

SUBTEXTOS: DO TEATRO À EDUCAÇÃO – PRIMEIROS PASSOS

VAGNER DE SOUZA VARGAS¹; DENISE MARCOS BUSSOLETTI²

¹Doutorando em Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE), Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) – vagnervarg@yahoo.com.br

²Professora do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE), Faculdade de Educação (FAE), Pró-Reitora de Extensão e Cultura, Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) – denisebussoletti@gmail.com

1. INTRODUÇÃO

As percepções de mundo e de si mesmo passam pela consciência das percepções sensíveis, conjuntamente ou separadamente e em movimento constante em nossas vidas. A inscrição corporal das emoções não impede que elas estejam permeadas por dimensões menos carnis, porém inscritas em um processo de transformação corporal agregado a uma identidade constituída ao longo do tempo (JOSSO, 2007). Ao comportar esse saber sensível, o corpo oferece indicadores para pensar em um processo educativo-corporal que ressalte a visão não dicotomizada do humano, ou seja, sem separar o trabalho corporal e nossas emoções.

O presente trabalho visa a apresentar o projeto de pesquisa de tese que está sendo desenvolvido no curso de Doutorado em Educação, no Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE), na Faculdade de Educação (FAE), da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Nessa pesquisa, serão investigados os mecanismos pelos quais são estabelecidas as relações de significação do subtexto presentes na sonoridade vocal. Essas reflexões serão expandidas para quaisquer áreas da comunicação, traçando-se relações sobre como esses aspectos podem ser aplicados para o campo da educação.

No que se refere ao trabalho corporal para a cena, embora o direcionamento desse projeto esteja ligado a uma análise das relações corporais e subtextuais relacionadas à corporeidade e alteridade, não podemos restringir as discussões apenas no que concerne ao teatro. Por se tratarem de relações de comunicação que se dão no *entre*, também estarei concebendo-as no campo da educação. Destarte, serão analisados não apenas os aspectos relacionados à corporeidade, mas também à maneira como o subtexto está presente nas relações corporais e vocais entre os indivíduos. Para tanto, centrarei a proposta no que concerne à sensorialidade como catalisador da significação subtextual presente nas relações *entre* àquele que passa uma informação e àquele que a significa.

2. DISCUSSÃO

O teatro pode nos fornecer importantes subsídios para expandirmos essas relações para além da *performance* teatral ou da pura análise técnica de tais atributos. Para tanto, trago aqui a fala de Stanislavsky (1997) para apresentar um conceito inicial sobre subtexto:

A parte mais substancial de um subtexto está nas ideias nele implícitas, e que transmitem a linha de lógica e coerência (da personagem) de forma clara e definida. [...] As palavras são parte da corporificação externa da essência interior de um papel. [...] Subtexto é tudo aquilo que o ator estabelece como pensamento (e motivação) do personagem antes, depois e durante as falas do texto (STANISLAVSKY, 1997, p. 175-176).

Nesse sentido, penso o evento teatral também como uma forma de diálogo que ocorre de forma multi direcional, onde a troca de informações se dá de maneira incessante entre artistas e espectadores. Desse modo, concordo com o que Aleixo (2002, p.04) refere ao dizer que “as palavras devem assumir na interpretação outros significados com base na sonoridade e movimento da voz”. Como o evento teatral ocorre em função da relação entre alguém que apresenta algo para alguém que assiste, há a necessidade que, nesse diálogo, ocorra a geração de um processo de significação. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo, existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, tais sentidos serão lembrados em forma renovada (BAKHTIN, 2003, p.410).

A significação corpórea trabalhada, executada e proposta pelo ator, pode ser sentida, compreendida e significada pelo espectador, já que ambos possuem um corpo capaz de intensificar estas relações, dinamizá-las, percebê-las, senti-las e atribuir-lhes significado. Essa situação permite que o homem distribua signos, segundo os cortes e/ou poros que opera no real, classifica, reagrupa, define, podendo, assim, identificar as situações, informações, estabelecendo relações entre os significantes e os significados (GIL, 1997). Quando atribuímos a esse pensamento a reflexão sobre a incorporação de subtextos, sentimentos, emoções e sensações à voz, observamos que o ator, ao trabalhar a sua voz em profunda inter-relação emotiva, pode imprimir significados presentes nesse texto sonoro não associado a palavras em si, mas em qualidade sonora, aqui caracterizada como subtexto, o qual por possuir uma matriz corporal, pode ser percebido/sentido/significado pelo corpo do espectador.

A consciência corporal e vocal se compõe de um universo de pequenas percepções, inseridas em diversas atmosferas, geradas pelo processo dramático corpóreo e vocal do ator em sintonia com o espectador (VARGAS; BUSSOLETTI, 2013). Nesse sentido, Aleixo (2008, p. 58) refere que “antes de constituir um nível de organização poética, a escrita do corpo é, com efeito, uma busca sensível de significação e expressividade”.

Vygotsky desenvolve questões importantes para o trabalho no teatro, como a relação de mão dupla entre a emoção, sentimento e afetividade em nosso corpo, em que se entendem as emoções como geradas também pelas “modificações corporais” (BARROS, 2011). Nesse sentido, salientamos Vygotsky (2008) ao referir que:

O pensamento tem a sua própria estrutura e a transição dele para a fala não é uma coisa fácil. O teatro deparou com o problema do pensamento por trás das palavras antes que a psicologia o fizesse. Ao ensinar o seu sistema de representação, Stanislavski exigia que os atores descobrissem o “subtexto” das suas falas em uma peça. Todas as frases que dizemos na vida real possuem algum tipo de subtexto, um pensamento oculto por trás delas (VYGOSTSKY, 2008, p. 185).

Não apenas o texto, as palavras de um ator possuem um subtexto, mas também a sonoridade da sua voz possui um subtexto, nesse caso, vocal e emocional. Vygotsky tenta compreender o vivido “por dentro” que veio “de fora”, mas que não se cristaliza, não se torna estático ou estável, porém não é infável, indolor e incolor, pelo contrário, significativamente sentido, vivido nas experiências, nas pausas, nas (in)determinações das in(ter)venções e nas con(tra)dições em que o sujeito se posiciona na relação com o outro (BUSSOLETTI; MOLON, 2010, p. 73). Sobre esse assunto, ressaltamos o que Vygotsky (2008) nos coloca, ao dizer que:

A fala interior é a fala para si mesmo. A fala exterior é para os outros. Seria, na verdade, surpreendente se uma diferença funcional tão básica não afetasse a estrutura dos dois tipos de fala. A ausência de vocalização, por si só, é apenas uma consequência da natureza específica da fala interior, que não é nem um antecedente da fala exterior, nem a sua reprodução na memória, mas, em certo sentido, o contrário da fala exterior. Esta última consiste na tradução do pensamento em palavras, na sua materialização e objetificação. Com a fala interior, inverte-se o processo: a fala interioriza-se em pensamento. Consequentemente, as suas estruturas têm que divergir (VYGOSTSKY, 2008, p. 164).

Vygotsky (2001, p. 465) nos coloca que sentido é sempre uma formação dinâmica, fluida, complexa, que tem várias zonas de estabilidade variada. O significado é apenas uma dessas zonas do sentido que a palavra adquire no contexto de algum discurso e, ademais, uma zona mais estável, uniforme e exata.

Como diz Bakhtin (2003), o olhar do outro sempre será diferente do meu, mas preciso dele para me enxergar diferente do que me vejo.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Devido ao fato desta pesquisa estar no momento inicial de sua realização, o que trazemos, brevemente, até aqui são os princípios que nos dão os primeiros passos em direção à investigação de como se dá o processo de significação dos subtextos presentes na voz. Partiremos do teatro para expandir esses achados para outras relações de comunicação, dentre elas a educação. No momento, apresentamos alguns dos autores que estão fornecendo os suportes básicos e iniciais para o desenvolvimento desse projeto de pesquisa de tese de doutorado.

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEIXO, Fernando. **Corporeidade da voz: Aspectos do trabalho vocal do ator**. Cadernos de pós-graduação IA/UNICAMP – Ano 6, v.6, n.1, 2002. Acesso em 29 de jul. 2014. Disponível em: <http://www.republicacenica.com.br/downloads/textos/corporeidadedavoz.pdf> .
- ALEIXO, F. Vocabulário Poético do Ator. **Ouvirouver**, n.4, p.31-59, 2008.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARROS, E. R. O.; CAMARGO, R. C.; ROSA, M. M. Vygotsky e o teatro: Descobertas, Relações e Revelações. **Psicologia em Estudo**. Maringá, v.16, n..2, p.229-40, 2011.
- BUSSOLETTI, D.; MOLON, S. I. Diálogos pela alteridade: Bakhtin, Benjamin e Vygotsky. **Cadernos de Educação, FAE/PPGE/UFPEL**, n.37, p.69-91, 2010.
- GIL, J. **Metamorfoses do corpo**. 2ª Edição. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.
- JOSSO, M.C. A transformação de si a partir da narração de histórias de vida. **Educação**, v.3, n.63, p.413-438, 2007.
- STANISLAVSKI, C. S. **Manual do ator**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1997.
- VARGAS, V. S.; BUSSOLETTI, D. M. Poéticas performáticas da voz: Explorando arquétipos vocais na corporeidade do ator. **Revista Boitatá**, n. 15, v. 1, p.33-46, 2013.
- VYGOTSKY, L. S. **A construção do pensamento e da linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- VYGOTSKY, L. S. **Pensamento e Linguagem**. 4ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2008.