

SILVEIRA, Patrícia dos Santos. Jogos de linguagem e oralidade na construção do texto teatral. Florianópolis: UDESC; CAPES; Mestrado; Orientador Prof. Dr. Stephan Baumgärtel. Atriz.

RESUMO

Este artigo visa analisar a dramaturgia construída a partir do trabalho do ator por meio de sua criação cênica oral. Aborda as relações entre corpo e linguagem verbal quando o texto teatral não é escrito antes do processo de ensaios. Para isso, busca entender as características da criação oral do ator e como elas podem ser preservadas, enfatizadas ou problematizadas para o desenvolvimento de diferentes textualidades, mais próximas da forma dramática ou performativa. A criação oral do ator, quando não há um texto escrito como origem de sua fala, tende a colocar corpo e criação verbal em uma relação de proximidade de sentidos. A expressão corpórea e a fala completam-se e apoiam-se para que o sentido geral pretendido pelo ator seja alcançado. Assim, sua fala tem uma relação de dependência com os outros elementos sónicos que fazem parte do processo de construção cênica. A observação desse aspecto e o estabelecimento de conflitos nessa relação entre corpo e linguagem permitem o desenvolvimento de questões teóricas sobre o papel da oralidade no fazer teatral e a criação de exercícios cênicos que relacionem escrita e improvisação oral. Assim, são colocadas questões teóricas sobre oralidade e discutidas algumas características e contribuições que determinados jogos de linguagem e exercícios práticos de criação oral colocam à construção de dramaturgia.

Palavras-chave: Dramaturgia. Oralidade. Ator. Improvisação.

ABSTRACT

This paper analyzes the dramaturgy built from the actor's work, through his/her verbal stage creation. It approaches the relations between body and verbal language when theatrical text does not come from a text written before rehearsal process. In order to do it, it aims to understand the characteristics of the actor's verbal creation, and how it can be preserved, emphasized or problematized to develop different textualities, which are closer to dramatic or performative forms. The actor's verbal creation, when a written text is not the origin of his/her text, tends to place body and verbal creation in a relation of sense proximity. Bodily expression and speech complement and support each other, so that the general meaning intended by the actor is achieved. Thus, his/her speech depends on other signical elements that are part of stage creation process. Such aspect, plus the establishment of conflict for this body/language relation allows for the development of theoretical questions about the role of orality in theatrical making, and the creation of stage exercises that relate writing to verbal improvisation. This way, theoretical questions can be made about orality, in order to discuss about some features and contributions that certain verbal games and creative exercises provide for the construction of dramaturgy.

Keywords: Dramaturgy. Orality. Actor. Improvisation.

A dramaturgia construída a partir do trabalho do ator, por meio de sua criação cênica oral, apresenta características específicas que diferem das relações entre autor e ator propostas por um texto escrito. O teórico Walter Ong (1998), ao falar da diferença entre culturas orais e culturas influenciadas pela escrita, aponta diferenças fundamentais sobre o funcionamento da linguagem nessas duas formas.

A partir da leitura de seus estudos é possível perceber que a oralidade possui características definidas no uso da linguagem verbal e é possível utilizar esse conhecimento para entender a produção textual no teatro quando o ator é o autor de seu texto. Isto importa para compreender a criação textual verbal em processos que utilizam a improvisação cênica para construção da dramaturgia espetacular final.

Segundo Ong (1998, p. 42), há dois tipos de oralidade, uma *primária* e uma *secundária*. A primeira corresponde a culturas que desconhecem a escrita e não foram influenciadas por ela na forma de usar a língua; a segunda corresponde a formas em que a escrita está na fonte do fenômeno linguístico e exerce controle sobre as formas de comunicação, como a linguagem no rádio, na televisão, no cinema e na imprensa. Essa experiência da oralidade primária, segundo o próprio autor, é algo muito remoto para nós dentro de uma cultura ocidental letrada, contudo as características entre uma oralidade imediata (termo utilizado por Paul Zumthor [1993, p. 18] para referir-se a essa linguagem) e uma oralidade secundária, influenciada pela escrita, variam em graus, sendo possível reconhecer ainda traços dessa experiência com a língua nas formas atuais de comunicação.

O teatro, no que diz respeito ao evento cênico, constitui uma produção linguística basicamente oral. Porém, o texto oral no teatro pode ter duas origens: uma escrita, quando há o trabalho de um dramaturgo na elaboração do texto teatral; e uma de oralidade imediata em processos que utilizam a criação oral do ator a partir de sua improvisação cênica para elaboração do texto. No caso de eventos teatrais que utilizam um texto escrito ou que contam com a presença de um dramaturgo no processo de construção textual, a construção linguística estaria de acordo com o que Ong chama de *oralidade secundária*. Já nas criações em que não há colaboração de um dramaturgo e a improvisação oral do ator é o único suporte para a criação do texto cênico, o processo estaria mais próximo culturalmente do que Ong chama de *oralidade primária*.

Para Ong (1998, p. 81), é característica das construções verbais de oralidade primária a ligação com o corpo do falante e o contexto real em que ocorre a comunicação. A oralidade nunca constitui um exercício puro de linguagem, ela está sempre ligada a um contexto existencial. Para o processo teatral, isso significa que é uma tendência para o trabalho do ator criar a partir da relação de complementariedade entre fala e corpo. A criação oral tende prioritariamente a colocar corpo e palavra como apoio um do outro na construção de significados. Dessa forma, o corpo participa do sentido expresso pela fala por semelhança de sentido e não de oposição. O conflito entre expressão verbal e

expressão corpórea não é uma tendência da oralidade. Logo, não são características da oralidade aspectos propostos pelas estéticas textuais performativas, como os textos de Heiner Müller, por exemplo, nos quais é sugerida uma ruptura radical entre corpo e expressão linguística.

Dessa forma, as observações de Ong apontam para a existência de uma poética da oralidade. Segundo ele, são características da oralidade: construções linguísticas apoiadas no ritmo da fala; na repetição de conteúdos, frases, expressões e de fórmulas verbais; na utilização do corpo como apoio para a comunicação, no estilo verbo-motor (fala mais alicerçada na interação humana do que em contatos visuais não-verbais), proximidade com a realidade concreta em que o falante se encontra (em diferença à abstração profunda que a escrita proporciona), tom agonístico, e construção de personagens fortes com características bem marcadas para ajudar na memorização do ouvinte (ONG, 1998, pp. 28-89).

Diante da colocação dessas características como formadoras do fenômeno linguístico oral, importa ao fazer teatral (nos processos que utilizam a improvisação oral do ator) decidir se mantém essas características, enfatiza, ou rompe com elas e tentar conflitar essas relações, principalmente no que diz respeito à ligação entre corpo e fala.

Uma questão importante a se pensar é até que ponto importa problematizar essas questões na construção oral do ator. O primeiro aspecto diz respeito à formação do ator. Diante de novas textualidades¹ no teatro contemporâneo, outras formas de improvisação precisam ser propostas ao trabalho de atuação, as quais estabeleçam relações performativas entre linguagem verbal e corpo, conflitando a ligação entre corpo e fala. Além disso, se a improvisação do ator tem sido um recurso muito utilizado na construção do texto teatral nos chamados *processos colaborativos*² (FISCHER, 2003, pp. 1, 39-40), desenvolvidos a partir da década de 1990, é importante reconhecer as características da oralidade para a quais essa criação oral tenderá a seguir e decidir, com base no projeto estético do processo, como esse material oral construído pelo ator será tratado. A escrita do dramaturgo pode utilizar a criação oral do ator de modo a: ampliar e aprofundar as características textuais propostas na improvisação; utilizar outras características além das verbais

¹ São exemplos dessas novas textualidades os textos de Valère Novarina, René Pollesch, Martin Crimp, Rainald Goetz, entre outros.

² Segundo Stela Regina Fischer, o processo colaborativo é um modelo de criação teatral, baseado em princípios coletivos, que vem sendo difundido por diversas companhias brasileiras a partir dos anos 90. Caracteriza-se por tornar o ator um coautor da produção cênica, participando da autoria da encenação e da manutenção das companhias. Geralmente as companhias transcrevem para o texto experiências propostas durante a tessitura da encenação, geradas em sala de ensaios. Na criação de um evento cênico, afirma a autora, o processo colaborativo consiste em um procedimento que integra a ação direta entre ator, diretor e dramaturgo. Rompe-se o modelo de organização tradicional em que se delega poder de decisão e autoria ao diretor, dramaturgo ou líder da companhia. Dessa forma, há um plano de ação comum baseado no princípio de que todos têm o direito e o dever de contribuir com a finalidade artística, propondo uma divisão de trabalho que delega responsabilidades específicas a coordenadores de cada setor de criação cênica. São exemplos de grupos de teatro que se organizam dessa forma o Teatro da Vertigem e a Companhia do Latão (FISCHER, 2003, pp. 1, 39-40).

apresentadas na cena (conflitos, imagens, histórias, atmosferas etc.), ou romper com a criação oral e propor um texto que colida com a composição cênica e corpórea do ator. Reconhecer as especificidades da criação oral auxilia na criação de outras propostas de improvisação cênica e para as decisões de como trabalhar com esse material na criação de textos teatrais, sejam estes escritos ou totalmente orais, quando o ator é único autor do discurso linguístico.

Para a proposta de outros tipos de improvisação, que tenham o objetivo de conflitar a relação entre corpo e linguagem verbal, a proposta de jogos de linguagem com aspectos formais bem definidos aparece como uma fonte significativa de criação dramatúrgica. Se a criação oral tende a propor uma relação de semelhança de sentidos entre corpo e fala, o primeiro passo pode ser neutralizar o corpo, ou pedir ao ator que realize corporalmente ações específicas que nada tenham a ver com o tema de sua fala. Também é possível propor que sua construção linguística seja definida sob uma forma fixa, sugerida como regra para a improvisação segundo a textualidade desejada pelo projeto estético. Neste aspecto, formas frasais, expressões ou formas de comunicação (perguntas, declarações, negações etc.) fixas podem ser estabelecidas para o início da improvisação diante das quais o ator deve manter-se fiel à estrutura formal. De modo geral, a improvisação oral cria uma textualidade performativa quando estabelece uma fissura na própria criação do ator, exigindo que ele lide com forças opostas ao mesmo tempo.

Para a construção verbal, importa a teoria da enunciação de Mikhail Bakhtin (1997, pp. 279-326), na qual basta que um enunciado seja dado (construção linguística em um contexto real de comunicação), para que as regras formais do conjunto da comunicação sejam estabelecidas. Bakhtin estabelece isso tanto para textos escritos quanto orais. Isso contribui para pensar a formalização de um enunciado construído oralmente, no qual o estabelecimento de regras para as primeiras falas pode definir o caráter de todo o texto verbal. Desse modo, é possível ver a importância das regras formais para a improvisação do ator no que diz respeito à sua fala.

A improvisação dentro de estruturas frasais fixas com uma poeticidade verbal não cotidiana, por exemplo, é um modo de propor outros ritmos e métricas além dos utilizados na linguagem cotidiana, romper linguisticamente com a relação corporal estabelecida pelos interlocutores, e a repetição de conteúdos familiares ao ator. O contexto real de fala (situação corporal ou contexto ficcional) abre-se para uma linguagem verbal não-causal e não-realista.

Esse tipo de construção oral constitui, do ponto de vista formal, uma oralidade secundária, uma vez que está sob forte influência de parâmetros estabelecidos pela escrita teatral, enquanto modelo verbal escolhido anteriormente à improvisação verbal do ator. Contudo, preserva certas tendências da oralidade primária, tais como: tom agonístico e relação com o contexto imediato de fala. Esta relação com o contexto existencial de fala atribui ao material uma ligação do texto com o *aqui* e *agora* da cena e, a cada mudança na situação concreta de enunciação (evento teatral), o material linguístico tende a variar, o que significa instabilidade na construção verbal.

A instabilidade decorrente desse tipo de criação oral faz com que esse material pareça precário ao olhar acostumado com a utilização de textos escritos. Porém, essa precariedade pode ser vista tanto como um recurso positivo quanto negativo para a construção de dramaturgia. Cabe ao projeto estético do espetáculo decidir se mantém essa característica instável, que tende a variar a cada nova presentificação da cena, ou se rompe com ela através da fixação ou transformação das falas.

A partir disso, a oralidade imediata, construída pelo ator a partir de sua improvisação cênica, pode ser tratada como um material linguístico específico, uma vez que apresenta certas características comuns no uso da linguagem verbal. Sua materialidade pode ser mantida ou transformada segundo as características estéticas estabelecidas por cada projeto estético. A origem aparentemente espontânea da improvisação oral do ator também constitui uma característica de sua materialidade textual, constituindo um amplo universo de pesquisa dramatúrgica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**. São Paulo: Papyrus, 1998.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1998.
- _____. **A letra e a voz**. A “literatura” medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- FISCHER, Stela Regina. **Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90**. Dissertação (Mestrado) – Unicamp, Campinas, 2003.