



Intertextualidade para a Comunicação Eficiente: do texto dramático à performance do ator em cena.¹

Marlene Fortuna²
Universidade Estadual de Campinas - Unicamp, SP

Resumo

Este artigo nasceu de nossa pesquisa de Pós-Doutorado cujo foco compreende o estudo do texto do autor dramático (suporte fixo, sólido e imperecível) e sua respectiva transformação em performance “viva” do ator cênico (suporte infixo, líquido e perecível). Quais conflitos, harmonias e licenças poéticas prevêm esta complicada intertextualidade. Daí a comunicação “iluminada” com a plateia, que além de transcender a compreensão lógica da narrativa, deve propor desenhos de corpo, voz e emoção para a expressão bela e significativa de conflitos entre os agentes da ação dramática. Estudamos a possível conquista da retórica, da eloquência, da persuasão e da empatia lúdico-teatrais.

Palavras-chave: Dramaturgia; Literatura Adaptada; Roteirista; Ator; Interpretação; Teatro; Performance.

Autor, Palavra “Silente” - Ator, Palavra “Insilente”

O texto que ora apresentamos, preconiza a discussão sobre os seguintes aspectos: estudo das manifestações, situações, das posturas, semânticas, significações, das sintaxes, decodificações, das inter-relações de inusitados códigos estéticos, construídos quando da passagem das escrituras “mortas” de autores, adaptadores ou roteiristas, plasmadas em suporte “inativo” (“descansada”, “silente” e “calada”), para a oralidade viva do ator (ativa, “incansada”, insilente), ancorada em pulsações em movimento, emoções em ato, ações de fato, presentidade pura. Os motores destas vibrações são: o corpo, a voz, os gestos, os movimentos, os olhares, os sentimentos, enfim, todos ativados de uma só vez, imbricados entre si, estudados, preparados e estetizados para conduzirem a palavra “adormecida” no texto, a falar, a sorrir, a chorar, a calar e a enfeitiçar a plateia. Ela veste uma nova roupagem ao passar de um para outro suporte e, conseqüentemente, o que até então significava, metaforizava, simbolizava, passa a resignificar, remetaforizar e resimbolizar.

¹ Trabalho apresentado no DT 6 – Interfaces Comunicacionais do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 13 a 15 de maio de 2010.

² A autora é Mestre e Doutora pela PUC/SP. Faz Pós-Doutorado na UNICAMP/SP, com bolsa FAPESP/SP. Professora de Pós-Graduação, atriz de longa experiência e pesquisadora na área de Artes Cênicas e Visuais. Autora dos seguintes livros: A performance da oralidade teatral; A obra de arte além de sua aparência; Dioniso e a comunicação na Hélade: o mito, o rito e a ribalta e a pesquisa de Pós-Doutorado, já está encaminhada para publicação formato livro: Kallíope - a musa grega da palavra metamorfoseada. Da escritura do dramaturgo à performance viva do ator em cena: diálogos entre-mentes. E-mail: marlenefortuna@uol.com.br.



Estudar as transformações que ocorrem entre criadores (dramaturgos, atores, passando pelo intermediador de ambos e o maestro da Cena: o diretor) e receptores quando se vêem frente a frente com uma transmutação de processos criativos: escritura para teatralização, não é tarefa fácil. Estamos diante de uma nova sintaxe comunicacional, decorrente das intertextualidades cênicas: a trilogia que não pode faltar no idioma teatral - autor (dramaturgos, adaptadores e roteiristas), ator e diretor. São demasiadamente pronunciados os problemas entre eles. O mote do autor que não escreve especificamente para teatro, mas para literatura (romances, contos, crônicas, etc.) é um, a linguagem é costurada com o objetivo de leitura, não de interpretação. Quando acionada a figura do adaptador de texto ou do roteirista, aparece uma outra ideologia, às vezes inusitada, outras vezes amorfa, a interagir no triângulo “desamoroso”, raramente harmonioso da ribalta. Desamoroso no sentido de relações conflitantes: dramaturgo ou autor, querendo seu espaço poético preservado; adaptador (quando houver) também lutando pela manutenção de seus direitos no código transmutado; ator e diretor então, terríveis relações..., combates sem conta: o diretor, na condição do maestro do jogo, manda!, impera!; o ator, na condição de “refém”, sente de maneira, por momentos, oposta à do comandante, querendo ele mesmo comandar: *afinal, sou eu quem está lá, de frente para o público e dando a cara para bater...*

Enfim, “entre tapas e beijos”, harmonias e conflitos, vão convivendo os envolvidos na Cena Dionisíaca. O trabalho é complexo e intercambiante. Não se lida apenas com os aspectos mais etéreos, como a simpatia, a beleza, o carisma do intérprete, mas com os estudos de sua admirável arquitetura fisiológica que dê conta da magia representacional. Implica em induzir o fruidor ao entendimento correto da história, do enredo, dos conflitos tramáticos, tudo adicionado à gestação de um encanto!

Somos provas testemunhais, na qualidade de atriz que, no caminho paralelo traçado por ambas (escritura/oralidade; dramaturgia/atuação): as mesmas letras plasmadas em apoio literário, quando libertas da “passividade” e mergulhadas na atividade, angariam novos ares, novos sopros, novos recantos de luz e, óbvio também, novos litígios entre os escritores teatrais ou os roteiristas e adaptadores que auspiciam por uma interpretação absolutamente fidelizada a seus textos, atores e diretores dos espetáculos que os contempla: *meu Deus, Nelsinho Rodrigues (o filho), não entende que ao ocuparmos o espaço sagrado de Baco, as coisas naturalmente, tendem a se modificar, porque entre o móvel e o imóvel há um universo de singularidades diferenciais.*



Aos poucos, vai havendo gêneses de transformações sucessivas, a tal ponto, que aquela narrativa aterrisada do escritor começa a decolar e assim sendo, altera-se, desveste-se, reveste-se, por conta de esbarrar em outros processos de criação. É impossível exigir uma identidade de processos: os que escrevem, adaptam ou roteirizam de um lado, e os que presentificam, com sangue correndo, as linguagens, em cena, de outro lado. E o diretor intermediando ambos, sob um urdimento também peculiar. São tessituras de estéticas próprias e personalizadas, sem perder de vista a natureza intercambiante - inerente às artes do coletivo (teatro, dança, mímica, regência, etc.).

Autores, adaptadores, roteiristas, carecem de vigilância permanente quanto à administração do dilema: performatizadas, suas palavras podem mudar completamente, para melhor, outorgando um enorme e coerente encantamento; ou para pior, defasando a luz conquistada na escritura, eclipsando-se, gradativamente, até fenecer. Estudos sustentados por cientistas da área, como o gênio de Paul Zumthor (fr., medievalista, séc. XX), por exemplo, demonstram que todos aqueles que escrevem no espaço privado, mas não para ele, são suscetíveis à requalificação ou à desqualificação de seus discursos, quando performatizados pelo ator. O escritor deve saber que seus registros migrarão do papel para um corpo, para um organismo, para uma voz, para sentidos opositoramente reverberantes, assim sendo, a produção literária estará sujeita a múltiplas metamorfoses, porque a tônica vital do *performer* é capaz de alterar significados, rediscutir pensamentos, precipitar tempos lassos ou lacear tempos precipitados, propor idéias, modular expressões, criar adaptações, emoções e sensações outras. O QUE É VIVO PULSA, SE MODIFICA E MODIFICA O MUNDO! São particularidades de processos de criação desconhecidas talvez por dramaturgos ou mesmo, bastante conhecidas, mas propositalmente esquecidas, por estarem a tal ponto mergulhados visceralmente nas próprias produções.

Diante destas contendidas naturais, motivadas até pelo lustro dos egos, entre vizinhos que “moram no mesmo terreno”, o mais razoável e sensato seria: 1) aceitarem-se reciprocamente cúmplices da criação, posicionando-se na condição de co-autores, co-atores, co-diretores, enfim, co-partícipes do efêmero cênico; 2) frente aos direitos de contradição para com o objeto poético, negociarem-no inteligentemente; 3) em caso de absoluta falta de compatibilidade, desprezarem-se mutuamente, esquecerem-se e seguirem cada um o seu rumo com outra montagem.

Entre o “o quê?” e o “como?”



É importante fundamentar que entre todas as problemáticas desses diálogos: “voz que cala - escreve” e “voz que fala - fala o que se escreve”, ou seja, entre o O QUÊ e o COMO, há um aspecto muito importante que, além de estreitar as fronteiras, contribui para a beleza em totalidade: vaidades à parte, quanto melhor for o performatizador da textualidade escrita, mais esta se amplia, dirigindo-se a uma redimensão transcendente, pelo menos é isto que vem demonstrando a história do teatro. Uma interlocução harmoniosa que incide o foco para uma comunicação iluminada, inesquecível. Para tanto, o emissor oral deve dominar com perfeição o O QUÊ do dramaturgo com seu respectivo COMO, também repertorizado com riqueza técnica, estética e sensível. Por outro ângulo, se o intérprete for desprovido do manancial que o COMO exige para enviar palavra e ficção flamejantes, o O QUÊ é derrotado, e pode vir a desabar uma personalidade poética do patamar de Shakespeare, Ibsen, Nelson Rodrigues, Eurípedes, Guimarães Rosa e outros tantos maravilhosos. Sabe-se, é fato, que nada e ninguém escurece o diamante. Ésquilo continuará Ésquilo, para sempre. Porém, estamos falando de transporte de uma para outra linguagem. E uma série de manifestações da platéia, entre justas e injustas, podem ocorrer, por exemplo: *o gênio criador deste Édipo Rei que estamos assistindo, deve estar, nesta hora, se virando no túmulo*, salva assim o autor e pune, fazendo justiça, o ator. Mas ela poderá expressar o pior: *que pecado!, o que fizeram com o grande Ésquilo?* Desta forma, as três instâncias mais significativas do teatro saem penitenciadas, porém, com prevalecimento da injustiça sobre o autor, que tão lindamente arquitetou a idéia, erigiu a história para o ator destruí-la.

Além disso, de nada adianta a empatia de uma oralidade magnífica, se o receptor não entender, e com muita clareza, o que está sendo transmitido. Portanto, quando falamos em plenitude de técnica para o oralizador, estamos nos referindo a: relaxamento e massagem apropriados; respiração diafragmática treinada; articulação, colocação e projeção vocais disponíveis aos vários papéis e gêneros; repertorização de estilos - a expressão corpóreo-vocal-emocional para textos populares é uma e para textos clássicos é outra, que por sua vez é diferente para narrativas líricas, satíricas, cômicas, dramáticas, trágicas. No âmbito de cada perfil destes, ainda existem as misturas a ser consideradas: interpretar uma tragédia de Shakespeare é completamente diferente de interpretar uma tragédia de Sófocles; uma comédia de Aristófanes faz oposição total a uma comédia de Molière; sem falar nos dois importantes dramaturgos brasileiros: não adianta levar a “fórmula” da expressão de Nelson Rodrigues para Plínio Marcos e muito



menos de Plínio Marcos para Nelson Rodrigues, e os gêneros podem ser os mesmos. A tão almejada luz sobre o entrecruzamento de linguagens teatrais compreende unidades e complexidades nas diversidades. São muitos os cânones a serem trabalhados quanto à dramaturgia perfeita e a califasia perfeita do ator para ela.

A memória das rotundas, dos proscênios e dos tablados tem demonstrado, desde sua gênese com o deus Dioniso e com a apresentação do primeiro ator do mundo, legitimamente considerado: Téspis (gr.), que, um competente *performer* pode transformar em ouro do mais alto quilate as narrativas mais debilitadas, insignificantes e superficiais; pode também destruir, se incompetente, uma escritura de altíssimo primor. O ideal é a beleza com a coerência caminhando holisticamente para a perfeição. O refino da articulação da literatura dramática somado a impecável performatização dela, compreendendo as ferramentas, os acessórios e repertórios necessários para o requinte de cada uma das linguagens, só pode provocar a conquista de elevação da cultura. A consciência do ser que expressa - via corpo vivo e presente - frente à necessidade de treinamentos sucessivos, estudo, pesquisa e somatória de bagagem, é imprescindível.

A técnica (vocábulo rançoso, se preconceituosamente considerado) deve estar a serviço do intérprete e dos escritores, e não eles seu escravo. Ela não pode ser tomada, aliás, o que é muito comum no Brasil, como uma repetição alienada, uma frieza nos procedimentos, exercícios e posturas, uma maquinização do fazer. Falamos de persistência e sabor no treino lúcido e lúdico. Vista por este ângulo, não somente os que roteirizam, mas, os que propalam esteticamente a roteirização, traduzem a técnica como uma necessidade ideológica e não como algo enfadonho, rotineiro, cansativo. Um instrumento indispensável na estrutura de configurações entre pensamento, sensibilidade e ação. Uma cumplicidade visceral entre ela e os objetos de sua construção. Assim considerada, a técnica deixa o assoalho do desagradável, para ocupar andares superiores de prazer, de satisfação, na tentativa dos burilamentos estéticos. Só com esta consciência, escritor e atores, podem transfigurar signos convencionais em ícones palpitantes e pulsantes de vida.

No caso mais específico do teatro, o ator co-cria com o dramaturgo, uma possibilidade promissora: eloquência poético-comunicacional para persuasão empática. O diretor maestriza ambos no contexto geral. O espectador recebe uma energia arrebatadora, vibrante e cinestésica. O conjunto harmonizado e dosado contundentemente magnetiza, muito mais do que as vibrações de cada uma destas personalidades da cena, em separado.



O universo dos compromissados com o verbal escrito, é extenso, contemplando todos aqueles que escrevem para alguém falar, porém, a responsabilidade qualitativa do ator, é uma das maiores: a quem compete transformar em vida ativa as palavras do autor de teatro, plasmadas em suporte imperecível? Ao senhor da ribalta! Quem tem nas mãos a habilidade de fazer pulsar as vísceras do viver e do expor, de forma esculpida, o enredo engendrado pelo autor? O intérprete! Há outros que se encarregam de vitalizar textos escritos: locutores, oradores, apresentadores que dependem de roteiros; professores, políticos, advogados, etc. Para nós, entretanto, o mais completo de todos é o prosélito de Dioniso. É ele quem vai à procura de mil e um recursos para seduzir o público, através das palavras, sons e onomatopéias, advindos da narrativa literária teatral, sem perder de vista que a história deve ser contada de forma clara e bela!

Tratamos de licenças poéticas que ocorrem na transposição de suportes do mesmo objeto de criação (inerte para cinético, passado para presente, eterno para efêmero, sólido para gasoso, mediato para imediato, inflexível para flexível, estável para instável, impermeável para permeável). Sempre observando, se foram conquistados, de maneira competente, os paradigmas do bem escrever e do bem falar: retórica, eloquência, persuasão e empatia. O que é mais desafiante: para o ator, não há reprise. Ou ele acerta de prima, ou só resta esperar pelo próximo espetáculo, mas aí, a ingratidão da vida se impõe: já perdeu irremediavelmente a platéia precedente, que talvez lhe fosse a mais importante; ou, um cataclisma qualquer obstrui a continuidade da temporada; ou ainda, sendo mais trágico, o intérprete vem a falecer de uma noite para a outra. Enfim, o ato do Poeta da Cena é inexoravelmente transitório e incapturável. Já nasce morrendo, cada vez, portanto, é como se fosse a última.

Dramaturgos, Adaptadores e Roteiristas *versus* Intérpretes - Complexas Relações

Neste fundo caldeirão das vaidades, envolvem-se todos, abraçam-se quando saem no lucro, odeiam-se nas ocasiões de perda. A verdade é que não há como evitar equívocos, que precisam ser extirpados com problemas administrados: é autor sobrepondo-se a ator; é ator sobrepondo-se a autor; é adaptador sobrepondo-se ao autor original; é autor engolindo a si próprio; é ator também em estado inconsciente de autofagia. Autores bem articulados. Autores mal articulados. Roteiristas competentes, respeitando os espaços estéticos de ator e de diretor de teatro. Roteiristas incompetentes, que se esquecem de dividir as poéticas com os demais companheiros das artes do coletivo, impossibilitando, algumas vezes, a interpretação cênica. Atores completamente



preparados. Atores completamente despreparados, achando que apenas a intuição, a criatividade, "o jeitinho" e a crença em um talento que pode ou não existir, resolvem tudo. Não resolvem mesmo! Junto a estes valores fáceis, anexam-se os menos fáceis e impreteríveis: leitura, pesquisa, observação aguçada da vida, percepção abrangente do mundo, preparo técnico exaustivo, treinamento sucessivo, caso contrário, a dramaturgia permanecerá calada e deitada, eternamente, em seu jazigo de intocabilidade e o intérprete performatizando-se em fugacidades vazias, criando apenas sopros sem pertinência e sentido. A tão antiga, generosa e sábia arte dramática vai minguando ao léu. São razões como estas, que nos levam a insistir tanto no descongelamento, na desfossilização, na relativização do excesso de auto-estima, vaidade e egocentrismo.

Em artes móveis, parar é morrer, realmente morrer. Portanto, que se prossiga a saga, paramentando-se e preparando-se para formas inusitadas de jogos de expressão que, se bem jogados, podem transformar a voz, o corpo, as emoções e tudo mais, em proporções gigantescas, atuações plenas, estéticas requintadas, lógicas poetizadas, induzindo a uma espécie de “fusão pensada” entre teatro e vida. Algo assim: *“É arte, mas... impressionante..., é minha avó me dizendo coisas que me arrepiavam..., por outro lado, não é ela, é a representação estetizada dela. Estou emocionada entre a dialética de vê-la e me identificar (humanidade que o ator confere ao personagem) e de não vê-la exatamente igual, mas, senti-la ainda mais (ator/personagem, uma construção perfeita)”*.

Relacionado ao contexto, daremos dois grandes exemplos de espetáculo teatral, em que o sentido das palavras do texto original escrito em grego arcaico, é transmitido com uma peculiaridade de oralização, que substitui a compreensão lógica da história e o res-semantiza, contagiando a audiência como que em um vórtice alucinante. E mais, ela acaba entendendo, fascinada, a narrativa (pode até não compreender, mas o “recado” já está dado). A platéia de brasileiros, sem domínio da língua em questão, foi envolvida pela beleza da performatização que ganhou uma seleta forma de gestualidade expressiva, como se o diretor criasse uma partitura melódica, uma sonoridade singular produzida pelos atores. Os que captaram os conflitos tramáticos por uma sensibilidade diferencial, ficaram extasiados; os que não o entenderam de forma alguma, ficaram também perplexos por um outro viés de percepção. Nestas montagens havia uma espécie de estágio pré-verbal de ressonância arquetípica, mas por propósito, não por incompetência. O primeiro exemplo: a trilogia antiga, dirigida por Andrei Serban, no Teatro Nacional de Bucareste (Romênia). O grupo apresentou em São Paulo, no ano de



1991, três peças: *Medéia*, adaptação da versão de Sêneca (original de Eurípedes); *As Troianas*, adaptação livre da obra de Eurípedes e *Electra*, adaptação da obra de Sófocles. Interpretado em língua de origem, este espetáculo pareceu revelar a incandescência noturna da tragédia antiga, numa espécie de sistema arqueológico de senhas emocionais, nas quais forças desconhecidas tomaram lugar. Conquistou, destituída da compreensão racional da sintaxe verbal e somente com o acabrunhante universo sonoro da meliosidade da etimologia grega, uma significação de imensurável profundidade. Um espetáculo choque... Durante toda a "viagem", liberou energias de atores e receptores as mais violentas e abriu precipícios estéticos estranhos dos quais ninguém tinha certeza de que voltaria... Por isto afirmar-se que nesta *não-língua*, reinado da plenipotência do som, o receptor tende a ser, ao mesmo tempo, o observador e o observado.

Outro trabalho dramático de semelhante natureza, em que o diretor optou por um discurso de grunhidos e onomatopéias, foi *Nova Velha Estória* (1991), roteiro e direção de Antunes Filho, baseado no conto *Chapeuzinho Vermelho*, com o antigo Grupo de Teatro Macunaíma, atual C.P.T. (Centro de Pesquisa Teatral), com sede no SESC Consolação e Teatro Anchieta. Nele, o objetivo era uma síntese de atuação, em que as palavras textuais - desnecessárias - nada precisavam explicar. Zerar todos os significados da verbalidade autoral e defender que o enredo pode ser encontrado por uma "outra língua" - vocalidade/musicalidade, inaugurada por ele com a denominação de *fonemol* e, com isto, espaço aberto para demais elementos da teatralidade: atitudes, marcações, cinetismos, figurinos, emoções, gestualidades, sensações, sentimentos, exploração de todas as possibilidades de comunicação não-verbal.

O diretor de teatro italiano Dario Fo chama esta língua inventada em que, sem nada significar de lógico, aparentemente, imita-se o som de uma língua conhecida como o russo, o polonês, o lituano, o japonês, etc., de *gromelô*. Um conjunto de sons articulados sem entendimento preciso. O que Antunes fez com *Nova Velha Estória* foi investir em uma estética particular de espetáculo. Burnier (diretor do Grupo de Teatro Lume da UNICAMP), em decorrência das pesquisas com o *clown* e da procura de sistematização de um método próprio chamado *dança pessoal*, investia no *gromelô* e criava *línguas pessoais* com seu ator Carlos Simioni. Confessava o estado de desespero e insegurança que provocava esta maneira de desarticulação da escritura, de abandono do conhecido para um mergulho no desconhecido *gromelô*:

... *A grande dificuldade que Carlos e eu tínhamos no início era*



decorrente do fato de não estarmos substituindo uma língua por outra diferente, porém igualmente estruturada, mas sim por uma que ainda não existia. Era a troca de uma língua por uma ainda "não língua". Esta era a sensação que tínhamos, mesmo porque sabíamos que ao criar (ou buscar criar) uma "nova língua", não estávamos substituindo a primeira por um "nada", mas por algo que ainda não era. O partir de um "sabido" para um profundo e estranho vazio, um "não sabido", ou um "esquecido" (BURNIER: 1997, 114-115).

Se bem elaborada, a empatia com a platéia é garantida nesta modalidade de encenação teatral, que dispensa o verbal para ficar com o sonoro. Os condicionamentos à necessidade de compreensão da logicidade escrita dão lugar a um *pacto onírico* entre receptor e obra. Um entrelaçamento de sensibilidades, em que o público capta, inconscientemente, o poder de uma força quase primitiva que impele o ator a exteriorizar (artisticamente) o som (elaborado). É como defender, que uma língua ficcional possa dar vazão à *vibração dos eletrodos* somada às pulsões psíquicas, alojadas no subterrâneo da sacralidade logocêntrica.

Não é qualquer fruitor que percepção as sutilezas de um espetáculo com tais propriedades especiais. Ele carece de *preparação gestáltica*. É necessário uma re-alfabetização vocal-sonora-teatral, para a compreensão dos novos códigos, caso contrário, volta-se para trás e, novamente insistimos no mesmismo de sempre: encontrar o significado real das palavras, atitude própria de uma lógica pré-concebida de captação de sentidos. É muito difícil libertarmo-nos de princípios enalacrados e já em nós fossilizados. Abrir-se para o novo implica ameaças, e ameaças implicam temores. Um dos grandes mestres do teatro moderno, Peter Brook, talvez tenha sido o pioneiro a "destruir" o texto em prevailecimento de outros elementos teatrais, para ele mais fortes ainda que a própria palavra:

Peter Brook vivia uma luta constante para reduzir a importância da palavra, valorizando a situação em si, o espaço cênico e a expressão corporal mais que o próprio texto. É o que Brook propõe inequivocamente ao descrever, por exemplo, as recordações que lhe ficaram de um de seus primeiros trabalhos: "há muitos anos dirigi uma produção de 'Entre Quatro Paredes' de Sartre. Hoje não consigo lembrar uma só palavra do diálogo, nenhum detalhe da filosofia. Mas a imagem central da peça - o inferno constituído por três pessoas trancadas num eterno quarto de hotel - continua dentro de mim".

[...]

Haja vista sua ênfase no aspecto visual do espetáculo, que freqüentemente encobria os diálogos. Seu desprezo pela palavra chegou mesmo a provocar verdadeira cisão na crítica inglesa - tanto assim que Eric Bentley proclamava que este tipo de teatro tornava



impossível qualquer crítica séria, pois "não há função para o crítico onde o intelecto não tem valor algum" (STAMBAUGH & GONZÁLEZ: 1996, 394).

Pois bem, esta é uma outra ladeira da mesma circunscrição geográfica: escritura como sedimentação e oralidade como pulverização, autor, adaptador, roteirista e o dionisista dos palcos, frente a frente. Diante de textos propositalmente *gromelódicos* ou *fonemolódicos*, é de se perguntar: como e de que forma o intérprete deve tratá-los e incorporá-los? Há técnicas para representá-los? Se no contexto de um enunciado ficcional "normal", ele, na qualidade de animador instantâneo da trama, necessita de todo um aparato, trabalhado e construído passo a passo, com extremo esforço, como seria um arcabouço levantado para dar conta da referida proposição? Há autores para linguagens em *gromelôs*? Há roteiristas para linguagens em *fonemóis*? Qual ou quais são os objetos semânticos de adaptação para teatro, em linguagens desta natureza? Como procede o diretor frente à tão desafiadora construção textual? Processos de Criação autorais e atorais, com textualidade *gromelódica*, mais sonora do que lingüística, são mais ou menos complexos, mais ou menos exóticos, mais ou menos periféricos, mais ou menos densos, surgindo daí uma questão com faca de dois gumes: de um lado, o artista a pensar: *“já que ninguém sabe o que é, nem nós mesmos, navegarmos para cima ou navegarmos para baixo, dá no mesmo, portanto, podemos, sem problemas, investir pouco, gastando a menor quantidade e qualidade de energia possível”*. Desta maneira, banaliza-se a produção poética, seus entornos, seu mote e seus resultados. Por outro lado: *“de uma vez se tratar de um teatro indizível, inefável, inexplicável, principalmente ao senso comum, vamos comprar a briga de um desafio intenso, ou seja, investirmos o máximo para tentar revelar a proximidade de configurações racionais, com encanto, caminhando na direção de uma transmissão de mensagens no mínimo críveis e impactantes”*.

Segundo os citados teóricos, interessados nesta sintaxe diferenciada, a harmonia das e nas compreensões platéia/atores/espetáculo são de outra ordem e conectada a uma montagem bem articulada à peculiaridade de tal dramaturgia *onomatopeizada*. Quem sabe um "entender sem entender" é a melhor definição? Um "não entender entendendo?" Ou uma fabulação cômica, dramática ou trágica que, por opção e estilo, deve ser conduzida *gromelodicamente* pelo intérprete que lhe dá sentido. Pergunta-se agora: os três patamares poéticos da encenação teatral: autor, intérprete, diretor, reivindicam um desvendamento da significação discursiva, ou esta é indiferente,



acordando-se para outros valores perceptuais?

Oportuno se faz pontuar, algumas das argumentações do grande medievalista Paul Zumthor, que cuidou como ninguém, da poética da oralidade na Idade Média, além de priorizar a luz do gesto, da voz e da emoção sobre a fixidez do texto escrito:

PESQUISADOR: *Hoje em dia o senhor parece interessado fundamentalmente nas relações entre oralidade e escritura. Poderia nos falar deste interesse?*

ZUMTHOR: *São trabalhos mais recentes que fiz a partir de minha primeira permanência no Brasil, no final de 1977. Eu descobri, graças a amigos brasileiros, em particular etnólogos ou especialistas em literatura oral, de maneira concreta, qual pode ser a influência da voz, do corpo, do gesto sobre o texto. Depois desta primeira permanência no Brasil, pude aceitar, justamente porque me interessava por este tipo de coisa, uma missão na África negra. Estive alguns meses na África Central, eu lecionava, havia um pretexto acadêmico. Estava procurando cantores, contadores africanos e me pus na situação de escuta, de um ouvinte e tudo se passava em línguas que eu não sabia, portanto eu não compreendia o texto, o que eu percebia, era unicamente todo o aparelho corporal em funcionamento. O corpo, a voz, a emoção e inclusive certo lado sociológico, o tipo de população que eu ouvia, a posição dominante ou não do cantor etc., e então me dei conta de que estes elementos corporais, emocionais, sociais, desempenhavam um papel considerável, eu conseguia adivinhar o texto simplesmente a partir destes elementos. A reação dos africanos que entendiam o texto era bem mais forte, mas no final, muitas vezes eu notei, o resultado era quase o mesmo, quer dizer, os africanos no final de uma performance começavam a cantar; a dançar e eu tinha vontade de dançar. Então me convenci de que na presença do corpo, da voz, da audição, do olhar, dos hábitos sociais, há um fator considerável que dá um sentido ao texto poético, e vou mais longe, eu diria que a diferença entre um texto poético e um texto não poético é que o texto poético precisa do corpo (in, RIBEIRO: 1998, 234).*

Quanto às relações aludidas por Zumthor entre voz, corpo, presença, palavra, movimento, ilusão e sonho, certos escritores e atores têm posicionamentos convergentes aos do teórico. Conversando com alguns deles sobre esta questão, defendem não ser nada pertinente a cisão Teatro - Corpo - Palavra, ou seja, *nós somos o que falamos*. Nosso corpo é nossa fala e nossa fala é nosso corpo. Tudo está enovelado. Não há, não pode haver um esquitejamento artístico nas artes do coletivo. É imprescindível lembrar que não somos departamentos separados, em que um braço fica pulando como se fosse um rabo de lagartixa e o outro paralisado como se estivesse engessado. O corpo fala, a voz fala, a emoção fala e os sentidos falam, intenções são corporificadas por movimentos que, por sua vez, nascem da disposição de um sistema holisticamente



harmonioso. O medievalista Paul Zumthor continua a advogar sobre o poder cativante da voz em si:

... através da voz, a palavra se torna algo exibido e doado. Em casos extremos, o sentido das palavras deixa de ter importância, é a voz em si mesma que nos cativa, devido ao autodomínio que manifesta... Assim nos ensinaram os antigos com o Mito das Sereias. As Sereias, em sua ilha, atraíam os navegantes pelo encantamento de suas vozes. Ulisses conseguiu escapar pedindo que o amarrassem ao mastro de seu navio e tapando com cera os ouvidos da tripulação. Na antigüidade, as Sereias costumavam ser representadas como figuras míticas, semipássaros, semimulheres. A voz é o instrumento da profecia, no sentido em que ela a faz (ZUMTHOR: 1995, 34).

Há estudos sérios em desenvolvimento sobre as fronteiras, às vezes estreitas, às vezes alargadas, entre as intertextualidades: dramaturgia - performance e respectiva comunicação. Pesquisas dão conta de detectar os preconceitos de muitos, em defender o prevalecimento da escritura (para eles, mais segura, edificante, soberana, imperecível, *relativamente morta*, "apolínea") sobre a oralidade (insegura, pouco edificante porque leviana - escapa facilmente - plebéia, perecível, *efetivamente viva*, "dionisíaca"). Fala-se de uma espécie de *médium* que se incumbe de iluminar o texto escrito sem tirar dele sua posição hegemônica. Em contrapartida, defende-se que uma mensagem não se reduz a seu conteúdo manifesto, e sim comporta outro, latente, imanente, que emana da própria inspiração deste chamado *médium* que a transmite. Muitas são as posições que se articulam neste contexto. Para alguns, a escritura, ao invés de destruir a oralidade, garante-a e se efervesce com ela. Para outros, a "palavra repousada" parece esvaziar-se quando oralizada, obscurecer-se, perder sentidos; para outros tantos, a "voz que esparge a escritura sublime" sublima-a ainda mais, havendo matrizes impressas que se rearticulam em matizes voco-musicais:

... determinado texto destina-se ao consumo visual (em princípio solitário e silencioso) pela leitura; outro se destina à audição (e, portanto à percepção de efeitos sonoros e está por isto aberto ao consumo coletivo). O primeiro apresenta-se como um objeto - folha de papel, livro - materialidade tátil. O segundo, como uma imaterialidade - esvoaçante. Se considerarmos - como a mim parece correto - que é no momento da comunicação que uma obra atinge sua plenitude, o máximo de sua perfeição, admitimos ser a forma a que nos revela a natureza mais íntima do texto e a intenção original de seu autor. Se for assim, temos então duas obras completamente diferentes, que só tem em comum a forma das palavras: quando lida, a obra é uma, a mesma, quando teatralizada é completamente outra.
[...]

Meio século após a morte de Dante, a "Divina Comédia", obra feita



para ser lida, era recitada pelo povo de Florença, que cantava suas "terzines" pelas ruas da cidade. Ora, seria a mesma obra? Claro que não! (ZUMTHOR: 1995, 91).

É inegável estarmos frente a uma luta de titãs. O autor que se prepare, porque a força da voz/corpo/emoções em ato/expressão da presentidade (ator) sobre o “descanso” da palavra/pensamento/ “ausência” / “passividade” (dramaturgo, roteirista, adaptador), é enorme! Apesar de o intérprete ser aquele que se expõe, que se desnuda, que dá “o rosto prá bater”, é ele também quem primeiro recebe os louros, quando faz por merecer!

Autores precisam estar cientes, que ao concederem as palavras de sua propriedade ao ator, elas já não lhes pertencem mais. Passam a ser do mundo, da vida, do outro, da humanidade. Os episódios escritos sofrem tratamentos de mobilidade, organicidade, emocionalidades singulares (nem sempre coincidentes com as da grafia). “Soltas”, portanto, estão sujeitas, inclusive, a graus múltiplos de demência do intérprete e do diretor de teatro, no sentido de virar do avesso as linguagens e caminhar rumo ao maravilhoso da expressão. Tais diacronias, sincronias, até mesmo anacronias, entre o ato solitário do escrever e o cinetismo público do viver - volatilidade oral - são tão saborosas e eternas, quanto eternos são os perigos e ameaças. Sensação constante de morte e vida nas mãos. De um para outro, são impostos tempos, espaços, pesos, medidas e conceitos de valor ora coadunantes, ora distoantes, mas sempre conflitantes. O que pode ser interessante, majestoso, belo, sutil para o autor na pena cravada, pode não o ser para o mobilizador da gestualidade incravável.

Paul Zumthor outorga à oralidade valores sem conta, adjetivando-a como quem quer sentir seu vigor, sua violência, seu poder de coerção, por dentro! Para o pesquisador, encontra-se na expressão oral, conquistada com a volúpia da voz, algo em torno de um fascínio epifânico; de uma pluralidade de sentidos, responsável pela reoperacionalização de um mundo de significações; voz é sensualidade, eroticidade, "corpo de peixe e cintura fina - o cantar prostituto das Sereias". Sem dúvida, que um estudioso genial como era, não desqualificava o valor inquestionável da fixidez do registro escritural e do quanto ele trouxe de conhecimento às sociedades.

O discurso crítico conclusivo de Zumthor é de uma coerência fabulosa. Para o estudioso, a escritura tem caráter de permanência, tradição e conservação, enquanto a oralidade, de multiplicação, expansão e transformação. A primeira se basta, a segunda apela. A escritura tende a preservar aquilo que a oralidade, suportada pela voz, tende a dissipar. Esta é cinestésica em plenitude; a escritura é cinestésica em sutileza.



As palavras, escritas ou faladas, são passíveis de metamorfoses, rumo a espetáculos de sedução. No entanto, as transformações das primeiras, talvez sejam mais “travadas” por conta do suporte sólido e as mudanças cabíveis às oralizadas são incontáveis, afinal, seu suporte é líquido. Este escorre, aquele gruda; este bamboleia, aquele paralisa (ou dança de outra forma); a solidez é mediata, a liquidez é instantânea. *Palavra é hierofania. Palavra é sacramento. Palavra é símbolo. Palavra é criação. Palavra é restauradora de realidades esquecidas. Palavra é instauradora de mundos. Urge pronunciar a Palavra!*

Conclusão

Estudiosos da linguagem escrita e da linguagem oralizada, muito enriquecem a ciência e a arte, ao afirmar que um texto no papel, existe por si, apenas quando literariamente: *é um corpo morto*. No teatro, *este é um cadáver que dança*. Assim também, nas artes performáticas que contemplam a comunicação falada, o verbo sonorizado abdica de um "corpo parado" e se deixa tomar por um corpo cinético. Rompe com as fossilizações da vida para se re-inventar.

Na verdade, manter o receptor submerso na alma ficcional, "perdido" entre ilusão e realidade, é o desejo de todo grande autor e de todo grande intérprete. Tais investidas conferem, principalmente a este último, a quem cabe vitalizar o objeto do dramaturgo, a suprema importância em destrejar o corpo, redescobrir o gesto, reproduzir o sopro da voz melódica na proxêmica e na cinética sob sons, luzes, cores na sacralidade das ribaltas. Uma nova gravidade da palavra "no ar" se coloca diferente dela mesma, na gravidade pesada “da terra”. A fase de construção genética - tempo de nascedouro da criação, é paulatina tanto para um quanto para outro, exige persistência incessante, embora o processo do ator seja, por natureza, em suporte flutuante, descartável, caracterizado por presentidade indiscutível e com ela, por evanescência e fluidez. Caracteres específicos denunciam procedimentos de quem está em fase de processamento estético: rasuras; rascunhos; sinalizações; gestos de indiciar e apagar, trocar, mudar, com o foco na escolha pela melhor opção; assinalar e novamente apagar; marcar porque encontrou a expressão ideal “para aquele momento”; esquecer porque o que descobriu era ruim, etc. Faz parte, por paradoxal que pareça, procurar metodologias de ciladas de “esquecimento” ou de não apego excessivo, principalmente na condição de intérprete, isto impede a cristalização inconveniente, principalmente quando nada foi ainda definido. Quanto ao dramaturgo, às tentativas e rastros se dão sobre suporte de



grafias fixas. Os manuscritos do processo de criação para a autoria são meta-textuais. Nas complexidades das respectivas gêneses, tão diferenciadas, as pegadas, os documentos manuscritos se esbarram e, às vezes, se entrelaçam: os do ator, os do autor, adaptador, roteirista e os do diretor.

Nossa pesquisa não se propõe a idealizações contemplativas, mas a posições dialéticas, por esta razão afirmar-se não haver somente amores nas estradas dos três criadores desta arte plural, o teatro. Há muitas brigas, muitos desentendimentos, muitos egos em conflito no triádico, sendo bastante difícil, uma harmonia completa, em que todos saiam felizes. Sem contar com os trabalhos dos demais elementos da cena: o do cenógrafo, do figurinista, do maquiador, do idealizador do som, do idealizador da iluminação, etc. São muitos os que se entremeiam, solidarizando-se ou obstacularizando-se, reciprocamente, para a lógica e a beleza holística da montagem. A lida teatral vai do peculiar de cada singularidade à integração coerente na pluralidade.

Bibliografia

CARVALHO, Ênio. *História e formação do ator*. São Paulo, SP: Ática, 1989.

CHEKHOV, M. *Para o ator* (Opus 86). São Paulo, SP: Martins Fontes, 1986.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas/SP: Unicamp, Imprensa Oficial do Estado S.A. - IMESP, 2001.

FERREIRA, Jerusa Pires. *A palavra, ocupação de rivais*. Texto inédito, 2000. Biblioteca PUC/SP.

FORTUNA, Marlene. *A performance da oralidade teatral*. São Paulo, SP: Annablume, 2000.

LAURENCE, Olivier. *Ser ator*. Rio de Janeiro, RJ: Globo, 1987, trad. Beth Vieira.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator*. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 1987, trad. Yan Michalski e Rosyane Trotta. Coleção Cultura Contemporânea.

SANTAELLA, Lúcia. *Corpo e comunicação - sintoma da cultura*. São Paulo, SP: Paulus, 2004.

STAMBAUGH, Antonio Prieto e GONZÁLEZ, Yolanda Muñoz. *El teatro como vehículo de comunicación*. México/México: Trillas, 1992.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1993, trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires ferreira.