pela sua relação com as palavras, as imagens, os objetos e os sons[3] a ponto de verter esta relação para o corpo, não é sem êxtase! Outra questão que podemos colocar: a contingência de cada momento cênico implica um novo arranjo, pois a leitura instantânea de si (no cênico) gera novas *imagos* e novos *pensamentos* (estruturados, verbalmente, como ecos mentais) - e há um certo improviso nisto. Por outro lado, há uma *pré-programação*, um encadeamento fixo - pois teatro implica a *repetição*. Foram inventados procedimentos para refazer o mesmo corpo, as mesmas marcas - vivas, pulsantes – cada vez mais preenchidas de certo êxtase. A *repetição do manuscrito* é um destes procedimentos. É disto que este texto trata: de um certo uso específico do *manuscrito*, evidenciado pelo ator, já que este necessita trazer para a cena as mesmas marcas com os mesmos impulsos e de maneira detalhada. No entanto, é uma evidência que talvez possa ser útil para os outros campos da criação (e para a crítica genética) – na medida em que pintar, fotografar, esculpir, desenhar, cantar, são performances também do corpo e implicam uma marca do discurso – tal como o ator.

O *manuscrito* é o ¨texto do processo¨. A cena aparece enquadrada pela sua construção significante, silenciosa tecitura. Repetir a mesma escrita é elaborar, ¨no corpo¨ e ¨como impulso¨, os mesmos encadeamentos e substituições das palavras. A palavra alimenta o corpo; a *repetição do manuscrito* o vinca; o corpo é suceptível à construção significante que o *manuscrito* fixa: operação testemunhada na prática. A literatura teatral traz exemplos. Pedagogos são os agentes dos corpos. Ao explicitar o princípio de sua técnica, naquele exato momento, Stanislavski vinca o seu corpo que surge cênico e impressiona os alunos. Toporkov testemunha o uso da fala para instalar o *significante* ¨ritmo enlouquecedor¨ no corpo: *¨El ritmo tiene que sentirse en la mirada, en los pequeños movimientos. Quieren un ritmo*

1.

[3] Chamamos as palavras, os objetos, as imagens e os sons que nos afetam de *anteparos.* O conceito foi forjado por Silva durante a livre-docência. Ver SILVA, A.S. Interpretação: Uma Oficina da Essência. In: A.S. SILVA (Org.) *CEPECA: Uma Oficina de PesquisAtores.* São Paulo: Imprensa Oficial, p. 28-130, 2010.

enloquecedor? Pues, véanlo¨[4]. Toporkov: *¨Era un espectáculo delicioso, lo mirávamos embelesados, mientras que él, imperturbable, seguía con su ejercicio¨* [5]. O ator produz o cênico com a fala que, ao desaparecer, mantém-se impregnada no corpo. Kusnet transmite o momento em que Stanislavski demonstra a técnica de ¨narrar pensamentos¨, vincando uma série de *micro-ações* no corpo: *¨Estou com fome, mas onde é que vou arranjar comida? Não sei o que fazer. Mandar Óssip ou ir pessoalmente ao bufete e fazer lá um grande escândalo com o dono da hospedaria? No lugar de Klestakov eu também estaria indeciso¨* [6].

Saiu do palco. Demorou muito tempo para se cercar mentalmente das circunstâncias propostas. Depois, lentamente, abriu a porta e, indeciso, parou no umbral. Em seguida, tendo resolvido ir ao bufete, abruptamente virou as costas a Ossip para que este lhe tirasse dos ombros o sobretudo, e ordenou, curto: ¨Tire!¨. Depois começou a fechar a porta atrás de si para descer ao bufete, mas de repente acovardou-se, parou muito quietinho, e timidamente de novo entrou no quarto, fechando a porta devagarinho. ˙A pausa foi longa demais˙, comentou, ˙houve muitos detalhes supérfluos, inventados˙ […] Ele não estava procurando sentir coisa alguma, ele estava simplesmente comentando a ação que acabava de executar[7].

Ele parou, ficou muito tempo pensativo, imóvel, falando baixinho: - ˙ Be-e-em! … Compreendo!... A escada fica… aí˙, ele indicou o corredor, por onde acabava de entrar. ˙O que me atrai mais?˙ perguntou ele a si próprio. Ele não fazia nada, apenas mexia os dedos, como que procurando ajudar o seu raciocínio. Contudo estava se operando nele uma certa alteração, ele se tornava desamparado, com os olhos de um coelho assustado, e ele ficou imóvel, entorpecido, não pensando em nada, com o olhar parado num ponto. Depois, como que acordando, perscritou com os olhos todo o quarto procurando alguma coisa. Eu admirei a sua firmeza no trabalho. Admirei ainda mais o fato de que, não obstante a sua aparente inatividade, eu senti toda a intensidade de sua vida interior [8].

Se radicalizarmos o trabalho na *primeira instalação*[9] (contexto do ator exemplificando os procedimentos) chegaremos a uma estranha proposição: *a teoria* como uma *subpartitura*[10] útil para a construção do corpo. É o que indica

---

[4] TOPORKOV, V. O. Las acciones Físicas como Metodologia. In: (Org.) JIMENEZ, S. *El Evangelio de Stanislavski Segun sus Apostoles.* México: Gaceta, 1990, p. 309-310.
[5] TOPORKOV, idem, p. 309-310.
[6] KUSNET, E. *Ator e Método.* São Paulo: Hucitec, 1992, p. 107.
[7] . KUSNET: idem, p. 107
[8] KUSNET: idem, p. 108.
[9] Kusnet forjou os termos *primeira instalação* e *segunda instalação*: do seu próprio contexto (*primeira instalação*) o ator evoca a *segunda instalação* (contexto da personagem).
[10] *Subpartitura* é o termo de Barba para ¨elementos internos¨. Segundo ele há modalidades diferentes de *subpartituras.* Ver em BARBA, E. *A Canoa de Papel:* Um Tratado de Antropologia Teatral. São Paulo: Hucitec, 2005.

Ferracini ao propor a analogia com a litografia *Drawing Hands*, de Escher. Ele interroga: ¨(teoria e prática) *qual mão desenha qual?*¨

Este é um princípio que a posição do ator implica: para marcar o corpo ele usa a fala (e a teoria que a sua fala sustenta). Vemos este princípio em Eugênio Barba e Jergy Grotowski: falar do corpo constrói corpo. É o que se vê em demonstrações de trabalho no *CEPECA*: ao direcionar a fala ao outro (em nossa interlocução semanal)[11] e explicitar o que estamos fazendo, vincamos o corpo naquele exato momento - que se torna outro, cênico. Em Barba, a formulação verbal das leis da construção do corpo é autônoma em relação ao imaginário em torno da ficção. Em Stanislavski (com Kusnet, Knébel e Toporkov) - diferente da construção performativa contemporânea - o ator depende da lógica da personagem para operacionalizar o discurso e construir o corpo.

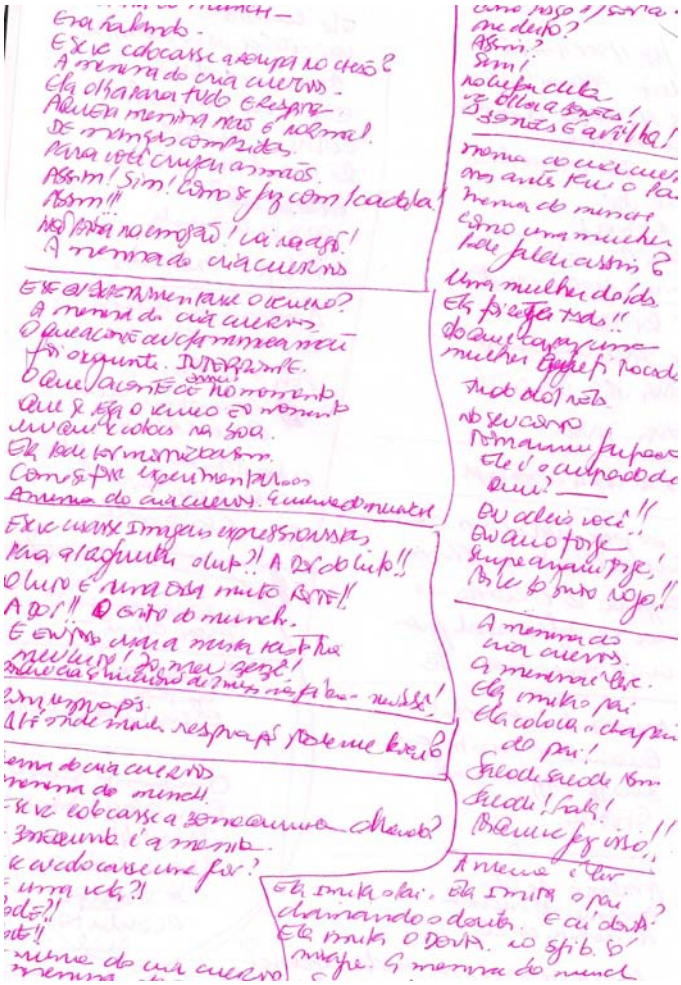
Em Stanislavski, a inscrição do corpo implica a ficção na qual o texto dramático também se articula. Este é o paradigma dramático, que impera na história das artes cênicas até os anos sessenta, quando experiências performativas trazem nova ordem ao corpo: não subjulgar-se ao texto, ao drama, à literatura ou à representação. De maneira que ele continuou a subjulgar-se ao discurso (porém outro). De qualquer maneira, o que se nota é a intimidade entre teoria e prática (que se chama *práxis*); entre pensamento e criação; entre elaboração racional (formalizada) e pulsão corporal - na medida em que está enquadrada pelo texto (tecido em nome próprio), o *texto do processo* (que implica o desejo e norteia a sua construção). É esta construção que o *manuscrito* fixa, segura, enquadra, sustenta, crava.

Stanislavski, Knébel, Kusnet, usam o *monólogo interior.* O ator conversa consigo como se fosse o outro que escuta; pensa durante a cena. Esta voz marca. Esta voz, ele fixa via *manuscrito* - e repete. Olhe que interessante! Novamente, a condição cênica demonstra uma certa esquize que se comprova, porém, na prática. A *repetição do manuscrito* foi utilizada por Stanislavski para a memorização de encadeamentos de *verbos-de-ação* e *fala interna*; e em Maria Knébel para a memorização de tudo o que o ator

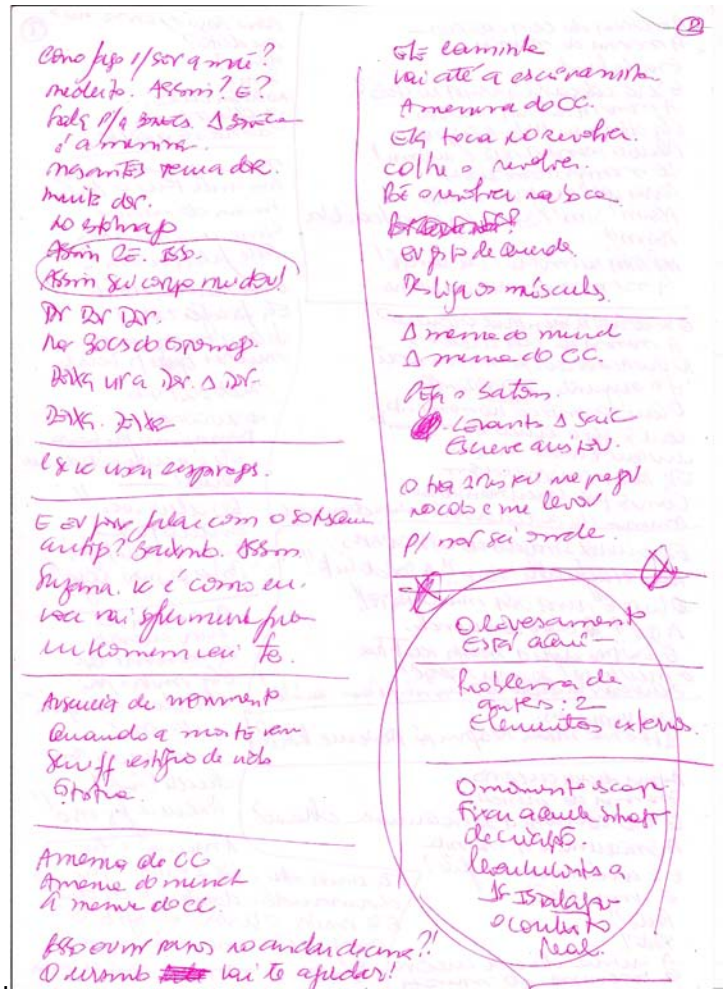
[11] O *CEPECA* se reune as quintas-feiras no Departamento de Artes Cênicas da USP - são dezessete pesquisadores oferecendo interlocução constante para as respectivas pesquisas e práticas.

vê, ouve e toca (cadeias autônomas com as quais ele joga em cena, substituindo uma pela outra e transferindo, agilmente, o *foco de atenção*). O *manuscrito* implica o detalhamento, a descrição, a nomeação dos movimentos, das percepções, a elaboração das relações com o objeto, a imagem, os afetos – em cadeias, arranjos, combinações. A intimidade da palavra com a imagem, corpo, afeto e pulsão; a intimidade da *função do diálogo* com a retomada dos impulsos: podemos abrir um campo de reflexão sobre a perspectiva que a *escrita do manuscrito* crava no corpo: o *impulso do ato (cênico).*

Nova passada do olhar depois de alguns dias e a voz nos causa profundo estranhamento: ¨Fui eu que escrevi isto?¨. Surgem novas associações no voltar-se para o *manuscrito* – e o processo anda: muitas vezes para uma espécie de areia movediça (nada se estabiliza pois há novas associações). É uma característica do significante: é substituível. De maneira que a relação com o outro é o que dá enquadramento à cena, *ponto-de-basta* ao discurso. O ator é um artista cuja obra necessita do parceiro de cena, dos acordos com o diretor, *instruções*, regras de jogo, *adaptações* - intimidade com a *função da alteridade*. O ator necessita do *olhar do outro* não apenas para inflar seu corpo, mas para fixar impulsos. O diálogo que trava com outras pessoas, ele fixa *via manuscrito*.



Fonte: Trecho do diálogo com a também *pesquisAtriz* Eva Sampaio que transformei em *manuscrito* – repetindo e construindo pulsão para os *anteparos* enquadrados pelo diálogo reaparecerem em cena



Fonte: *Manuscrito* para cena apresentada no *CEPECA* no dia 14/3/2010. O diálogo com a também *pesquisAtriz* Eva Sampaio enquadrou a cena. O *manuscrito* foi repetido e reduzido para a atuação cênica.

Há relação com o outro do saber cênico: um diálogo mediado pela cultura - certos dizeres, falas, desejos e certas imagens impregnadas da história do cênico. O artista tece o seu espaço como agente do discurso cênico respondendo ao saber já constituído que muitas vezes transgride. *Estranhamento, realismo, gestus, mimesis*, *performativo, ação física, extra-coditiano*: significantes! Com eles nos posicionamos (a favor ou contra) e construimos uma prática - que implica a elaboração própria de um saber, uma aprendizagem sobre o cênico, um *savoir-faire.*

No *CEPECA*, realizamos exercícios (propostos por Silva) de descrição de *anteparos*: a transformação de imagens e objetos em palavras, a elaboração em termos significantes e o corpo é vincado. Na *V Reunião Científica da ABRACE* (USP, 2009) apresentei a demonstração de trabalho *¨Nelson Pina, Kieslowski e eu: cada hora é um gente que coisa doida!¨.* A

cena foi enquadrada por um *manuscrito* com duas cadeias: a.) um *roteiro de movimentos* foi extraído de uma descrição de um fragmento de Pina Bausch[12] e entrelaçado à *fala interna*[13] resultante de uma reação frente ao material literário[14]; b.) a segunda cadeia foi constituída pela exposição de operações - *divisão de foco*[15], *variação* e *resolução do problema*[16] (que implica a descoberta de novas ações) - direcionada `a platéia. Revesamentos sucessivos entre as cadeias resultaram no efeito que, no teatro, chamamos *distanciamento* (ou *estranhamento*)[17]. O impulso para as substituições foi treinado via *repetição do manuscrito.* A *repetição do manuscrito* implica o que Grotowski chama *treino na imobilidade*: a excitabilidade, a preparação do *ato.* É como um jogador de basquete que visualiza o trajeto da bola (inúmeras vezes) antes de jogar: a encestada traz uma satisfação tremenda porque responde ao desejo tantas vezes realizado internamente.

O ator não somente produz, mas repete a escrita do *manuscrito*. Repetir o *manuscrito* é cravar a construção significante sobre a superfície excitável do corpo; é fazer da *pré-programação* elemento pulsional que entra em jogo na medida em que eu ponho o *foco*[18] em outro lugar. Este ¨outro lugar¨ cumpre a *função de contraponto*[19] (a estou formulando, inspirada no

---

[12] ¨Ela toca seu próprio umbigo, diferentes pontos dos seios, ventre, rosto e topo da cabeça, como se tentasse sentir-se; a mão esquerda belisca o pulso direito, as mãos vão até o topo da cabeça e a esquerda emputra o antebraço direito para baixo. Corre então de volta à esquerda baixa, pausa como antes, sendo seguida por Minarik. Assim que Minarik toca seus ombros como antes, ela cai, rola para sua direita, para sua esquerda, levanta-se de frente para o auditório, e recomeça a sequência de arcos com os braços no mesmo local de antes¨ (FERNANDES, C. Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação. São Paulo: Annablume, 2007, p. 73).

[13] *Fala interna* é um termo de Kusnet. Implica ¨o pensamento da personagem¨. Estou investigando no *CEPECA* a sua criação a partir das reações do ator (sem a lógica da personagem).

[14] Utilizei o romance *Minha Vida*, de Nelson Rodrigues (sob o pseudônimo de Suzana Flag).

[15] Instância de Spolin que implica sucessivas substituições do elemento em *foco* e a constante renovação dos impulsos. Ver: ARRUDA, R. K. *Apropriação de Texto:* Um Jogo de Imagens. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA-USP, 2009 e ARRUDA, R. K. 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: I.O., p.214-226, 2010.

[16] Ver *resolução do problema* em SPOLIN, V. *Improvisação para o teatro.* São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

[17] Ver em BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

[18] O *foco* o é a instância mais importante de Spolin (ao lado da *instrução* e da *resolução do problema*).

[19] Estou desenvolvendo o conceito de *contraponto*: o ponto onde o ator concentra a atenção para a entrada espontânea em cena de uma *pré-programação.* O *contraponto* é uma função da estrutura da criação cênica – assim como o *foco*, que se abre, se divide entre os elementos.

arranjo musical, onde uma voz é o *contraponto* da outra): situo ¨outro elemento¨ no *foco* antes que a *pré-programação* (a outra voz) se instale. Com a *repetição do manuscrito* o corpo é vincado ao ponto de podermos nos esquecer dele (e brincar com o *contraponto*): a *pré-programação* ¨aparece¨, ela está no corpo. Durante as repetições o ator deve *reduzí-lo*[20] - pois a palavra que vinca o corpo é aquela que retorna sobre ele ¨reduzida¨, como nos ensina Merleau-Ponty:

> Se se apresenta uma palavra a um sujeito durante um tempo muito curto para que ele possa decifrá-la, a palavra ¨quente¨, por exemplo, induz uma espécie de experiência de calor que forma em torno dele como que um halo significativo. A palavra ¨duro¨ suscita uma espécie de rigidez das costas e do pescoço, e é secundariamente que ele se projeta no campo visual ou auditivo e adquire sua figura de signo ou de vocábulo. Antes de ser o índice de um conceito, primeiramente ela é um acontecimento que se apossa de meu corpo. Um sujeito declara que, `a apresentação da palavra ¨úmido¨, ele experimenta, além de um sentimento de umidade e de frio, todo um remanejamento do esquema corporal, como se o interior do corpo viesse pela periferia, e como se a realidade do corpo, reunida até então nos braços e nas pernas, procurasse recentrar-se. Agora a palavra não é distinta da atitude que ela induz, e é apenas quando sua presença se prolonga que ela aparece como imagem exterior e sua significação como pensamento[21].

O princípio da redução está em Kusnet, Stanislavski; e em Spolin no que diz respeito à *instrução*. A *voz externa* pela qual o ator se deixa levar deve ser breve, clara, objetiva: *¨A instrução atinge o organismo total¨* [22]. O que o *manuscrito* mostra é o retorno, sobre o corpo, ¨da voz¨ – da própria voz que no segundo momento parece outra: *¨Que voz é essa com que falais... É de outra... Vem de uma espécie de longe¨*[23]. As palavras portam ecos, breves e imprimem, no corpo, o encadeamento conforme são repetidas na mesma ordem. O *manuscrito* fixa as *instruções* ¨da voz¨ na folha de papel e na *folha de carne*, superfície excitável que se deixa vincar.

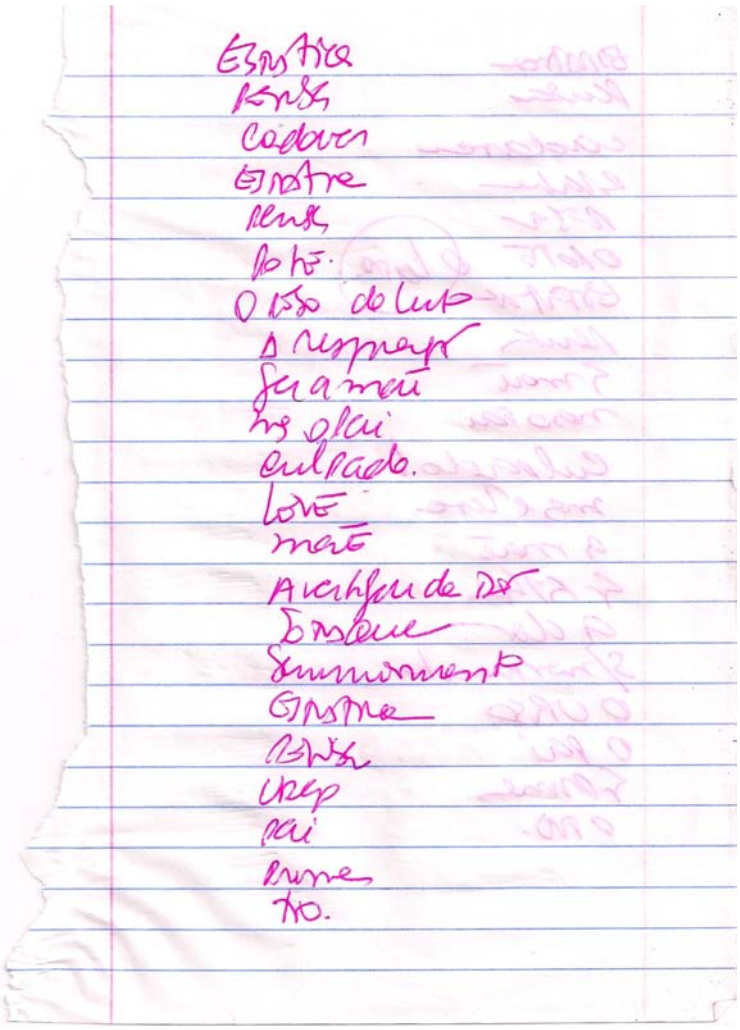
---

[20] O processo de *redução* é estudado e proposto por Kusnet. Em seu sistema o ator começa por elaborar uma carta em nome da personagem – que reduz a uma palavra para a sustentação da ação *externa.*

[21] MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 316.

[22] SPOLIN, V. *O jogo Teatral no Livro do Diretor.* São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 25.

[23] PESSOA, F. O Marinheiro. In: PESSOA, F. *O Eu profundo e os outros Eus.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 124.



Fonte: Redução do *manuscrito* para cena apresentada no *CEPECA* em 14/3/2010: O *manuscrito* foi repetido para que a *pré-programação* se instalasse de maneira pulsional. Um *contraponto* foi utilizado e se manteve em segredo: a platéia não vê, não sabe.

Este é um princípio que cabe ao ator revelar – graças a sua posição em cena, que implica o compromisso de trazer marcas de maneira pulsional, desafiando o espectador a compreender o enigma da sua construção. Muitas vezes os atores contam com a voz da direção a cercar-lhe com palavras - e repetí-las até a inscrição no corpo. No *CEPECA* conduzimos o processo com nossas próprias pesquisas. Os espetáculos demoram dois anos para serem criados e apresentados. Contamos com a interlocução de outros pesquisadores. Junto a estas características de uma dinâmica de trabalho no bojo da sua descoberta e desenvolvimento, proponho o uso do *manuscrito* – que me permite enquadrar a cena, elaborar cadeias e repeti-las, para retomar os mesmos impulsos; é o que impede que o processo se transforme em uma areia movediça. Na prática, estes procedimentos adquirem todo o seu valor.