

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

Murillo Marques

**A retextualização do escrito para o oral:
uma pedagogia expressiva da palavra para atores**

MESTRADO EM LÍNGUA PORTUGUESA

São Paulo, SP

2015

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

Murillo Marques

**A retextualização do escrito para o oral:
uma pedagogia expressiva da palavra para atores**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência para obtenção do título de Mestre em Língua Portuguesa, sob orientação da Professora Doutora Ana Rosa Ferreira Dias.

São Paulo, SP

2015

Dissertação apresentada como requisito necessário para obtenção do título de
Mestre em Língua Portuguesa.

Murillo Marques

Monografia apresentada em ____/____/____

Orientador (a) Prof. (a). Titulação. Nome do Orientador

Orientador (a) Prof. (a). Titulação. Nome do Examinador

Orientador (a) Prof. (a). Titulação. Nome do Examinador

Este trabalho foi fomentado por meio de bolsa
de incentivo à pesquisa concedida pela
Fundação CAPES.

À minha mãe Stela, à minha avó Irene,
mulheres guerreiras que sempre acreditaram em mim.

Evoé Baco!

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Ana Rosa Ferreira Dias, pela orientação, sabedoria, paciência e pelos ensinamentos tão valiosos nesse longo processo de amadurecimento acadêmico.

À Professora Doutora Maria Lúcia da Cunha Victório de Oliveira Andrade, pelas críticas e sugestões feitas ao trabalho no exame de qualificação.

À Professora Doutora Nancy dos Santos Casagrande, pelas críticas e sugestões ao trabalho no exame de qualificação e também por todo afeto e incentivo ao longo da vida acadêmica.

À minha mãe Stela, por sempre acreditar em meus sonhos.

À minha avó Irene, pela dedicação na formação do homem que sou.

Aos mestres da Escola de Arte Dramática (EAD), que ensinaram a mim e aos meus companheiros da turma 62 os caminhos das artes do palco.

À professora-artista Maria Isabel Setti e à turma 65 da EAD, por toda a sabedoria compartilhada na disciplina de Expressão Verbal.

Ao meu amigo companheiro Fernando Gimenes, por estar sempre perto, dando toda a força e coragem.

RESUMO

O ator é o principal agente do teatro, sem sua ação cênica, a obra teatral fica incompleta. Ao retextualizar um texto escrito para a modalidade oral, o ator pretende estabelecer uma relação de verossimilhança entre o diálogo forjado pelo dramaturgo e a língua falada. Dessa maneira, o texto de teatro, apesar de parecer com a fala cotidiana, é uma obra literária, estruturada e inacabada, pois pressupõe a ação e a voz viva do ator para a sua efetivação. Portanto, tendo como base a perspectiva de transposição do texto escrito para o oral, a presente pesquisa se apoiará na intersecção entre os estudos sociointeracionistas sobre Oralidade Literária, Análise da Conversação, Sociolinguística e Psicolinguística e as vertentes práticas e teóricas de trabalho com o texto nas Artes Cênicas, para, assim, evidenciar os mecanismos linguísticos, semânticos, sintáticos e prosódicos utilizados pelo ator ao transpor a modalidade escrita para a modalidade oral. Para tal observação, tomamos como *corpus* de análise a disciplina de Expressão Verbal da Escola de Arte Dramática, instituição fundada por Alfredo Mesquita em 1948 e que desde então contribui para a formação de atores que compõem o panorama de um Moderno Teatro Nacional.

PALAVRAS CHAVE: oralidade, retextualização, texto teatral, pedagogia teatral.

ABSTRACT

The actor is the main agency in the theater, as without his theatrical action, the play is incomplete. By adapting a written text to an oral genre, the actor aims to establish a verisimilitude relation between the playwright's forged dialogue and spoken language. This way, the theatrical text, despite from seeming as an everyday speech, it is a literary production, structured and unfinished, inasmuch as it foresees the action and active voice of the actor for its attainment. Therefore, considering the perspective of converting written texts to oral genre, the present research will be based in the intersection between socio interactionist studies on Oral Literary, Conversation Analysis, Sociolinguistics, Psycholinguistics and the practical and theoretical work strands with the text on Theatrical Arts, so that it will evidence the linguistic, semantic, syntactic and prosodic mechanisms used by the actor when converting written genre to oral genre. To the present remark, the analyzed corpus will be the class on Verbal Expression from the Drama Art School, institution founded by Alfredo Mesquita in 1948, which since this date contributes to graduating actors that are part of a Modern National Theater scenario.

KEYWORDS: orality, theatrical text, retextualization, theatrical pedagogy.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	1
CAPÍTULO 1 – REFERENCIAL TEÓRICO	6
1.1 A natureza do texto oral e a natureza do texto escrito	6
1.2 A Oralidade Literária	9
1.3 A análise da conversação	11
1.3.1 Marcadores conversacionais	16
1.3.2 Paráfrase	21
1.3.3 Correção	27
CAPÍTULO 2 – O TEXTO TEATRAL E SUA PERFORMANCE	33
2.1 O discurso teatral e a estrutura do texto	33
2.2 A pedagogia da oralidade teatral	37
2.3 Procedimentos de retextualização: a transposição do escrito para o oral no teatro	43
CAPÍTULO 3: <i>CORPUS</i>	49
3.1 A escola de arte dramática (1948-1968)	49
3.1.2 Os anos na universidade de são paulo (1968-2000)	57
3.2 Projeto pedagógico da escola de arte dramática	69
CAPÍTULO 4 – ANÁLISE DO <i>CORPUS</i>	75
4.1 Aspectos do teatro contemporâneo	75
4.2 Vida e obra de bernard-marie kòltes	77
4.3 Na solidão dos campos de algodão	79
4.4 O contexto da encenação: um exercício expressivo da palavra	80
4.5 Categorias de análise	83
Observações	88
4.5.1 Análise dos resultados	117

CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	123
ANEXOS	127

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A origem do teatro na história mundial é imprecisa, porém estudos apontam indícios de manifestações de teatralidade desde épocas remotas em sociedades predominantemente tribais e primitivas, cuja comunicação entre indivíduos se dava por meio de imitações corporais e sonoras de outros seres, por danças ritualísticas tribais que eram remetidas a uma determinada divindade. Portanto, é por meio da observação, da imitação e da exemplificação de um determinado fato que se processa a reflexão humana, dessa maneira, o teatro surge como uma necessidade inerente ao ser humano em imitar outro ser.

No florescer da sociedade grega, entre os séculos IV e V a.C., o teatro se manifestou como um rito coletivo ao deus Dionísio em que o coro entoava cantos entusiasmados pelo vinho e festejavam em nome do deus como forma de comungar com as esferas sagradas. A função do ator se estabeleceu quando Téspis, cidadão grego, se desprende do coro e se denominou como a materialização física de Dioniso. Com esse ato, surgiram as ideias de representação e de diálogo teatral, na medida em que há um indivíduo frente a outro que é simultaneamente seu interlocutor e sua assistência.

Assim, a arte teatral desenvolveu-se ao longo da história e estabeleceu elementos necessários para a sua efetivação como espetáculo cênico. O surgimento do teatro como espaço físico, a sonoplastia, os técnicos dos aparelhos teatrais, a figura do ator, a figura do diretor, a iluminação, entre outros recursos, são hoje características naturais do evento teatral contemporâneo.

Contudo, o texto, ao longo da história do teatro, assume distintas funções diante dos mais diversos movimentos artísticos, políticos e filosóficos. Ora pressupõe o ilusionismo ao contar uma história, provocando a piedade e o terror por meio de personagens que falam e que agem dramaticamente aos olhos de uma plateia observadora; ora se apresenta como uma comunicação direta ao público, exemplificando as problemáticas do mundo e exigindo uma interação e um posicionamento de quem assiste; ora esvaziado de sentidos dramáticos, exigindo assim novas possibilidades de enunciação e comunicação por meio de estruturas textuais.

Entretanto, o texto teatral, para além de sua função dramática, é uma estrutura primordialmente concebida como um texto escrito para ser falado em cena. Ou seja, ao escrever, o dramaturgo forja o que ele pretende que sejam estruturas linguísticas que se aproximem da língua falada e, para sua ativação efetiva, pressupõe-se a voz de um enunciador/ator, seja na forma de um diálogo convencional, seja na estruturação de um monólogo, em uma comunicação ou narração direta à plateia.

Dessa maneira, o texto dramático é parte integrante da maquinaria cênica, portanto, não constitui sozinho o evento teatral. Sob essa perspectiva, o ator é peça fundamental para a constituição da encenação, pois é o emissor da fábula, na medida em que é significado pelo texto, faz o texto significar para o público a cada apresentação da obra teatral.

O ator é o sujeito crítico fundamental para estabelecer a comunicação efetiva entre as ideias do dramaturgo e a plateia por meio do ato comunicativo, que se denomina como dupla enunciação, ou seja, quando o diálogo ocorre na instância fabular sobre o palco, o público estabelece, por meio daquele diálogo entre atores/personagens, uma comunicação direta com o autor da obra.

As técnicas do trabalho do ator adquiriram cada vez maior relevância ao longo da história do teatro, daí ser essencial o aprimoramento de sua voz e seu corpo, pois passaram a ser vistos como instrumentos de trabalho necessários para o desenvolvimento das linguagens cênicas e da materialização da encenação.

As escolas de teatro, então, surgem como instituições importantes para a formação do ator, sobretudo na contemporaneidade, cujo tempo destinado à criação artística é curto e a cobrança por produtos artísticos, urgente. O ator, então, para corresponder a essa dinâmica capitalista do mundo contemporâneo, deve conhecer suas ferramentas de trabalho, a fim de corresponder artisticamente às expectativas do “mercado profissional”. Portanto, a escola de teatro é para os atores o momento da tomada de consciência de suas ferramentas de criação, de seu aprimoramento intelectual e das provocações necessárias para o desenvolvimento de um olhar crítico sobre o mundo.

Desse modo, o recorte dessa pesquisa será referente à instrumentalização do ator em relação ao seu trabalho vocal diante do texto de um dramaturgo. A

encenação de uma peça teatral envolve um jogo de expressões vocálicas e corporais, com base no ponto de vista adotado pelo diretor e pelos atores, que implica a transposição do texto escrito para a atuação oral. Nesse sentido, a questão que norteia esta pesquisa é: Quais operações de retextualização, da modalidade escrita para a modalidade oral, podem ser catalogadas num exercício cênico de montagem e de ensaio teatral?

A escolha do *corpus* (ANEXO) nesta dissertação direcionou-se ao estudo dos procedimentos pedagógicos para a oralização do texto teatral, desenvolvidos pela disciplina de Expressão Verbal, ministrada pela professora Maria Isabel Setti ao longo do ano de 2014 para a turma 65 da Escola de Arte Dramática situada na Universidade de São Paulo.

Esta pesquisa acompanhou semanalmente as aulas de Expressão Verbal, coletando por meio de gravações de áudio e vídeo desde exercícios abstratos relacionados à materialização do som no espaço por meio da voz, até sistematizações das ferramentas desenvolvidas com a palavra, a fala e o diálogo na realização do exercício cênico. O texto *Na solidão dos campos de algodão* do dramaturgo francês Bernard-Marie Kòltes (décadas de 1970/1980) foi escolhido como material de trabalho para a realização da *performance* oral dos atores.

Para tal análise, partimos do princípio de que os estudos sobre modalidade oral no teatro fazem-se necessários para a compreensão de como se estabelecem o diálogo vertical entre dramaturgo, encenador, atores e plateia por meio da dramaturgia e o diálogo horizontal entre sujeitos que representam personagens.

Na encenação de uma peça, principalmente dos textos clássicos, discute-se muito a reprodução do diálogo na hora da *performance*, sua ocorrência *ipsis litteris*, como está previsto no texto escrito, ou a existência de transformações linguísticas, semânticas e sintáticas, no momento da oralização, para que se chegue a um estado de criação de uma realidade que dê suporte ao modo como a encenação entenderá o uso da língua falada em cena.

Logo, esta pesquisa tem como objetivo geral: traçar um trajeto interdisciplinar, a partir dos procedimentos de retextualização entre o texto escrito e a língua falada no teatro, por meio dos estudos sociointeracionistas sobre Oralidade Literária, Análise da Conversação, Sociolinguística e Psicolinguística. Além de estabelecer

uma relação reflexiva com os estudos referentes à voz, ao texto, à oralidade e à expressividade, ao tratar da construção de sentidos, desenvolvidos na obra teatral no campo das Artes Cênicas, propondo assim uma reflexão que possa ajudar no desenvolvimento teórico e prático dessas áreas de conhecimento.

Desse modo, delimitamos nossa pesquisa, por meio de nossos objetivos específicos da seguinte maneira: evidenciar os mecanismos linguísticos, semânticos, sintáticos e prosódicos utilizados pelo ator para transpor a modalidade escrita para a modalidade oral; apontar as construções de sentido feitas pelos atores ao retextualizarem a modalidade de texto escrito para a modalidade de texto falado na criação e construção das cenas do texto *Na solidão dos campos de algodão* do dramaturgo francês Bernard Marie-Kòltes; desenvolver um panorama histórico acerca da importância da Escola de Arte Dramática como uma instituição formadora de atores que contribuiu para a constituição do Moderno Teatro Brasileiro; analisar como se dá a pedagogia de expressividade com a palavra, desenvolvida pela disciplina de Expressão Verbal da Escola de Arte Dramática no ano de 2014 com a turma 65. Para isso, a presente pesquisa divide-se em quatro capítulos.

No capítulo 1, desenvolvemos o referencial teórico a ser utilizado pela pesquisa para que seja demonstrado, com base no viés sociolinguístico e da análise conversacional, as ferramentas necessárias utilizadas pelos atores para a transposição do texto escrito para o texto falado no momento de sua oralização. Elaboramos uma contextualização sobre os principais aspectos da Análise da Conversação, verticalizando assim os procedimentos metodológicos e de análise do *corpus* sobre três aspectos: os Marcadores Conversacionais, os procedimentos de Paráfrase e os procedimentos de Correção.

No capítulo 2, tratamos, primeiro, dos aspectos relativos à constituição do discurso teatral e sua influência na estruturação do texto de teatro. A seguir, partimos para a distinção dos aspectos da pedagogia da oralidade teatral no campo das Artes Cênicas, em que se evidenciou a dicotomia entre o teatro épico e o teatro dramático e suas implicações na oralização das falas do texto pelos atores. Por fim, o último tópico desse capítulo diz respeito aos procedimentos de retextualização do escrito para o oral sob a perspectiva da Análise da Conversação e dos mecanismos para a oralização do texto pelos atores a partir do conceito dos procedimentos de retextualização.

No capítulo 3, desenvolvemos uma visão histórica sobre a fundação e a elaboração do projeto pedagógico da Escola de Arte Dramática, para que assim fossem entendidos os pressupostos práticos e teóricos para a formação profissional do ator brasileiro segundo a visão político-pedagógica da escola em questão ao longo de seus 65 anos.

No capítulo 4, apresentamos a peça *Na solidão dos campos de algodão*, considerando os três primeiros textos que tratam da contextualização da obra entre os movimentos artísticos pós-modernistas e pós-dramáticos da Europa da década de 80, 90 e 2000, assim como esboçamos uma breve biografia de Bernard-Marie Kòltes, a fim de que fosse proporcionado um panorama da vida e da obra do autor tratado em nossa análise. Por fim, o capítulo é composto pela análise do *corpus* por quatro trechos de diferentes ocorrências da produção textual dos atores. Esses casos foram selecionados, pois denotam de maneira satisfatória os procedimentos de retextualização como procedimentos pedagógicos para uma efetiva experiência expressiva com a palavra oralizada.

CAPÍTULO 1 – REFERENCIAL TEÓRICO

APRESENTAÇÃO

Neste capítulo, abordaremos as concepções teóricas acerca da natureza do texto falado e da natureza do texto escrito, de maneira a se estabelecer um entendimento sobre os procedimentos organizadores da produção desses dois tipos de texto. Isso posto, discutiremos a presença das marcas de oralidade no texto literário.

Para isso, verticalizaremos o desenvolvimento do capítulo à luz dos referenciais teóricos da Análise da Conversação, dando ênfase às ferramentas que serão utilizadas para analisar nosso *corpus*: os Marcadores Conversacionais, os procedimentos de Paráfrase e de Correção. Portanto, o capítulo tem por objetivo específico: evidenciar os mecanismos linguísticos, semânticos, sintáticos e prosódicos utilizados pelo ator para transpor a modalidade escrita para a modalidade oral.

1.1 A NATUREZA DO TEXTO ORAL E A NATUREZA DO TEXTO ESCRITO

O texto oral e o texto escrito podem ser denominados como pertencentes ao conjunto de práticas sociais e culturais de uma mesma língua, e são vistos como “resultados da atividade verbal de indivíduos socialmente atuantes, na qual estes coordenam suas ações no intuito de alcançar um fim social, de conformidade com as condições sob as quais a atividade verbal se realiza” (KOCH, 2003, p.26).

No entanto, o que difere a escrita e a fala em seus aspectos estruturais são seus modos de produção, “a escrita tem sido vista como estrutura complexa, formal, abstrata, enquanto a fala, de estrutura desestruturada, informal, concreta e dependente do contexto” (FÁVERO, ANDRADE E AQUINO, 2005, p.9).

Na análise da produção de um texto oral, é necessário identificar como se compõe a situação comunicativa dos falantes de determinado grupo social: suas crenças, interesses, modos e emoções. Deve ser levada em conta a atitude dos participantes envolvidos na situação comunicativa, quais são suas opiniões e como

se comportam em relação ao tópico discursivo, por meio de seus aspectos linguísticos, prosódicos e paralinguísticos.

A estrutura de produção do texto escrito se estabelece como “um evento comunicativo no qual convergem ações sociais, cognitivas e linguísticas” BEAUGRANDE *apud* KOCH e ELIAS, 2010, p.34), portanto sua produção é uma prática que pressupõe um autor e um leitor virtual que tenha acesso à esfera social em que o texto circula, cujo grau de letramento e escolarização sejam suficientes para dominar e ler os códigos pressupostos para aquele determinado contexto de circulação.

Ao serem comparados os modos de produção do texto escrito em relação aos modos de produção do texto falado, é possível perceber que, embora nas duas produções o sistema linguístico seja o mesmo para a construção das frases, “as regras de sua efetivação, bem como os meios empregados, são diversos e específicos, o que acaba por evidenciar produtos diferenciados” (MARCUSCHI, 2007, p.62).

As condições de produção do texto falado e do texto escrito ocorrem de maneiras distintas. Enquanto o primeira tem uma exposição imediata da face de seus participantes, porque há uma construção coletiva do discurso, a segunda pressupõe um acordo prévio entre escritor e leitor, o escritor expõe todo seu ponto de vista fazendo de seu interlocutor um sujeito reflexivo por meio de sua elaboração textual.

Ao tratar do texto escrito e do texto falado, perceber-se-á que ambos são constituídos por uma mesma natureza – os códigos da língua –, porém o que os diferirá serão seus meios de produção, pois é pressuposto para a formulação de um texto a transição do grau mais informal da produção textual para o grau mais formal, e acordo com o tipo de situação comunicativa em que haja a produção de um determinado tipo de texto, haverá uma adequação desta produção ao meio em que circulará. Segundo Fávero, Andrade e Aquino (2005, p.74)

Para o estabelecimento das relações entre fala e escrita, sem que haja distorção do que de fato ocorre, é preciso considerar, portanto, as condições de produção. Estas possibilitam a efetivação de um

evento comunicativo e são distintas em cada modalidade, como se pode constatar no esquema a seguir:

FALA	ESCRITA
- Interação face a face;	- Interação à distância (espaço-temporal);
- Planejamento simultâneo ou quase simultâneo à produção;	- Planejamento anterior à produção;
- Criação coletiva: administrada passo a passo;	- Criação individual;
- Impossibilidade de apagamento;	- Possibilidade de revisão;
- Sem condições de consulta a outros textos;	- Livre consulta;
- A reformulação pode ser promovida tanto pelo falante como pelo interlocutor;	- A reformulação é promovida apenas pelo escritor;
- Acesso imediato às reações do interlocutor;	- Sem possibilidades de acesso imediato;
- O falante pode processar o texto, redirecionando-o a partir das reações do interlocutor;	- O escritor pode processar o texto a partir das possíveis reações do leitor;
- O texto mostra todo o seu processo de criação;	- O texto tende a esconder o seu processo de criação, mostrando apenas o resultado;

Fonte: Fávero, Andrade e Aquino (2005, p.74)

Por fim, a partir dessa ideia, ao serem comparadas a natureza dos modos de produção e de estruturação do texto escrito e do texto falado, é possível constatar que, para os procedimentos de produção textual, é pressuposta a ação de um sujeito-entidade psico – físico – social – “que, em sua relação com outro(s) sujeito(s), constrói o objeto – texto, levando em consideração todos os fatores acima mencionados, combinando-os com suas necessidades e objetivos” (KOCH, 2003, p.24), ou seja, a produção textual se constitui como uma prática social que pressupõe a interação entre os agentes sociais envolvidos neste evento discursivo, sejam eles falante/ouvinte, autor/leitor etc. A partir dessa perspectiva, este trabalho se aprofundará na escrita literária, fazendo um recorte dentro da literatura dramaturgical. Como dito anteriormente, buscaremos a elaboração de uma reflexão acerca das estratégias de intersecção entre oralidade e literatura propostas pelo

dramaturgo em seu texto teatral, quando esse texto é confrontado com a sua oralização de fato na montagem de uma peça teatral.

1.2 A ORALIDADE LITERÁRIA

Segundo Urbano (2000, p.128), a língua literária se define como sendo “criada e recriada parcialmente dentro de um texto literário, com valores e funções vinculadas à intenção estética do autor”, ou seja, o código utilizado na linguagem literária tem uma intenção estética prevista e elaborada pelo autor que cria, artificialmente, os traços de coloquialidade, os referentes, etc. de forma organizada no texto, pois supõe uma interação em que o leitor contribua com a construção dos sentidos da obra a partir de sua leitura, inferência e pessoalidade. De acordo com Urbano (2000, p.129):

A artificialidade patenteia-se, em primeiro lugar, por ser uma língua “escrita”, condicionada, pois, às técnicas próprias da língua escrita; passa depois pela estruturação narrativa planejada e termina por uma linguagem estilizada. Os diálogos, por exemplo, que na língua falada espontânea nascem e se desenvolvem muitas vezes ao sabor das situações e alheios à vontade dos falantes, têm, na língua literária, sempre propósitos definidos pelo autor/narrador, embora dando uma ilusão contrária.

Dessa maneira, ao analisarmos a presença da oralidade na literatura, é possível perceber que a obra literária, apesar de conter marcas de oralidade ou exemplificações dos falares de uma determinada época, não traz um retrato fiel da oralidade corrente de tempo, “mesmo porque foram desiguais, ao longo da história literária, as relações entre linguagem de ficção e a linguagem oral” (PRETI, 2004a, p.117-118). No entanto, o mais prudente seria afirmar que a obra literária é influenciada pela forma de falar de uma determinada época. Para tal afirmação, apoiar-nos-emos em Preti (2004a, p.117):

Seria temerário afirmar, entretanto, que estudando-se a língua de uma época por meio de narrações, ou diálogos literários (ou teatrais), teríamos uma visão real do que foi a língua falada dessa época (...). Mas podemos dizer que, em todos os momentos da literatura, encontramos autores que se deixaram influenciar pela oralidade,

levando para a escrita variantes que deveriam ter sido comuns em seu tempo.

Contudo, ao serem observados os diálogos na literatura, é possível constatar que muitos fatos que incidem sobre o ato conversacional ficcional recriam, por meio dos artifícios do texto escrito, os mecanismos da língua falada. Assim, quando uma cena é construída com o uso abundante de reticências e um narrador entrecortando as falas, cria-se, por meio desse tom, um certo tipo de realidade linguística parecido com o da fala cotidiana e fica proposta uma variável psicológica para a personagem.

Para realizar esse tipo de observação, Preti (2004b) desenvolveu uma metodologia de análise para os textos de ficção em que discorre sobre o fenômeno das marcas de oralidade na literatura, a partir da perspectiva da *macro e microanálises da conversação literária*. Em uma primeira instância, na *macroanálise* pressupõe-se um levantamento do contexto histórico e geográfico da personagem, fatores extralinguísticos, grau de escolaridade, profissão, posição social, faixa etária e sexo. Em seguida, para o levantamento de dados da *microanálise*, devem ser levadas em consideração as informações trazidas pela *situação interacional* a fim de compreender os fatores pragmáticos que envolvem a fala, ou seja, de que maneira, por meio das evidências textuais, a caracterização social e psicológica da personagem se legitima no diálogo literário. Nessa seara serão analisadas as estratégias conversacionais utilizadas pelos falantes durante o diálogo, suas marcas linguísticas, seu léxico, ou seja, todas as marcas que constituem um turno conversacional.

No entanto, quando se trata de um diálogo real, é possível perceber que, ao ser estabelecida uma interação com determinado falante, cuja posição social, sexo, escolaridade, etc. sejam conhecidas, cria-se para o ouvinte, por meio de enquadramentos, o pressuposto de como o diálogo se desenvolverá. Em contrapartida, quando se fala sobre a criação de um diálogo literário, em que a situação comunicativa é forjada pelo autor, é possível perceber que o desenvolvimento desse tipo de ato conversacional ficcional será trabalhado por meio de *frames*, que são definidos da seguinte maneira por Preti (2004b, p.145)

Os *frames* têm aspecto dinâmico na conversação. Mudam constantemente de direção, variam de ouvinte; revelam posturas diferentes dos falantes; podem justificar frases desligadas da situação, motivadas por alguma ocorrência paralela durante a interação; projetam o *eu* do falante, na relação com o ouvinte ou consigo mesmo ou com o próprio discurso. Enfim, os *frames* “passeiam” pelo discurso e é preciso estar atento a esse **footing**, palavra pela qual é conhecido esse fenômeno conversacional (Goffman, 1981¹), em que a linguagem de um **interlocutor muda de alinhamento**, ou seja, dirige-se a outros interlocutores ou fala de outras coisas, de repente.

Dessa maneira, os *frames* são trabalhados no texto literário de modo a surpreender o leitor, que deve se colocar atento às mudanças dos enquadramentos propostos na ficção. Entretanto, essas mudanças, ao longo do texto, só serão aceitas na medida em que forem compreensíveis ao leitor, que está acompanhando o fluxo do diálogo e dos tópicos discursivos desenvolvidos na ficção.

A macro e a microanálise das variações da linguagem nos levam a um esquema teórico de como as personagens literárias devem falar, seguindo um levantamento sobre suas variáveis socioculturais e psicológicas enquadradas em um determinado *frame* que dá a quem lê ou a quem assiste à determinada cena o reconhecimento de estruturas de expectativas que podem ser atendidas ou quebradas de acordo com o contexto situacional proposto pelo autor.

Por fim, passaremos para o levantamento dos principais aspectos estruturadores do diálogo propostos pela Análise da Conversação, de modo que possamos organizar um olhar acerca dos seguintes elementos do texto falado: os Marcadores Conversacionais, os procedimentos de Paráfrase e os procedimentos de Correção que constituirão as categorias de análise de nosso *corpus*.

1.3 A ANÁLISE DA CONVERSAÇÃO

A conversação é a prática mais comum no dia a dia do ser humano e se constitui como o gênero básico da interação humana, “o intercurso verbal em que dois ou mais participantes se alternam, discorrendo sobre tópicos propiciados pela vida diária.” (CASTILHO, 2006, p.29). Podemos observar que a linguagem em si “é essencialmente de natureza dialógica” (MARCUSCHI, 2007, p.14), ou seja, a

¹ GOFFMAN, Erving. *Forms of talk*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981.

conversação é produzida por meio de interações, há sempre alguém que fala, *emissor*, para alguém que escuta, *receptor*, e esses papéis se alternam a todo momento no diálogo cotidiano.

O momento da conversação exige habilidades que extrapolam a simples apreensão linguística do falante. O *emissor* deve indicar que fala com alguém ao utilizar recursos paralinguísticos (olhar, direcionamento do corpo, riso, etc.), que denotem o envolvimento com seu *receptor*, ou então utilizando marcadores conversacionais que façam a manutenção do acompanhamento, pelo outro, do texto produzido. Em contrapartida, o *receptor* deve produzir sinais que demonstrem ao falante seu envolvimento e compreensão do que está sendo dito. Esses sinais podem ser de natureza paralinguística ou identificados como marcadores verbais ou não verbais. A respeito dessa troca de evidências comunicativas, Kerbrat-Orechioni (1996, p.8) afirma:

Para que haja troca comunicativa, não basta que dois falantes (ou mais) falem alternadamente; é ainda preciso que eles se falem, ou seja, que estejam ambos “engajados” na troca e que deem sinais desse engajamento mútuo, recorrendo a diversos procedimentos de validação interlocutória. Os cumprimentos, apresentações e outros rituais “confirmativos” desempenham, nesse sentido, um papel evidente. Mas a validação interlocutória se efetua, sobretudo, por outros meios mais discretos e, no entanto, fundamentais.

Portanto, o estudo da Análise da Conversação (AC) preocupa-se não só com o estudo da utilização do código ou dos conhecimentos linguísticos, mas também atenta para o estudo da interação humana por meio da linguagem e de conhecimentos paralinguísticos e socioculturais.

Ao contrário do que se pensa, a conversação não é um fenômeno anárquico e aleatório, mas sim uma estrutura altamente organizada e que reflete um processo subjacente, desenvolvido, percebido e utilizado pelos participantes da atividade comunicativa, ou seja, o entendimento dos falantes numa conversação ocorre por meio de inferências contextuais e semânticas mutuamente construídas pelos pressupostos cognitivos de cada um. Portanto, no jogo conversacional os participantes se utilizam de perguntas e respostas, asserções e réplicas, numa

intersecção de turnos para que haja uma hierarquização na hora de tomar a palavra. Entenderemos turno segundo a concepção de Luiz Antônio Marcuschi (2007, p.89):

técnica e estruturalmente, é a produção de um falante enquanto ele está com a palavra, incluindo a possibilidade de silêncio, que é significativo e notado. A expressão “ter o turno” equivaleria então a “estar na vez”, “ter a palavra e estar de fato usando-a”. Daí não se considerar como turno a produção do ouvinte durante a fala de alguém, embora isto tenha repercussão sobre o que fala. Importante não confundir turno com ato de fala realizado em movimentos sucessivos. No caso do turno “você me emprestaria o telefone/que o meu está quebrado?”, temos dois atos de fala e um turno.

Para ocorrer a interação na conversação, é necessário que os participantes saibam inferir sobre o tópico discursivo, ao tornar o momento conversacional uma atividade social que requer esforços de entendimento de ambos os participantes. A proposta de Dittman (*apud* MARCUSCHI, 2007, p.15) considera as seguintes situações para que haja o desenvolvimento de uma situação conversacional:

- a) Interação entre pelo menos dois falantes;
- b) ocorrência de pelo menos uma troca de falantes;
- c) presença de uma seqüência de ações coordenadas;
- d) execução num determinado tempo;
- e) envolvimento numa interação central;

Steger (*apud* MARCUSCHI, 2007, p.16) distingue a conversação em dois tipos de diálogos. Os diálogos assimétricos, em que um participante toma o turno durante toda a conversação e tem o direito de iniciar, orientar e concluir a interação; é o caso de entrevistas, inquéritos e momentos onde haja uma centralização da palavra por alguém que representa uma figura de poder socialmente constituída. Nos diálogos simétricos há a descentralização do poder da palavra e todos os participantes podem tomar o turno e interagir, ou seja, conversas cotidianas e corriqueiras.

A partir dessa ideia da análise de conversações em situações naturais ou os estudos sobre a etnometodologia, representada por Sacks, E. E. Shegloff e G.

Jeferson (1974 *apud* KERBRAT-ORECHIONI, 1996, p.21) afirmaram que a conversação é um

lugar privilegiado de observação da organização social”, pois nela é perceptível os falantes atuando conjuntamente na “gestão de diferentes tarefas que eles têm de completar (assegurar a alternância dos turnos de fala, ‘corrigir’ as eventuais falhas da troca comunicativa, conduzir uma narrativa ou descrição, encaminhar de modo eficaz a negociação dos temas, da abertura e do encerramento da troca (de turnos)² etc.)

Ao observarem a conversação como um sistema de cooperação e tomada de turno cujas interações são espontâneas, informais, casuais e sem hierarquias, Sacks, E. E. Schegloff e G. Jefferson (1974), (*apud* MARCUSCHI, 2007, p.18) elaboraram um esquema válido para análise de interações espontâneas. Assim, podemos esperar de uma conversação:

- a) A troca de falantes ocorre ou pelo menos ocorre;
- b) em qualquer turno, fala um de cada vez;
- c) ocorrência com mais de um falante são comuns, mas breves;
- d) transições de um turno a outro sem intervalos e sem sobreposição são comuns; longas pausas e sobreposições extensas são a minoria;
- e) a ordem dos turnos não é fixa, mas variável;
- f) o tamanho do turno não é fixo, mas variável;
- g) a extensão do turno não é fixa nem previamente especificada;
- h) a distribuição dos turnos não é fixa;
- i) o número de participantes é variável;
- j) a fala pode ser contínua ou descontínua;
- k) são usadas técnicas de atribuição de turnos;
- l) são empregadas diversas unidades construtoras de turno: lexema, sintagma, sentença etc;
- m) certos mecanismos de reparação resolvem falhas ou violações nas tomadas;

Posto isso, é possível dizer que a conclusão de um turno pode ser representada por aquilo que o falante faz ou diz, sendo relevada até mesmo a possibilidade do silêncio. A partir dessa ideia, questões como: quando se constitui ou não um turno, o que determina a mudança de turno e qual o momento propício

² Grifo meu.

para ocorrer a mudança de turno tornam-se temas recorrentes dentro do estudo da Análise da Conversação (AC).

A regra básica de tomada de turno descrita por Marcuschi (1996, p.18) consiste em que *um falante fala por vez*, sendo a tomada de turno um mecanismo-chave para a estruturação da conversa, “a passagem de turno se dá por ‘assalto ao turno’, ou por passagem consentida ao turno” (CASTILHO, 2006, p.38) e ocorre ao longo de toda a produção do diálogo informal, sem que haja uma hierarquização no que diz respeito à ordem de quem fala.

No entanto, quando há o truncamento da conversação por *falas simultâneas e sobreposições*, atos que colocam o sistema de tomada de turno em perigo, alguns estruturadores e reparadores da tomada de turno são utilizados. Podemos destacar como exemplos o uso dos *marcadores metalinguísticos/conversacionais*, as *pausas*, *silêncios*, *hesitações*, as *reparações e correções*, como processos de edição ou autoedição conversacional do turno que está sendo elaborado.

Até agora, observamos apenas os aspectos da organização local da conversação. Há também organizadores que se estendem ao nível da sequência, que ocorrem no meio da alternância de turnos e são denominados sequências em movimentos coordenados e cooperativos, chamados por Schegloff (*apud* MARCUSCHI, 2007, p.35) de pares adjacentes. Esses pares podem ser exemplificados como pergunta e resposta, cumprimento-cumprimento, xingamento-defesa/revide, ordem-execução, convite-aceitação/recusa, pedido de desculpa/perdão, entre outros.

São organizadores que sempre co-ocorrem e estão ligados uns aos outros, sem que haja uma segunda possibilidade ou outras ações, a não ser as possibilidades já previstas e esperadas. É também por meio desses organizadores que a primeira parte da sequência selecionará o próximo falante e determinará a sua ação. Com base no aspecto semântico-pragmático, os pares são entendidos como indícios de existência de compreensão entre os falantes. Dessa forma, percebemos como os falantes analisam suas contribuições para a conversação e que, de acordo com a estruturação desses organizadores, quem iniciou o turno pode, ou não, se dar ao direito de voltar a tomar o turno num terceiro momento. Portanto, os pares têm tanto a função de organizar os turnos, quanto de mecanismos de seleção de falantes.

Os pares conversacionais contribuem para a AC como indicadores de que o plano da conversação não é apenas formado pela simples ação linguística, mas encontra-se amalgamada a essa ação uma sequência de atividades, ou seja, o ato de fala isolado não é a unidade mais adequada para a análise dos mecanismos conversacionais, pois é o meio que determinará sua localização na atividade social, tratando-se de uma sintaxe sociocultural e não linguística, cujas regras não podem ser formuladas como as regras sintáticas da língua.

1.3.1 Marcadores conversacionais

Os marcadores do texto conversacional são conceituados pela AC como “organizadores globais” do texto falado. Esses elementos são específicos e particulares do momento da elaboração do turno enunciativo de cada falante e obedecem aos princípios da produção textual por meio da interação comunicativa espontânea.

Dessa maneira, torna-se possível distinguir os Marcadores Conversacionais (MC) em seus aspectos formais, semânticos e sintáticos, pois se relacionam tanto com as estruturas linguísticas internas de organização da conversação, quanto com os aspectos interacionais de um diálogo entre falantes. Os MC “verbalizam o monitoramento da fala, sendo frequentemente vazios de conteúdo semântico, portanto, irrelevantes para o processamento do assunto, porém altamente relevantes para manter a interação” (CASTILHO, 2006, p.47).

Esses recursos linguísticos subdividem-se em três tipos de evidências: a) verbais, b) não verbais e c) suprasegmentais. São auxiliares no momento de ligação das Unidades Comunicativas (UC)³ e mantém o fluxo conversacional, ao ocuparem várias posições dentro do diálogo como: o momento da troca de falantes, a mudança de tópicos, as falhas de construção em posições sintaticamente regulares etc. Podendo, então, atuarem como iniciadores (de turno ou UC) ou finalizadores. Segundo Urbano (2003, p.98), os MC

3 A expressão *unidade comunicativa (UC)* é tomada por Marcuschi (2003:61-62) segundo a definição de Rath (1979): como um substituto conversacional para a frase, ou seja, é a expressão de um conteúdo que pode dar-se, mas não necessariamente, numa unidade sintática tipo frase. Trata-se de uma noção pré-teórica, assim como a noção do tópico, e, nesse contexto, opera como categoria descritiva de unidades que podem ou não coincidir com a frase. Reflete nossa experiência comunicativa a respeito do que seja uma frase.

Não integram propriamente o conteúdo cognitivo do texto. São, na realidade, elementos que ajudam a construir e dar coesão e coerência ao texto falado, especialmente dentro do enfoque conversacional. Nesse sentido, funcionam como articuladores não só das unidades cognitivo-informativas do texto como também dos seus interlocutores, revelando e marcando, de uma forma ou de outra, as condições de produção do texto, naquilo que ela, a produção, representa de interacional e pragmático. Em outras palavras, são elementos que amarram o texto não só como estrutura verbal cognitiva, mas também como estrutura de interação pessoal.

As UC são constituídas por elementos estruturantes como pausa, entonação, elementos lexicais e paralexiais. A partir da incidência desses tipos de marcadores conversacionais que organizam e estruturam o turno conversacional, quando confrontados com os aspectos gramaticais, esses marcadores encontram sua equivalência no texto escrito em forma de elipses, anacolutos, parênteses, etc. A importância desse tipo de confronto deve-se à possibilidade de relacionar os aspectos descritivos da gramática da língua escrita aos aspectos sintáticos da produção do texto falado.⁴ As classes desses marcadores podem ser denominadas da seguinte maneira:

a) *recursos verbais*: classe de palavras ou expressões altamente estereotipadas. Não trazem informações novas para o desenvolvimento do tópico, mas situam-no no contexto particular ou pessoal da conversação. Alguns não chegam a ser lexicalizados: “mm”, “ahã”, “ué”, etc.

b) *recursos não verbais*: são paralinguísticos tais como o olhar, o riso, os meneios da cabeça, a gesticulação. É fundamental na interação face a face.

c) *recursos suprasegmentais*: são de natureza linguística, mas não de caráter verbal, por exemplo, as pausas, a voz, a entonação, a cadência e a velocidade, que caracterizam relações pessoais e de conteúdo.

Para R. Rath (*apud* MARCUSCHI, 2007, p.63-64), as pausas podem ser divididas da seguinte maneira: pausas sintáticas de ligação e de separação; pausas não sintáticas de hesitação e de ênfase.

⁴ Marcuschi se apoiará, para fundamentar sua fala, nas linhas teóricas de linguistas alemães como R. Rath (1979), cuja a premissa é a de que tanto na produção oral como na escrita o sistema linguístico é o mesmo para a construção das frases, mas as regras de sua efetivação bem como os meios empregados são diversos e específicos, o que acaba por evidenciar produtos linguísticos diferenciados. Essa posição que também será defendida pelos funcionalistas de M. A. Halliday (1985).

De acordo com Marcuschi (2007), esse tipo de classificação apresenta alguns problemas. As pausas de separação e as de hesitação podem, às vezes, ter a mesma função sintática. E algumas pausas de hesitação têm por vezes uma função semelhante às de ligação, sobretudo quando ocorrem no interior de uma unidade.

Diante das afirmações, podemos observar a caracterização dos fenômenos de hesitação com base nas incidências de repetições, pausas meditativas e preenchidas, marcadores de planejamentos cognitivos textuais em oposição a outros sinais.

Assim, é possível supor que, dentro da organização textual da fala, há a manifestação de marcadores de hesitação reconhecidos como marcadores provenientes da natureza prosódica como *ah, uh, eh, etc.* e são “frequentemente preenchidos de pausas indicativas de hesitação ou planejamento textual” (URBANO, 2003, p.107), como nos momentos em que há a passagem de um tópico a outro quando se apresenta um novo argumento.

No que tange à compreensão sobre os tipos, as funções e as posições dos marcadores conversacionais, pode-se dizer que os sinais verbais são subdivididos em dois grandes grupos: *a) sinais dos falantes e b) sinais dos ouvintes*; eles também podem ter funções específicas: *1) funções conversacionais e 2) funções sintáticas*.

Os sinais e as funções acima destacados podem ocorrer em várias posições dentro do turno ou então na sequência de turnos. Esses sinais aparecem em qualquer tipo de elaboração do texto oral, seja em uma conferência, uma aula, uma conversa formal ou informal, etc. Segundo Marcuschi (2007, p.67):

Seria oportuno investigar esse tipo de questão mais a fundo, uma vez que a determinação desses padrões dá uma ideia de variação social da organização sintática e suas influências sobre os processos argumentativo e inferencial. Por outro lado, o poder comunicativo de tais sinais é imenso, e um ouvinte, mesmo entendendo mal uma língua, pode sustentar um “diálogo” por longo tempo emitindo corretamente os sinais do ouvinte.

SINAIS DO FALANTE (orientam o ouvinte)			
Pré-posicionados		Pós-posicionados	
No início do turno Ex: “olha” “veja” “bom” “mas eu” “eu acho” “não, não” “epa” “perai” “Certo, mas” “sim, sei, mas” “quanto a isso” “nada disso” “você esquece” “Como assim?” Etc.	O início da unidade comunicativa. Ex: “então” “ai” “daí” “portanto” “agora veja” “porque” “e” “mas” “assim” “por exemplo” “digamos assim” “quer dizer” “eu acho” Etc.	No final do turno Ex: “né” “certo?” “viu?” “entendeu?” “sacô?” “é isso aí” “que acha?” “E então?” “diga lá” “é ou não é?” Etc.	No final da unidade comunicativa Ex: “né” “não sabe?” “certo?” “entende?” “de acordo?” “tá?” “não é?” Etc.
SINAIS DO OUVINTE (orientam o falante)			
convergentes	Indagativos	divergentes	
Ex: “sim” “ahã” “mhm” “claro” “Pois não” “de fato” “claro, claro” “isso” “ah, sim” “ótimo” “taí” Etc.	Ex: “será?” “não diga” “mesmo” “é?” “ué” “como?” “como assim?” “o quê?” Etc.	Ex. “não” “duvido” “discordo” “essa não” “nada disso” “nunca” “perai” “calma” Etc.	

É possível observar que esses sinais ou marcadores operam tanto no nível conversacional como no nível sintático. Em relação às funções conversacionais, temos os sinais produzidos pelos falantes – como o preenchimento de pausas, o tempo de organização do pensamento, o monitoramento do ouvinte, etc – como sinais do ouvinte, em resposta ao falante, é possível observar ações paralinguísticas que indicam sua atenção e seu envolvimento ao texto produzido.

Em relação às funções sintáticas, percebemos que esses sinais são responsáveis tanto pela sintaxe como pelo encadeamento de estruturas linguísticas do turno conversacional em que se relacionam propriedades *semântico – pragmáticas e formas linguísticas marcadas interacionalmente*. Com base nessa afirmação, podemos destacar suas formas, funções e posições como: sinais de tomada de turno, sinais de sustentação de turno, sinais de saída e entrega de turno, sinais de armação do quadro tópico, sinais de assentimento ou discordância, sinais de abrandamento, marcadores de rejeição, verbos parentéticos, indagações propostas e evasões.

Ao serem analisadas as funções dos marcadores dentro do turno conversacional, é possível destacar três aspectos relevantes para a sua compreensão no turno: formais, semânticos e sintáticos.

No que se refere aos aspectos formais, há os marcadores linguísticos e não linguísticos. Os primeiros podem ser verbais – por exemplo, *ahn ahn, eh, eh* ou *sabe? Eu acho que* – e prosódicos – como pausas, entonação, mudanças de ritmos ou alturas. Os não linguísticos (olhar, riso, etc.) sinalizam as relações interpessoais ora combinados com elementos simples (*sabe?*), ora combinados com elementos compostos ou complexos (*quer dizer, no fundo*) e oracionais (*eu tenho a impressão de que*).

Em relação aos aspectos semânticos dos MCs, podemos dizer, em conformidade com Urbano (2003, p.100), que “a maioria desses elementos são vazios ou esvaziados de conteúdos semânticos”. E, dessa maneira, podemos destacar os seguintes elementos:

- elementos verbais e não lexicalizados: eh, ah, ahn ahn;
- elementos lexicalizados: sabe? Certo?;
- expressões semanticamente validas: eu acho que, eu tenho a impressão que;
- elementos que mantêm em maior ou menor grau a parcela de seu sentido: ou seja, esses elementos mantêm parcialmente seu sentido e sua função sintática originais, assumindo, concomitantemente, uma relação entre linguagem e seus usuários.

Por fim, temos os aspectos sintáticos cujos elementos são emissões completas por si mesmas, mas que “entremeiam a estrutura oracional, sem, porém, integrá-la sintaticamente” (URBANO, 2003, p.102). Essas estruturas podem ser marcadores lexicalizados ou não. Quando são lexicalizados, esses marcadores usufruem de uma liberdade sintática posicional dentro da oração, no entanto, “a frequência com que certos marcadores ocorrem em determinadas posições tem levado os estudiosos a classificarem-no como iniciais, mediais e finais em relação às unidades linguísticas em que estão envolvidos” (URBANO, 2003, p.103).

Para concluir, podemos dizer que os recursos apontados aqui, no que diz respeito à utilização dos marcadores conversacionais, ocorrem concomitantemente e que seus aspectos formais se entrelaçam. Portanto, a análise de um marcador conversacional deve ser feita de acordo com o seu contexto de produção, funcionando, dessa forma, como um elemento de grande organização do turno conversacional. Os marcadores conversacionais também servem como elementos que auxiliam na fluidez e agilidade da dinâmica conversacional e podem também denotar, por parte do falante, a verificação da participação e acompanhamento de seu interlocutor ao tópico discursivo.

1.3.2 Paráfrase

Os interlocutores, quando se encontram em uma situação conversacional, constroem cooperativamente um texto. O falante pretende que seu enunciado seja linguisticamente estruturado de maneira que o ouvinte reconheça, acompanhe e colabore com sua produção comunicativa.

O falante, porém, não sabe qual será a evolução desse turno enunciativo, pois a formulação e o planejamento acontecem de acordo com a interferência e a

sinalização do acompanhamento do ouvinte em relação a sua compreensão e reelaboração do tópico discursivo desenvolvido. A incidência de descontinuidades e reformulações em um texto de natureza oral, portanto, é recorrente, essas descontinuidades se apresentam como a interrupção do turno enunciativo, pelo fato de o falante não encontrar uma alternativa precisa para a formulação de sua ideia. Logo, observa-se que a descontinuidade é um mecanismo para o falante buscar a palavra ou a expressão adequada àquela situação comunicacional.

Ela também pode ser vista como um sinal do policiamento do falante às possíveis faltas de entendimento sobre o tópico discursivo desenvolvidas no diálogo por parte do ouvinte. Dessa maneira, o falante reelabora, por iniciativa própria, ou pela ação de seu interlocutor, seu enunciado a fim de sanar os erros ou falhas provenientes de seu texto original e assim garantir uma interlocução mais eficiente em sua produção textual.

É importante ressaltar que a possibilidade de o ouvinte não compreender o enunciado leva o falante a fazer reformulações preventivas, Hilgert (2003) propõe a distinção entre esses problemas de reformulação do texto falado a partir dos termos que designam problemas **prospectivos** e **retrospectivos**, conceitualizados da seguinte maneira:

- **problemas prospectivos:** consiste na previsão dos problemas identificados pelo falante antes mesmo de serem constituídos no texto do turno conversacional. Dessa forma, é possível perceber a ocorrência de hesitações como procedimento de formulação do texto. As hesitações podem ocorrer na forma de interrupção do fluxo conversacional: pela repetição de termos para a elaboração mental do texto; pelo alongamento de vogais ou consoantes; por pausas; interrupção da sequência sintática para a inserção de um comentário independente; etc. Os problemas prospectivos sempre serão formulados “abrindo um tempo no curso formulativo à busca de uma alternativa de formulação” (HILGERT, 2003, p.24). Portanto, as hesitações presentes nos problemas prospectivos segundo Hilgert (2003, p.125) são:

- a) o falante para o desenvolvimento da formulação;
 - b) preenche com pausa, alongamentos ou outros recursos a lacuna de tempo necessária para definir uma alternativa de formulação adequada;
 - c) definida esta alternativa, com ela continua a formulação. Às vezes, ao prosseguir, o falante retoma (repete) em parte ou no todo o segmento interrompido; outras vezes não dá continuidade à estrutura sintática do segmento interrompido, retomando-o só adiante, depois de intercalar um enunciado com estrutura sintática estranha à que estava em curso.
- **problemas retrospectivos:** nesse tópico, podemos observar que a reelaboração dos problemas ocorrem a partir da formulação de um enunciado informacional completo. Ao longo do enunciado, o falante se utiliza de marcadores que reformulam o texto a favor da aderência do ouvinte à sua intenção comunicativa, que muitas vezes não está explicitada objetivamente no enunciado original. Portanto, para não ocorrer falta de compreensão, o falante interrompe o fluxo conversacional e reelabora determinado tópico discursivo, retomando-o em forma de **Paráfrase**. Ao elaborar um Enunciado Reformulador (ER), na perspectiva da língua falada, é possível dizer que se pretende estabelecer uma relação de equivalência semântica ao Enunciado Original (EO) de forma que seu conteúdo seja explicitado ao ouvinte. A paráfrase, portanto, será entendida como **atividade de reformulação de um enunciado original (EO)**. Segundo Hilgert (2003, p.126), as reformulações paráfrásticas, nos problemas retrospectivos, ocorrem como:
 - a) uma descontinuidade, pois retomar sempre significa interromper o fluxo formulativo em andamento;
 - b) um problema de formulação, pois além de o enunciator não encontrar uma alternativa de formulação imediata e definitiva, a retomada não é gratuita, isto é, alguma razão na interação comunicativa a determinou;
 - c) um problema retrospectivo, na medida em que, ao contrário do prospectivo, o falante só percebe o problema e suas dimensões, quando ele está sendo ou já se encontra linguisticamente elaborado, levando-o, então, a uma atividade metaformativa.

Também pode-se afirmar que a paráfrase deve ser uma atividade de reformulação em que o texto original se restaura, segundo Fuchs (*apud* FÁVERO, AQUINO, ANDRADE, 2005, p.59), “bem ou mal, na totalidade ou em parte, fielmente ou não, o conteúdo de um texto fonte, num texto derivado” que “pode manifestar-se em um grau maior ou menor, nunca, porém, como uma equivalência semântica absoluta” (HILGERT, 2006, p.275).

A paráfrase pode ocorrer dentro de um diálogo para explicar o que um termo significa; ou generalizar o enunciado em que se passa de uma informação explícita ou exemplificada para uma informação geral, ou de caráter resumitivo, ou seja, sua função principal é contribuir para a coesão do texto, mobilizando informações já ditas e retomadas para garantir a intercompreensão dos falantes. De acordo com Castilho (2012, p.413):

O paradoxo da paráfrase está nisto: é uma repetição de conteúdos que, precisamente por terem sido repetidos, acrescentaram-se semanticamente e, nesse sentido, mudaram. Não é preciso dizer mais nada para mostrar a importância da paráfrase na manutenção da conversação e na criação do texto.

Portanto, no texto falado, parafrasear é estabelecer uma relação de equivalência semântica entre o Enunciado Reformulador e o Enunciado de Origem para que se façam deslocamentos de sentidos que abranjam ou impulsionem gradativamente o texto produzido. Desse modo, serão analisados, portanto, os procedimentos e as funções de paráfrase por três aspectos discursivos: o aspecto distribucional, o aspecto operacional e a semântica das relações parafrásticas.

Os *aspectos distribucionais* são as relações parafrásticas que se estabelecem por meio de compartilhamento do tópico discursivo entre falante e ouvinte e são subdivididos em dois tipos **paráfrases adjacentes** e **paráfrases não adjacentes**. O primeiro tipo se organiza quando se estabelece uma relação com a EO de organização das funções locais do turno conversacional, pois surgem para resolver os problemas de entendimento do tópico tanto pela manifestação interacional do ouvinte, como pela organização dos desdobramentos temático-argumentativos que podem ocorrer a partir dessas inferências.

No que diz respeito ao segundo tipo, paráfrases não adjacentes, percebemos que estão ligadas à estruturação de tópicos discursivos mais longos, em que temos a predominância de uma abordagem temática que se constitui como uma unidade linear, ou seja, a atividade parafrástica, nesse tópico, se desenvolve como uma atividade linguística dominante. Por exemplo, os tópicos conversacionais que são desenvolvidos até a sua conclusão sem inferências significativas, e que ao final a atividade parafrástica retoma o tópico discursivo como uma forma de resumo do que foi dito.

A *operacionalização nas relações parafrásticas*, de acordo com Hilgert (2003, p.135-138), ocorre por meio de quatro variações. A **autoparáfrase**, em que o falante parafraseia seu próprio enunciado à medida que percebe os sinais de incompreensão do ouvinte. Na **heteroparáfrase** o interlocutor parafraseia o enunciado produzido pelo falante, o que corresponde a uma interação a partir da compreensão do que foi dito. A **paráfrase auto-iniciada**, quando é desencadeada pelo próprio falante a despeito do entendimento de qualquer sinal do ouvinte. E a **paráfrase heteroiniciada**, quando é produzida por um interlocutor e desencadeada por outro.

Há também os pares de **autoparáfrases autoiniciadas e heteroiniciadas**. A primeira pressupõe a garantia ao ouvinte da compreensão dos enunciados, ou seja, o ouvinte pode exigir do falante paráfrases que ajudem no entendimento do tópico discursivo. Esse tipo de recurso é mais evidente em turnos longos em que não haja alternâncias significativas, os sinais de participação do ouvinte ocorrem por expressões lexicais não verbais como *hm hm*, *ahn ahn*, ou então por expressões lexicais verbais como “*certo*”, “*claro*”, “*é verdade*”, pois elas servem como monitoramento do falante em relação ao entendimento e acompanhamento do ouvinte à evolução do texto produzido.

No que tange à incidência de heteroparáfrases autoiniciadas, percebemos a ação mais efetiva dos interlocutores na coelaboração do texto conversacional por meio da intercompreensão dos falantes “o autor da paráfrase explicita como compreendeu o enunciado parafraseado e, em geral, recebe de seu interlocutor um sinal ratificador, de que a intenção comunicativa foi definitivamente reconhecida”. (HILGERT, 2003, p.138)

Por fim, as heteroparáfrases autoiniciadas podem ser desestabilizadoras da condução temática da conversação, pois, com base na abrangência informacional do EO, alguns aspectos são selecionados e outros descartados na produção do ER.

A semântica das relações parafrásticas é o aspecto que estuda a forma como o Enunciado Reformulador retoma e estabelece relações em maior ou menor grau, por meio da paráfrase, com a dimensão significativa do Enunciado de Origem. Ao mencionar essa gradação entre ER e EO, pode-se apontar o modo como ela ocorre tanto pelo nível de conhecimentos extratextuais dos interlocutores, como pela pura repetição do que foi enunciado no texto matriz. Castilho (2012, p.413) dá três definições acerca das funções parafrásticas no tratamento discursivo do tópico: 1) expansão vs. redução do tópico; 2) determinação vs. indeterminação do tópico; 3) ênfase vs. atenuação do tópico

Já Hilgert (2006) discorre como o desenvolvimento das relações parafrásticas do texto matriz ocorre no tópico discursivo em três tipos relevantes de paráfrases: **expansivas**, quando na passagem para a paráfrase há um deslocamento do sentido geral da matriz para o específico; **redutoras**, quando a paráfrase passa o sentido específico da matriz para um sentido geral, condensado; **paralelas**, em que a paráfrase mantém o sentido do texto matriz.

As funções das paráfrases expansivas e redutoras, segundo Hilgert (2003, p.144), são:

Expansivas:

- a) dar explicações definidoras, de matrizes constituídas por noções abstratas;
- b) explicitar, precisando ou especificando, informações contidas nas matrizes. As explicações ocorrem, com frequência, por meio de exemplificações que não se identificam com as reformulações parafrásticas.

Redutoras:

- a) conferir uma denominação adequada, mais simples ou abrangente a uma formulação complexa ou demasiadamente específica da matriz;
- b) resumir o conjunto de informações que a matriz contém. O exercício desta última função coincide, normalmente, com o de concluir um tópico conversacional.

Para concluir, afirmamos que os mecanismos de parafraseamento vistos acima são partes constituintes da produção do texto falado, pois servem para reelaborar o Enunciado Original, a fim de torná-lo acessível à contribuição da construção da intercompreensão do diálogo entre falante e ouvinte. Dessa maneira, passaremos ao levantamento dos procedimentos de Correção como outro elemento que compõe as categorias de análise de nosso *corpus*.

1.3.3 Correção

A correção é um dos instrumentos de elaboração do texto falado e desempenha a função de organizar e (re)formular um Enunciado Original, “formular é efetivar atividades que estruturam e organizam os enunciados de um texto” (FÁVERO, ANDRADE e AQUINO, 2006, p.256), ou seja, um enunciado é reformulado a fim de garantir seu entendimento, seus reparos podem ser sintáticos, lexicais, fonéticos, semânticos ou pragmáticos. As correções podem ocorrer tanto por parte do enunciador, como por parte do enunciatário e tem como objetivo claro a *intercompreensão* do texto produzido.

Esses processos de reformulação textual são denominados como *mecanismos de correção* (MARCUSCHI, 2007, p.29) e funcionam como processadores da edição conversacional. De acordo com Marcuschi (2007, p.29), há uma tipologia geral para mecanismos de correção:

- a) *autocorreção auto-iniciada*: é a correção feita pelo próprio falante logo após a falha;
- b) *autocorreção iniciada pelo outro*: é a correção feita pelo falante, mas estimulada pelo seu parceiro ou por outro;
- c) *correção pelo outro e auto-iniciada*: o falante inicia a correção, mas quem a faz é o parceiro;
- d) *correção pelo outro e iniciada pelo outro*: o falante comete a falha e quem corrige é o parceiro.

Podemos observar que a correção como atividade de reformulação, que independe se é autoiniciada ou se é iniciada pelo outro, visa a intercompreensão entre falantes. Posto isso, tomaremos como premissa que a construção de um texto falado não é apenas uma sequência verbal encadeada em um turno, mas sim uma

elaboração de uma atividade intencional. Fávero, Andrade e Aquino (2006) observam no processamento do texto “atividades problemas” para o estudo dos mecanismos de correção como:

- *correção e hesitação*: a hesitação é um mecanismo de “prospecção”, o erro é previsionado, por isso, consertado antes mesmo de acontecer na formulação do Enunciado Original, ou seja, a hesitação acontece interrompendo um fluxo informacional, “resultando um enunciado ainda não concluído do ponto de vista da organização sintagmática” (FÁVERO, ANDRADE E AQUINO, 2006, p.261). A correção ocorrerá quando um enunciado, com uma seleção inadequada, estiver efetivado. Do ponto de vista sintagmático, o enunciado terminou, mas é necessário que seja reformulado para uma compreensão efetiva do texto produzido.
- *correção e paráfrase*: esses termos podem ser confundidos. Na paráfrase, o enunciado reformulado deverá apresentar relações semânticas com o Enunciado Original, enquanto na correção o interlocutor pretende apagar o enunciado original “por considerá-lo inadequado no processamento da fala, substituindo pelo enunciado reformulado.” (FÁVERO, ANDRADE E AQUINO, 2006, p.260)

É importante destacar que em Barros (2003) a diferenciação entre correção e paráfrase também se encontra na natureza da relação semântica que o Enunciado Formulador estabelece com o Enunciado Reformulador. Na reformulação marcada pela paráfrase, há traços semânticos comuns ao Enunciado Original e a ampliação do enunciado, por meio de traços lexicais diferentes – em que se estabelecem graus de especificidade vs generalidade – ou pela escolha de palavras que intensifiquem as características dos aspectos discutidos no tópico discursivo. Em contrapartida, nos procedimentos de correção, há uma reformulação que busca a diferenciação de sentidos aos termos que compunham o Enunciado Original. Segundo Barros (2003, p.156):

Pela organização mais global da conversação pode-se, na maior parte das vezes, definir se o objetivo da reformulação foi marcar a

intenção do locutor com uma diferença de sentido, na correção, ou assinalar essa intenção, por reforço, com a paráfrase.

Podemos também ressaltar dois tipos de correção, a correção por *infirmiação*, em que há uma invalidação ou revogação total do que foi dito no Enunciado Original, para que haja a formulação adequada do texto. E também há a *retificação*, em que ocorre a correção parcial do Enunciado Original, levando-o em consideração e adequando as informações apresentadas em sua elaboração.

Para Barros, os mecanismos da conversação pressupõem dois tipos de atividades de correção:

- a *reparação*: a reparação está ligada diretamente a uma infração conversacional “os interlocutores cometem ‘erros’ no sistema de tomadas de turno, violam regras de conversação e essas falhas e desobediências são reparadas” (BARROS, 2003, p.159). Portanto, a reparação está ligada intrinsecamente à organização conversacional e suas características que variaram segundo os tipos de conversação existentes dentro de uma determinada cultura, “as regras mudam e, com elas, as infrações cometidas e os mecanismos de reparação” (BARROS, 2003, p.163).
- a *correção*: é definida como um ato de reformulação, cujo objetivo, ao consertar “erros” e inadequações, é assegurar a intercompreensão do diálogo. Os tipos de erros reparados pela correção se encontram no âmbito da *fonética e fonologia* (pronúncia errada ou truncada de palavras); da *sintaxe* (erros relacionados a estrutura sintática); do *semântico-pragmático* (impropriedade de informações como imprecisões nas expressões de sentimentos e opiniões).

De acordo com Marscuschi (2007, p.31), a correção modifica a estrutura da frase “truncando-a, criando redundâncias, repetições, encaixamentos, etc.”. No entanto, as correções não acontecem aleatoriamente ou de forma caótica, elas ocorrem de forma ordenada e suas posições podem ser descritas da seguinte maneira:

- a) *autocorreções auto-iniciadas*:
- 1) o mais comum é que ocorram no mesmo turno em que aparecem; geralmente ocorrem na mesma sentença em que surge a falha, mas podem estar na seguinte;
 - 2) ocorrem também no lugar de transição do turno, logo antes da troca;
 - 3) ocorrem às vezes no terceiro turno, após o parceiro ter falado;
- b) *autocorreções iniciadas pelo outro*: realizam-se geralmente no terceiro turno, ou seja, na retomada da palavra pelo falante que cometeu a falha;
- c) *correções pelo outro e iniciadas pelo outro*: realizam-se no turno subsequente ao turno em que ocorreu a falha.

É possível dizer que há uma ordem de preferências em que essas correções acontecem, a autocorreção autoiniciada é feita pelo próprio falante, pois ele não quer perder, no próprio turno, a oportunidade de reformular o seu texto, posto sua compreensão do erro cometido. Na autocorreção iniciada pelo outro, a correção é iniciada pelo falante e efetivada pelo interlocutor.

Por fim, a última opção é a correção feita pelo outro e iniciada pelo outro, essa modalidade é observada como uma das menos frequentes nos processos de correção, haja vista que a conversação se dá como um encadeamento de sequências do fluxo conversacional, por isso, a correção que não seja feita na primeira oportunidade possível tem a probabilidade de não ser retomada nos fluxos seguintes, “pois é comum que o ouvinte, ao tomar a palavra, renuncie a correção do que o precedeu.” (SCHEGLOFF *apud* MARCUSCHI, 2007, p.32)

É possível observar que há, ao longo do turno conversacional, uma pressão sobre o locutor tanto da estrutura conversacional, como da assimilação do texto pelo interlocutor, para que as correções sejam feitas, a fim de que se estabeleça a intercompreensão entre falante e ouvinte, pois, ao finalizar seu turno, é possível que o locutor perca a palavra sem poder corrigir seu texto dali por diante. Portanto, podemos dizer que “passa a haver uma estreita relação entre o mecanismo de autocorreção e o da troca de turno” (MARCUSCHI, 2007, p.32), pois quem fala corrige e reformula seu enunciado, a fim de ser compreendido antes de passar o turno. Segundo Barros (2003, p.173):

Ao corrigir e, principalmente, ao corrigir seu interlocutor, o falante encontra, muitas vezes uma forma de participar da conversação ou

de cooperar para o seu andamento, pois, para reformulá-la, repete ou retoma a contribuição do outro e, desse modo, se introduz na conversa e contribui para desenvolvê-la.

Com o intuito de garantir a intercompreensão e abrir espaços para as possíveis correções, os marcadores conversacionais, introdutórios da correção, se estabelecem na conversação, truncando o fluxo do diálogo e servindo como mecanismos de assalto ao turno para a iniciação de reparações ao texto falado que é produzido pelo outro.

Esses marcadores podem ser prosódicos e, para serem analisados, é preciso levar em consideração fatores extralinguísticos como gestos, risos, olhares, etc., conciliados às pausas, mudanças nas curvas entonacionais, velocidades de elocução, alongamentos e intensidades da voz.

Os marcadores também podem ser discursivos como nos mostram os exemplos a seguir: *Quer dizer, bom, ah, ah bom, aliás, então, logo, não, ou, ahn ahn, hein, digamos, digamos assim, ou melhor, em outras palavras, em termos, não é bom assim, perdão, desculpe, finalmente.*

E são subdivididos segundo Gülich e Kotschi (*apud* FÁVERO, ANDRADE E AQUINO, 2006, p.269) em:

- a) *fracos*, quando a relação semântica entre os dois termos da reformulação é claramente reconhecível, de modo que um marcador fraco é suficiente para marcar a atividade reformuladora.
- b) *fortes*, quando a reformulação semântica entre os dois termos da reformulação é fraca e um marcador forte pode compensá-la.

As correções sinalizam diferentes funções interacionais em que se devem estabelecer relações de envolvimento entre interlocutores. É por meio da correção que o locutor orienta o foco da atenção de seu interlocutor para *o tópico discursivo*, e assim esclarece determinados aspectos informacionais da mensagem; e para os *interlocutores e as relações entre eles*, quando há a preservação da face dos interlocutores em virtude da adequação linguística e da posição social que estão ocupando.

Em suma, o mecanismo da correção no texto falado tem um caráter de reformulação do que foi dito para que a mensagem seja expressa de forma diferente e assim alcance a intercompreensão, logo, observamos esse mecanismo como um dos elementos de afirmação da natureza da língua falada como um processo dinâmico, altamente interativo e colaborativo em sua manifestação.

Por fim, diante das dos elementos levantados da Análise da Conversação, Marcadores Conversacionais, Paráfrase e Correção, passaremos para o próximo capítulo, a fim de entendê-los sob perspectiva da retextualização feita pelos atores da modalidade do texto teatral escrito para a modalidade do texto teatral oralizado.

CAPÍTULO 2 – O TEXTO TEATRAL E SUA PERFORMANCE

APRESENTAÇÃO

Neste capítulo, abordaremos o discurso teatral, pelo viés das teorias das Artes Cênicas, com base em duas concepções essenciais para seu entendimento na contemporaneidade: o discurso teatral sob uma perspectiva dramática e o discurso teatral sob uma perspectiva épica. Evidenciaremos como essas concepções estão presentes na produção do texto criado pelo dramaturgo e como os atores se relacionam e oralizam esses textos. A finalização do capítulo traz o conceito de retextualização como elemento essencial para que sejam entendidos os procedimentos linguísticos de transposição do texto escrito para o texto falado.

Esse capítulo tem como objetivo específico apontar as construções de sentido feitas pelos atores ao retextualizarem a modalidade de texto escrito para a modalidade de texto falado na criação e construção das cenas do texto *Na solidão dos campos de algodão* do dramaturgo francês Bernard Marie-Kòltes.

2.1 O DISCURSO TEATRAL E A ESTRUTURA DO TEXTO

O conceito de *Drama* (ação) advém das concepções clássicas da teoria dos gêneros literários, primordialmente propostos na *República* de Platão e depois desenvolvidos pela *Arte Poética* de Aristóteles, “num sentido geral, o drama é o poema dramático, o texto escrito para diferentes papéis e de acordo com uma ação conflituosa” (PAVIS, 1999, p.109).

De acordo com Platão e Aristóteles, os gêneros fundantes do discurso literário transitam entre aquilo que se denominou como Dramática, Épica e Lírica. O sentido de suas distinções está justamente nas tentativas de explicitar as várias possibilidades existentes da imitação do mundo natural pela literatura.

A Lírica atribui os traços de uma instância subjetiva à voz criada pelo próprio autor para enunciar poemas. A Épica traz os traços de um narrador em terceira pessoa, de uma voz historicamente constituída que narra fatos, comenta e distancia o coenunciador para que este não se envolva diretamente com o fato narrado, mas que o observe e se posicione em relação a ele.

Por fim, a Dramática se institui como a ação que move uma personagem dentro do contexto de uma fábula em que não há a presença de um narrador, ou seja, quando ocorre a imitação da vida natural por meio de personagens que agem, dialogam e se relacionam. “Isto é, a imitação é executada ‘por personagens em ação diante de nós’ (3º capítulo)”. (ROSENFELD, 2008, p.16).

Apesar de esses gêneros serem diferenciados e delimitados em formas teoricamente estanques, quando lidos à luz da contemporaneidade, são considerados, de certa maneira, híbridos, relacionando-se e se problematizando ao longo de uma obra literária. Portanto, a pureza do conceito desses gêneros ocorre apenas no plano das ideias.

Nesse capítulo, interessa-nos discorrer acerca das características e concepções do dramático como elemento estruturador do texto teatral. Hegel (*apud* ROSENFELD, 2008, p.28) definiu o dramático como aquele que “reúne em si a objetividade da epopeia (Épica) com o princípio subjetivo da lírica”. Anatol Rosenfeld (2008, p.28) argumenta acerca dessa afirmação da seguinte maneira:

na medida em que (o dramático) representa como se fosse real, em imediata atualidade, uma ação em si concluída que, originando-se na intimidade do caráter atuante, se decide no mundo objetivo, através de colisões entre indivíduos. O mundo objetivo é apresentado objetivamente (como na Épica), mas mediado pela interioridade dos sujeitos (como na Lírica).

A dimensão da ação se dará pela interlocução das personagens que se manifestam textualmente por meio de diálogos, instância enunciativa que busca criar e (re)produzir uma determinada realidade. Para isso, imita os mecanismos da conversação cotidiana e elenca o desenvolvimento da fábula por meio de cenas, da situação inicial da trama – que pressupõe o caminho para o conflito e clímax – ao desfecho. Assim, o espectador vê a ação se estender diante de seus olhos por meio da verossimilhança da realidade do discurso produzido pelo texto teatral.

Isso posto, o texto de teatro, em seu aspecto primordial, constitui-se como uma obra literária criada por um dramaturgo que projeta para o texto escrito estruturas poéticas, em forma de diálogos ou monólogos, para serem oralizadas por atores no momento da encenação.

Diante dessa afirmação, pode-se dizer que uma peça, para ser deslocada do campo da literatura propriamente dita para o campo efetivo do teatro, pressupõe a intervenção do ator sobre os mecanismos textuais, propostos pelo dramaturgo, que devem ser ativados por sua voz ao representar determinada personagem. Segundo Rosenfeld (1996, p.24):

(...) a peça como tal, quando lida e mesmo recitada, é literatura; mas quando representada passa a ser teatro. Trata-se de duas artes diferentes, por maior que possa ser a sua interdependência. A literatura vira teatro literário; o que era substantivo passa a ser adjetivo, o que era substância torna-se acidente. Não é jogo de palavras. O fato descrito marca a passagem de uma arte puramente “temporal” (a literatura) ao domínio de uma arte “espácio-temporal” (o teatro), ou seja, de uma arte “auditiva”.

O dramaturgo, quando propõe estruturas poéticas abertas à intervenção oral do ator, pode tanto estar forjando a construção de um diálogo pelos aspectos verossímeis de uma conversação real, como pode estar propondo estruturas linguísticas que possibilitem a criação dessa oralização sobre sua obra. O que se coloca em jogo é por qual maneira a obra teatral irá estabelecer uma comunicação efetiva entre dramaturgo e plateia/leitor.

Portanto, é possível afirmar que, para além de tentar estabelecer a mimese da realidade, o texto teatral pressupõe, sobretudo, a intervenção das artes que complementam o fazer teatral; em outras palavras, o texto teatral é concebido e elaborado para ser falado, de outra maneira seria qualquer outra modalidade artística literária, mas não seria teatro.

Na história da dramaturgia mundial, existem obras cuja linguagem, ou a língua que se fala em cena, apela a um tipo de experiência poética, como a fala criada a partir da metrificacão de versos, presente em **Fedra** do dramaturgo francês Racine, ou por solilóquios metafísicos e filosóficos como os que ocorrem em **Hamlet** de William Shakespeare, ou até mesmo em obras contemporâneas cuja experiência com o texto varia por diversos aspectos, como narrações diretas à plateia, falta de pontuação, falas fragmentadas, ausência de nomes para as personagens, etc.

Há outras obras, cuja essência encontra-se justamente na criação de diálogos com forte apelo realista no que se refere à verossimilhança da língua falada. Tomemos como exemplos qualquer uma das muitas comédias populares de Luís Alberto de Abreu, as peças didáticas de Bertolt Brecht, algum drama marginal de Plínio Marcos, as tragédias cariocas de Nelson Rodrigues, ou um dos muitos dramas realistas dos anos 40 de dramaturgos americanos como Tennessee Williams, Eugene O'Neill, Arthur Miller, etc.

O que se torna possível observar é que, ao entrar em contato com esses textos, a plateia ou o leitor da obra deve ter uma experiência artística no campo da estética (do ponto de vista de como determinado texto é escrito) e no campo da interlocução (do ponto de vista da temática abordada pelo texto). Portanto, o texto teatral não se caracteriza apenas como a tentativa de reproduzir um ato de fala cotidiano, mas sim, ao forjar diálogos que podem ou não estabelecer um grau de proximidade com a língua falada, criar uma realidade verossímil que estabeleça algum tipo de relação com a plateia ou com o leitor envolvido. De acordo com Lamahieu (*apud* RYNGAERT, 1995, p.49)

Oposição entre o dito proferido, a fala da personagem e sua colocação na boca (posição voz e respiração) do ator. O texto de teatro é falado-escrito ou escrito falado? Ao que se acrescenta o problema dos ritmos próprios, da voz interior do escritor que percebe muitas vezes diferentemente a escansão do texto que ele próprio propôs, ao mesmo tempo que deixa aos artistas dramáticos o cuidado de completar o que começou, do escrito à imagem espetacular.

Logo, a obra teatral traz emissores humanos comuns fazendo usos incomuns da língua, pois há uma comunicação que deve ser estabelecida entre dramaturgo e plateia por meio da constituição de um universo fabular e narrativo, exemplificado e representado por personagens que dialogam em cena. A fim de demonstrar como essas duas instâncias de comunicação se estabelecem no texto teatral, Ryngaert (1995, p.108-109) discorre sobre o fenômeno da dupla enunciação:

A comunicação teatral não opera exclusivamente no eixo interno da relação entre os indivíduos, mas também – ou principalmente – no

eixo externo, entre o Autor e o Leitor ou o Público, através de uma cadeia de emissores. O que é chamado de *dupla enunciação* no teatro explica essa particularidade. Na comunicação mais imediata, um ator fala a um ator, assim como na vida ordinária um receptor conversa com um receptor. Mas esses atores são apenas a expressão de uma outra troca situada desta vez ao nível da ficção, em que uma personagem conversa com outra personagem. Por trás das personagens encontra-se o verdadeiro emissor de todas essas falas, o autor que se dirige a um público.

O texto teatral tem como função principal estabelecer a comunicação entre dramaturgo e plateia (ou leitor da obra) por intermédio de personagens que dialogam e se relacionam na fábula, estabelecendo assim a dupla enunciação.

Entretanto, o diálogo em si não reproduz ou tenta imitar a realidade corrente da língua em nome da comunicação, mas sim busca criar situações a partir da verossimilhança em que seres humanos comuns fazem usos incomuns da língua corrente.

A fim de influenciar ou impulsionar o conflito dramático, é possível dizer que “o discurso endereçado a uma das personagens é uma forma de ação do locutor e só tem, no fundo, uma significação real nos eventos, quando contribui de modo decisivo para impulsionar a ação” (INGARDEN, 1988, p.157).

Vale ressaltar que o texto dramático se estabelece como parte da maquinaria teatral, ou seja, para a criação de uma obra teatral, influências de outras ordens agirão sobre o texto, como a ação do ator que contará com os elementos da encenação e de sua criação subjetiva para a oralização das palavras forjadas e elaboradas pelo dramaturgo.

2.2 A PEDAGOGIA DA ORALIDADE TEATRAL

O momento da encenação de um texto teatral pressupõe um trabalho coletivo entre todas as instâncias envolvidas na produção da obra, portanto, comumente se estabelece, a princípio, como um norte para a criação coletiva o texto teatral, material essencial para o estabelecimento e as experimentações acerca do universo da fábula a ser contada.

A escolha do texto deve-se ao tipo de linguagem cênica a ser pesquisada, portanto o texto é consequência de uma necessidade do artista em refletir, de forma

crítica, sobre algum aspecto do meio em que vive. Depois de um entendimento apriorístico sobre a obra, começam os ensaios, a fim de proporcionar um espaço de experimentação que legitime ou não o entendimento pressuposto sobre o trabalho.

No momento dos ensaios, a linguagem cênica é experimentada e desenvolvida pelos atores não só a partir de treinamentos físicos, de expressão corporal, mas também por treinamentos relacionados à voz e à apropriação do texto. Portanto, como já dito, interessa-nos, nesta pesquisa, elaborar uma reflexão sobre esse segundo aspecto acerca dos procedimentos de oralização do texto teatral.

Ao longo da história do teatro, a fala em cena foi vista e experimentada a partir de diferentes perspectivas conceituais. Para tratarmos delas, é preciso estabelecer que, antes de falar um texto, o ator em seu trabalho vocal e verbal deve tomar consciência de que sua voz ressoa no espaço, que ela é em si corpo e musculatura a ser sempre aprimorada e exercitada, pois é instrumento primordial do trabalho teatral. Segundo Pavis (199, p.432)

A voz situa-se na junção do corpo e da linguagem articulada: ela é uma mediação entre a pura corporeidade não codificada e a textualidade inerente ao discurso “*entre deux*”, [entremeio], “do corpo e do discurso” (BERNARD, 1976:353), “oscilação permanente, duplo movimento em tensão, pois que está em busca de ressonância corporal a que conjuntamente visa superar num sentido a ser comunicado por outrem” (*ibid.*:358). A voz se situa, portanto, no lugar de um encontro ou de uma tensão dialética entre corpo e texto, jogo do ator e signos linguísticos. Nele se realizam simultaneamente uma encarnação do verbo e uma sistematização do corpo.

Posto isso, estabelece-se o trabalho com o texto propriamente dito, e surge uma seara de problematizações acerca de como o ator deve falar em cena tais como, segundo Roubine (1987, p.17)

Será que a voz deve ser esse instrumento trabalhado, utensílio essencial senão único de um *virtuose* da declamação, meio de estilização deliberada? Será que através de artifícios, ela deve se transformar em eco teatral dos artifícios formais encontrados no texto dramático? Ou será que, ao contrário, ela deve reproduzir mimeticamente a “vida”, ser o “reflexo de uma realidade humana”?

Com base nessas perguntas, levantaremos duas concepções fundantes acerca do trabalho com a fala nas teorias das artes cênicas. A princípio, sob uma perspectiva dramática de construção das personagens, surgirão os pressupostos de Constantin Stanislavski (2009), advindos das sistematizações sobre o trabalho do ator. Em um segundo momento, trataremos da fala como um procedimento de distanciamento advindo dos princípios do teatro épico de Bertolt Brecht (2005).

O diretor russo Constantin Stanislavski, grande pensador sobre o trabalho de instrumentalização do ator e fundador do Teatro de Arte de Moscou no começo do século XX, acredita que a fala do ator em cena deve estar em consonância com a lógica psicológica da personagem do texto teatral, portanto há de se buscar um jeito de oralizar o texto, priorizando os aspectos verossímeis e naturais inerentes à fábula.

Entretanto, isso não quer dizer que o ator deva falar de acordo com a lógica cotidiana, na vida “a gente diz o que tem de dizer ou o que quer dizer com um objetivo, para alcançar um fim, por necessidade ou, de fato, visando alguma ação verbal verdadeira e frutífera” (STANISLAVSKI, 2009, p.160), enquanto “no teatro dizemos um texto de um outro autor, e esse texto muitas vezes diverge dos nossos requisitos e desejos” (STANISLAVSKI, 2009, p.161). Ele ainda afirma que “no palco temos de falar de coisas que não vemos, nem sentimos, nem cogitamos por nós mesmos, mas sim nas pessoas imaginárias de nossos papéis” (STANISLAVSKI, 2009, p.161).

Há no trabalho de Stanislavski uma concepção de teatro que obedece à ideia de uma fábula dramática/realista, cujo ponto de partida, assim como definido em Aristóteles, é a “imitação que é feita pelas personagens em ação e não através de um relato, e que, provocando piedade e terror, opera a purgação de tais emoções” (ARISTÓTELES *apud* PAVIS, 1999, p.110). Portanto, a oralização das falas da personagem obedece à lógica psicológica das sensações, dos sentimentos, do subtexto e das emoções naturais relativas a um tipo de fábula contada sem a interferência da plateia, fechada na quarta parede⁵ do palco italiano, cujo público vai

⁵ Quarta parede: é a parede imaginária que se constitui em frente ao palco e faz com que a plateia se torne agente passivo do evento teatral, ou seja, a plateia apenas observa a fábula interpretada pelos atores sem ser convidada a interagir ou se relacionar ativamente com a obra.

ao teatro para observar uma realidade verossímil diante de seus olhos e acreditar na ilusão criada pelo universo ficcional da encenação.

Em contrapartida, a oralização feita pelos atores no contexto de uma obra inerente ao teatro épico, advindo dos estudos e dos conceitos do alemão Bertolt Brecht, pressupõe um distanciamento do ator sobre aquilo que é enunciado, a fim de proporcionar ao ator que faz e à plateia que recebe uma experiência que se situa no campo do ator-narrador-personagem.

Enquanto o teatro dramático prima pela constituição de uma ilusão dentro da caixa preta em que a plateia é observadora da ação que discorre diante de seus olhos, no teatro épico os procedimentos do fazer teatral são evidenciados para mostrar à plateia que a fábula é objeto de análise, de reflexão política e filosófica acerca da realidade do mundo atual. Logo, para Brecht, “o teatro dramático, com efeito, não é mais capaz de dar conta dos conflitos do homem no mundo; o indivíduo não está mais oposto a outro indivíduo, porém a um sistema econômico” (Pavis, 1999, p.110).

Segundo a distinção de Rosenfeld (2008, p.149) acerca do teatro dramático e do teatro épico, podemos observar o seguinte quadro:

Forma dramática do teatro	Forma épica do teatro
Atuando	Narrando
Envolve o espectador numa ação cênica	Torna o espectador um observador
Gasta-lhe a atividade	Desperta a sua atividade
Possibilita-lhe emoções	Força-o a tomar decisões
Vivência	Concepção do mundo
O espectador é colocado dentro de algo (identificação; nota do autor)	É posto em face de algo
Sugestão	Argumento
Os sentimentos são conservados	São impelidos os atos de conhecimento
O espectador identifica-se, convive	O espectador permanece em face de, estuda
O homem é pressuposto como conhecido	O homem é objeto de pesquisa
O homem imutável	O homem mutável que vive mudando
Tensão visando ao desfecho	Tensão visando ao desenvolvimento
Uma cena pela outra (encadeamento; nota do autor)	Cada cena por si
Crescimento (organismo; nota do autor)	Montagem
Acontecer linear	Em curvas
Necessidade evolutiva	Saltos
O homem como ser fixo	O homem como processo
O pensar determina o ser	O ser social determina o pensar
Emoção	Raciocínio

Fonte: Rosenfeld (2008, p.149)

Dessa maneira, o ator do teatro épico deve impedir a identificação do espectador com a personagem, mostrando-a em vez de encarná-la, quebrando a quarta parede em nome de uma relação direta com o espectador.

No que se refere à fala do ator como procedimento de distanciamento, a princípio, Brecht propõe três possibilidades de oralização do texto. A primeira advém da experiência, por parte do ator, em dizer seu texto na terceira pessoa. Quando

isso ocorre, evidencia-se a “colisão de duas entonações” na fala, descolando a ideia de personagem encarnada para um ator que interpreta diante de todos alguém que ele não é. A segunda possibilidade se dá pela recorrência ao passado, como um narrador que conta o que aconteceu até aquele momento. A terceira é a intromissão de indicações sobre a encenação e de comentários, em que o ator mostra oralmente os procedimentos utilizados para a feitura da cena e dá sua opinião acerca da fala da personagem que irá ser oralizada, criando assim um movimento dialético, no qual se evidencia a distinção entre a fala da personagem e a fala do ator. Segundo Brecht (2005, p.108):

É pela conjugação destes processos que se distancia o texto nos ensaios; mas também durante a representação o texto se mantém, de maneira geral, distanciado. Quanto à dicção propriamente dita, de sua relação direta com o público sobrevêm-lhe a necessidade e possibilidade de uma variação que será conforme ao grau de importância a conferir às falas. O modo de falar das testemunhas, num tribunal, oferece-nos um bom exemplo disto. A maneira de a personagem frisar suas declarações deverá produzir um efeito artístico especial. Se o ator se dirigir diretamente ao público, deve fazê-lo francamente, e não num mero “aparte”, nem tampouco num monólogo no estilo do velho teatro. Para extrair do verso um efeito de distanciamento pleno, será conveniente que o ator reproduza, primeiro, em prosa corrente, nos ensaios, o conteúdo dos versos, acompanhado, em certas circunstâncias, dos gestos para eles estabelecidos. Uma estruturação audaciosa e bela das palavras distancia o texto. (A prosa pode ser distanciada por tradução para o dialeto natal do ator.)

Com o advento do teatro contemporâneo, cuja fábula como obra fechada e coesa se fragmentou e o diálogo perdeu sua força disparadora de ações dramáticas, é possível perceber que há a problematização do “como” se falar o texto, tendo em vista que a urgência dessa fala pretende o estabelecimento efetivo de uma dupla enunciação. Para Ryngaert (1998, p.135),

o verdadeiro diálogo contemporâneo se faz cada vez mais diretamente entre Autor e o Espectador, por diversos procedimentos enunciativos, o personagem enfraquecido mostrando ser um intermediário cada vez menos indispensável entre um e outro.

Isso posto, o ator contemporâneo não é simplesmente o meio pelo qual essa dupla enunciação deve ser estabelecida, ele deve se comprometer com o texto que está sobre sua responsabilidade e não somente decorá-lo, o ator deve emitir sua opinião sobre as palavras que diz no palco. Dessa maneira, vemos que a distinção apontada por Brecht na década de 50 acerca do teatro dramático e do teatro épico se desfaz, de acordo com Pavis (1999, p.112):

o épico e o dramático não mais são abordados individualmente e de maneira exclusiva, mas, sim, em sua complementariedade dialética: a demonstração épica e a participação total do ator/espectador muitas vezes coexistem no mesmo espetáculo.

Por fim, essas duas linguagens tendem a colaborar a despeito de uma comunicação mais efetiva em que o ator dá voz e corpo às palavras do dramaturgo, colocando-se de forma crítica diante do texto ao enunciar, como ator e como personagem, diretamente ao público, ou ao outro ator da cena a sua opinião de integrante do jogo conversacional.

2.3 PROCEDIMENTOS DE RETEXTUALIZAÇÃO: A TRANSPOSIÇÃO DO ESCRITO PARA O ORAL NO TEATRO

O texto de teatro é uma das ferramentas essenciais para a criação de uma obra teatral, tradicionalmente é a partir do texto que os atores e diretores começam a trabalhar e desenvolver as técnicas necessárias para o levantamento de uma encenação.

Quando nos debruçamos sobre o texto, podemos dizer que este pressupõe uma completude, ou seja, o texto escrito, para ser ativado, precisa da voz e da interpretação do outro que o encenará. Portanto, é um tipo de texto que se apresenta sob duas faces, “um texto (*script*) para ser falado ou à espera de voz viva e o outro oralizado no palco como dramatização do *script*” (URBANO, 2005, p.196).

A língua falada no palco também é objeto de estudo para a Análise da Conversação no que diz respeito às estratégias de enunciação e de (re)produção do

texto teatral, posto que é iminente a intervenção feita pelo ator sobre o texto primordialmente idealizado pelo dramaturgo. As estratégias discursivas e os imprevistos, ao longo do turno da fala teatral, podem ser as mais variadas desde enunciações fiéis ao texto original, até infrações, improvisos, supressões, digressões, etc., haja vista que na encenação teatral o texto escrito planejado se encontra somado à *performance* espontânea da produção do texto oral.

Entretanto, apesar da enunciação feita pelo ator parecer língua viva, brotada naquele instante, ela continua sendo uma fala pré-concebida, apesar dos traços de subjetividade do momento da enunciação, ou seja, há uma organização para que a fala estabeleça uma comunicação do texto com o público e o ator utiliza suas estratégias linguísticas naturais da língua falada para ser o condutor daquela fábula. Segundo Preti (2004c, p.201)

Tais estratégias estão sempre ligadas a uma realidade linguística internalizada pelos autores e tornada viva nos textos, embora dela estejam quase sempre ausentes algumas características tipicamente orais, como a sobreposição de vozes, por exemplo.

Dessa maneira, ao analisarmos a estruturação do texto teatral, sob a perspectiva de uma caracterização desse mesmo gênero discursivo, será possível perceber a existência de mecanismos que nos ajudam a compreender as distinções e aproximações entre o texto teatral e a língua falada propriamente dita. Segundo Urbano (2005, p.197-198), o texto teatral se estrutura da seguinte forma:

2. A voz, idealizada nos *scripts*, recebe voz “viva” do personagem ator, com todas as implicações que isso acarreta;
(...)
4. A oralização no palco não deixa de ser uma produção retextualizada das falas idealizadas nos *scripts*;
(...)
7. Como nas conversações naturais, durante a oralização acentua-se, em relação aos *scripts*, a ocorrência de repetições, reduplicações, redundâncias, paráfrases, pronomes egóticos, frases e palavras truncadas, que favorecem a ocorrência de campos semânticos mortos; de fenômenos, como hesitações, pausas vazias, pausas preenchidas (como eh eh), marcadores conversacionais (como “viu?”, “né?”, “olha?”, “Mas”, etc.), em função do caráter mais interativo do texto falado e da conseqüente materialidade sonora da

fala. Enfim, a expectativa é que aumente a “não referencialidade” textual durante a oralização.

Dessa maneira, partiremos da afirmativa feita por Urbano no quarto tópico acima apresentado, em que a oralização do texto teatral é vista como uma atividade de retextualização.

Haja vista que o texto teatral escrito é uma obra elaborada previamente na qual a “dialogicidade constitui-se numa relação ‘ideal’, em que o escritor leva em conta a perspectiva do leitor” (KOCH e ELIAS, 2010, p.13). Para estabelecer essa comunicação entre leitores, esse texto escrito sofre “as imposições de ordem normativa e convencional, que podem, por vezes, conflitar com as de ordem funcional.” (KATO, 1995, p.28).

Enquanto em sua transposição para texto oral, o texto emerge “no próprio momento da interação” (KOCH e ELIAS, 2010, p.14) como se fosse seu próprio rascunho, refletindo assim a materialidade linguística da expressão oral por “marcas de produção verbal conjunta” (KOCH e ELIAS, 2010, p.13), posto que a fala “é regida por imposições de ordem comunicacional e funcional” (KATO, 1995, p.28) da instantaneidade.

Assim sendo, os atores agem sobre o texto teatral, para levá-lo ao palco, por meio de atividades de retextualização do diálogo escrito, recriando-o de acordo com a espontaneidade e a coerência da produção do texto falado. Marcuschi (2005, p.46) afirma que a retextualização se trata de

(...) um processo que envolve operações complexas que interferem tanto no código como no sentido e evidenciam uma série de aspectos nem sempre bem-compreendidos da relação oralidade-escrita.

Portanto, o jogo que se estabelece nessas atividades não trata da passagem do texto “controlado e bem formado” (o texto escrito) para uma lógica de um texto “descontrolado e caótico” (o texto falado); parafraseando Marcuschi (2005), a passagem da escrita para a fala não é a passagem da ordem para o caos: é a passagem de uma ordem para outra ordem. Muitas vezes estratégias inerentes,

complexas e imperceptíveis, naturais da língua falada, agirão sobre o texto escrito espontaneamente, pois o responsável pela produção daquele texto, primeiro, deverá compreender o que foi proposto como texto falado pelo dramaturgo, para que diga aquelas palavras de acordo com a sua lógica de falante da língua em uso e que adaptará sua *performance* oral ao contexto social da personagem dentro fábula.

A fala que se produz no palco nem sempre é da mesma natureza da fala produzida na vida cotidiana, mas sim se utiliza de mecanismos verossímeis à fala natural, para fazer um uso incomum da língua falada, ou seja, o ator fala o texto previamente escrito de forma que se estabeleça uma comunicação efetiva com o outro ator, ou com a plateia por meio dos usos correntes da língua falada.

É nessa “correlação entre personagem de ficção e o falante real que se constitui esse ‘diálogo verossímil’, isto é, essa verdade linguística possível, embora nem sempre encontrada na conversação natural” (PRETI, 2004c, p.201). Em outras palavras, “claro que o teatro não registra todas as vicissitudes da fala viva proferida por sujeitos ativamente envolvidos na conversação, mas ele encontra nesta seu alimento” (RYNGAERT, 1995, p.110).

Diante disso, apoiar-nos-emos na afirmativa de Ryngaert (*apud* URBANO, 2005, p.199-200) sobre a produção dos processos de enunciação das falas do texto teatral no momento da encenação:

O estudo de um texto conversacional permite formular hipóteses sobre a teatralidade mínima indispensável para que as trocas possam se efetuar de maneira satisfatória. Se é preciso um contexto para que a conversação exista, é um contexto mínimo que se deve construir no momento da passagem ao palco de um diálogo de teatro, pelo menos se admitirmos que a fala de um personagem jamais é arbitrária.

Ao falarmos sobre atividades de retextualização do escrito para o oral no texto de teatro, propomos que essas atividades podem ocorrer de forma diversificada de acordo com o contexto de encenação e dos jogos linguísticos possíveis para a oralização do texto.

Ao codificar o texto escrito para a realidade da língua falada, o ator tomará como base para sua oralização uma multiplicidade de escolhas de valor sintático,

semântico e prosódico no que se refere ao tipo de interlocução que deseja estabelecer com o texto, o outro ator com quem está dialogando e a plateia que assiste à obra. Elementos como pausas, reformulações, duplicação de turnos, paráfrases, ou outras atividades da conversação real servem ao texto como modos de frisar, opinar, sublinhar, chamar a atenção para certos conteúdos em detrimento de outros.

Assim como a eventual sobreposição de vozes, o truncamento de palavras, correções, repetições denotam atos espontâneos e imprevisíveis do turno conversacional que pressuporá a improvisação linguística do ator sobre o texto que é de sua responsabilidade, posto que o diálogo teatral tem como objetivo desencadear ações que levem a fábula ao seu desfecho. Portanto, a produção linguística pode ser vista como “um encadeamento de reformulações (previstas ou não previstas), tal o imbricamento dos jogos linguísticos praticados nessa interdiscursividade e intertextualidade.” (MARCUSCHI, 2005, p.49).

Para Fortuna (2000, p.43), a relação entre o texto teatral e a oralização do texto pelo ator ocorre da seguinte maneira:

Entre o natural e o não natural, se impõe o caminho do mimetismo e, com isto, o ator tende a desorientar-se na opção de uma realização natural sem ser banal, natural sem ser vulgar, natural artístico, poético requintado, sem ser pernóstico; humanidade e arte se impõem (...)

Pode-se considerar que o diálogo teatral “é tão ou mais complexo do que diálogo da conversação espontânea e da narrativa literária” (URBANO, 2005, p.220). Ele se constitui como um gênero híbrido, em que as atividades de retextualização se encontram na perspectiva de transpor o texto escrito para o texto falado; porém, no que se refere a esse procedimento, o diálogo teatral não reproduz *ipsis literis* os moldes da conversação espontânea, uma vez que a elaboração oral desse texto é artística e guiada por um texto previamente escrito.

Essa elaboração, feita pelo ator, é em parte premeditada e elaborada como uma partitura oral a ser seguida, e em parte aberta para o imprevisto e para o improvisado. Assim, podemos dizer que o texto falado no palco apresenta marcas de

oralidade inerentes ao momento de sua enunciação, pois traz em si a natureza de uma situação conversacional forjada/ literária que é confrontada com a natureza da produção do texto oral no momento em que este é retextualizado pelo atores na encenação.

Dessa maneira o texto que primordialmente foi elaborado como uma situação conversacional premeditada é reelaborado a partir da perspectiva da produção de um texto oral real, pois assim como na fala espontânea, a ocorrência de truncamentos e incompreensões é recorrente e o desafio então estabelecido é a percepção, por meio do ator, em estabelecer a comunicação das ideias do texto para a plateia e assim antever o diálogo efetivo entre dramaturgo e audiência por meio da fábula apresentada oralmente.

CAPÍTULO 3 – CORPUS

APRESENTAÇÃO

O presente capítulo desenvolve um panorama histórico sobre a importância da Escola de Arte Dramática para o cenário do Teatro Moderno Brasileiro. Dessa maneira, é observada a importância de sua prática pedagógica para a formação de atores que atuarão profissionalmente nos diversos meios das artes cênicas. O capítulo tem como objetivo específico: desenvolver um panorama histórico acerca da importância da Escola de Arte Dramática como uma instituição formadora de atores que contribui para a constituição do Moderno Teatro Brasileiro.

3.1 A ESCOLA DE ARTE DRAMÁTICA (1948-1968)

O final da década de 40 no Brasil é marcado pelos últimos anos de governo do presidente Eurico Gaspar Dutra (1946-1951), cujo mandato foi conhecido pelas atitudes liberais em relação ao freio da intervenção estatal na economia do país e a abolição das premissas estabelecidas pelo Estado Novo, “acreditava-se que o desenvolvimento do país e o fim da inflação gerada nos últimos anos de guerra dependiam da liberdade dos mercados em geral, e, principalmente, da livre importação de bens” (FAUSTO, 2006, p.222).

O Presidente Dutra ficou conhecido por tentar viabilizar uma política econômica que favorecia o avanço das indústrias, enquanto achatava os salários dos empregados e repreendia os movimentos sindicais e de organização política das classes operárias. O Brasil via sua moeda ser valorizada e, durante a guerra, e diante do cenário pós-guerra, começou a exportar os produtos nacionais para uma Europa devastada. Por conta da moeda em alta, as importações de produtos de toda a espécie acabaram por esgotar as disponibilidades cambiais que o Brasil havia conquistado diante dos países com quem mantinha relações econômicas.

O país vivia um momento de crescimento e a Revolução Industrial começava a dar sinais de desenvolvimento nos Estados do Sudeste. O ex-presidente Getúlio Vargas iniciava suas manobras políticas para a sucessão presidencial e São Paulo crescia aos olhos do país como polo da indústria, da economia e da cultura.

No que se refere ao cenário cultural do Brasil, ao longo do decênio de 1940, podemos observar que os movimentos do teatro amador se expandiam e almejavam ganhar contornos profissionais, com uma nova concepção e entendimento da arte dramática. Até então, o teatro havia vivido a época de ouro da comédia de costumes e do teatro de revista, no qual o Rio de Janeiro se consolidou como polo cultural e o cinema despontava tomando o lugar de uma linguagem que o teatro não comportava mais, o retrato cada vez mais fiel e verossímil da realidade.

Os grupos amadores de teatro cresciam e a efervescência tardia do Modernismo chegava aos palcos como a “etapa final de um grande movimento cultural começado em São Paulo na altura de 1920 pela instrução pública, manifestando-se na literatura e nas artes” (CÂNDIDO, 1985, p.9). Essa efervescência culminaria na criação dos aparelhos culturais mais emblemáticos do teatro moderno brasileiro como a Escola de Arte Dramática (EAD) e o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC).

As grandes companhias independentes, como as de Procópio Ferreira, respeitavam a lógica de um mercado que as bancavam, e, por conta disso, submetiam a sua produção a um repertório oriundo de comédias de costumes e *quid pro quo*. O teatro visto como mero entretenimento começava a minguar, pois as relações comerciais que determinavam o processo criativo dessas companhias perdiam terreno para um teatro amador experimental, que era apontado paralelamente durante todo o decênio de 1930, e que, no final dos anos 40, requeria um *status* de profissionalização.

No entanto, aquilo que seria chamado de novo teatro profissional brasileiro ocorrera de fato com a abertura do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), situado na Rua Major Diogo, no bairro da Bela Vista em São Paulo.

O TBC foi idealizado pelo empresário italiano Franco Zampari, que decidiu abrir um espaço para a atuação desses grupos de teatro amador paulistanos, representados nesta situação pelo Grupo de Teatro Experimental (GTE), que despontavam no cenário teatral em meados da década de 30, para a apresentação de suas obras.

Esse ato marca o fim da disponibilidade amadora e o início do rigor profissional desses grupos emergentes, ao proporem que o processo de criação de

um produto cultural fosse também o processo de criação de uma obra de arte. Segundo Décio de Almeida Prado (2003, p.42):

O TBC – sigla que logo se popularizaria no meio teatral – deslocou a iniciativa (cultural) para São Paulo. É que um engenheiro industrial, Franco Zampari (1898 – 1966), nascido na Itália, mas radicado desde a mocidade no Brasil, despusera-se a colocar a sua pequena experiência de homem de negócios a serviço do palco, dando-lhe uma estrutura administrativa como ele nunca tivera. O seu programa esteticamente, não se distanciava muito do que já se fazia no Rio, apoiando-se sobre dois pilares de comprovada solidez: textos consagrados e encenadores estrangeiros. A diferença seria antes de caráter empresarial, consistindo numa economia interna mais perfeita e num considerável salto quantitativo. Em vez de um diretor europeu, dois ou três (de preferência italianos); em vez de oito ou dez atores contratados, quinze ou vinte. Como repertório para equilibrar a receita e despesa, clássicos universais, antigos ou modernos, alternavam-se com peças de apelo popular, em geral comédias americanas ou francesas. Todos os originais, no entanto, bons ou maus, mereciam o mesmo tratamento cênico esmerado, tentando-se recuperar através do espetáculo o que porventura se perdera na qualidade literária. O Brasil saía assim do seu casulo, atualizava-se e internacionalizava-se, travando conhecimento com autores tão diversos quanto Sófocles e Willian Saroyan, Oscar Wilde e Schiller, Gorki e Noel Coward, Arthur Miller e Pirandello, Goldoni e Strindberg, Bem Jonson e Anouilh.

Diante desse novo cenário do teatro brasileiro, é importante ressaltar o surgimento da Escola de Arte Dramática como resposta a uma necessidade do momento histórico em formar artistas aptos cultural, técnica e profissionalmente para os diversos setores das artes cênicas.

No dia 2 de maio de 1948, Alfredo Mesquita, mais conhecido como Dr. Alfredo no meio teatral, que foi um dos fundadores do GTE, ao concluir em sua vivência que os atores amadores tinham o desejo da renovação, mas ainda eram irresponsáveis e descompromissados “em face do teatro como arte e como realização coletiva”, inaugurava sua escola em uma sala pequena com seus 37 alunos no Externato Elvira Brandão na Alameda Jaú, Bela Vista. A escola nasce do desejo em formar atores qualificados que tivessem repertório para responder prontamente às expectativas artísticas desse novo momento da cena paulistana e para qualificar profissionalmente os artistas que viriam a integrar, mais tarde, o TBC.

Logo em seguida a esse primeiro momento no Externato, a EAD se muda para o segundo andar do TBC, Franco Zampari cederia algumas salas mais adequadas para que a escola de Alfredo Mesquita fosse melhor instalada.

No que diz respeito à manutenção financeira da EAD, seu mecenas Alfredo Mesquita a manteria durante muito tempo com as forças de seus próprios recursos, na medida em que chamava seus amigos artistas e pessoas que trabalhavam para uma renovação do cenário artístico cultural do país para que ministrassem aulas em sua escola.

A EAD foi idealizada como um espaço artístico acessível a todos que tivessem interesse em encarar o teatro como uma profissão e não apenas como um *hobby*. Para tanto, Dr. Alfredo, junto aos mestres de sua escola, elaborou um vestibular que primasse pelo talento dos candidatos e não apenas pelos saberes escolares fundamentais. A escola funcionaria de modo que tanto as classes mais abastadas como as classes trabalhadoras pudessem frequentar as aulas. Segundo Maria Thereza Vargas (1989, p.48), a EAD se organizaria da seguinte maneira:

- a) Seriam selecionados de quinze a vinte alunos;
- b) não seriam necessários graus de ensino anteriores, porque isso poderia afastar, talvez, da Escola elementos de circo que tanto têm enriquecido o palco brasileiro;
- c) a escola funcionará à noite, para facilitar os que exercem atividades diurnas e para afastar certo grupo dileitante que procuraria a Escola apenas como “**hobby**, não a encarando com seriedade”.

Durante sua primeira fase, a escola funcionou mais pela força do entusiasmo das pessoas envolvidas em seu projeto pedagógico do que necessariamente pelo retorno financeiro. A ideia de renovação do fazer teatral, para os artistas-professores envolvidos, era mais contundente do que o salário. Em contrapartida, seu idealizador andava pelas repartições públicas, buscando respaldo e apoio financeiro do Estado à sua escola, contudo ao longo do decênio de 1950 não obteve tal retorno dos órgãos públicos.

Nesse período, por conta própria, a escola conseguiu sua sede, um pequeno teatro na Rua Maranhão em Higienópolis. Por fim, na década de 60, veio a ocupar o primeiro prédio público, o Liceu de Artes e Ofícios na Avenida Tiradentes.

A EAD deve ser compreendida historicamente por um primeiro momento que abarca o final dos anos 40 e todo o decênio de 1950, em que a consolidação da formação desse novo artista brasileiro segue, paulatina e coerentemente, o estabelecimento de uma Democracia no país; ou seja, a EAD é fruto de um momento político favorável à consolidação de bases democráticas políticas e culturais. Segundo Fernandes (2009, p.24):

Os anos de 1940 e 1950 foram decisivos para a plena instauração da democracia e para a sedimentação do progresso econômico e industrial que estão na base da moderna sociedade brasileira, marcados por uma urbanização acelerada e pela implantação da cultura de massas. No caso da EAD, quer isto dizer que como bem salientou Antonio Candido, ela deve ser inserida no contexto da modernização cultural decorrente dos movimentos de elite que a capitaneou.

Nos quinze anos subsequentes à sua fundação, a escola de Dr. Alfredo foi imaginada como um lugar de formação integrado, que abarcaria não só o curso de formação de ator, mas também os cursos de Cenografia, implantado em 1960, Dramaturgia e Crítica, ambos implantados em 1961, e como projeto não implantado, mas idealizado, o curso de Direção Teatral, que compreenderia a ideia de que o aluno-diretor, ao final do curso, faria seu estágio no exterior.

Nessa primeira fase da EAD, compreendida entre 1948 a 1964, temos uma estruturação pedagógica que objetiva formar atores que soubessem interpretar papéis clássicos, modernos e contemporâneos. A EAD “foi uma instituição que nasceu do descontentamento com certo tipo de teatro e da busca de uma nova ética e estética da cena” (SILVA, 1987, p.68). Para tal, era imprescindível pensar que essa mudança deveria acontecer pela formação de um novo ator que servisse à arte e não ao lucro comercial.

O contexto histórico do país ao longo desses vinte anos, da primeira fase da EAD, compreendeu o retorno de Getúlio Vargas (1951-1954) à presidência e a

instauração de um período político contraditório, no que diz respeito à equação entre ajustes fiscais necessários e direitos trabalhistas. Grandes pressões populares em relação às medidas tomadas pelo presidente culminaram em seu suicídio no mês de agosto de 1954.

O sucessor de Vargas foi Juscelino Kubitschek, representante do Partido Social Democrático à presidência. Seu governo compreende os anos de 1956 a 1961 e seu mandato ficou conhecido pelos progressos que abrangiam 31 objetivos divididos em seis grandes grupos: energia e transporte, indústrias de base, alimentação, educação e a construção de Brasília, uma nova capital para o país. O presidente também deixaria, para seu sucessor, um déficit orçamentário nunca antes visto de 39,5%, em decorrência de todas os seus projetos políticos.

A sucessão presidencial de Juscelino se deu pela posse de Jânio Quadros como presidente, tendo como vice João Goulart (Jango). O novo presidente buscava tomar medidas em seu governo que fossem bem vistas tanto pela esquerda quanto pela direita, ao colocar em pauta assuntos vistos por muitos como irrelevantes. Enquanto isso, órgãos paralelos ao governo requeriam um endurecimento na democracia brasileira, à medida que os Estados Unidos anunciavam uma ajuda financeira à América do Sul para o seu desenvolvimento.

No dia 24 de agosto de 1961, Jânio Quadros renunciou à presidência e a posse compulsória de João Goulart foi suspensa pelos setores militares que demonstraram receio de que isso representasse o surgimento de uma república sindicalista.

Para a posse de Goulart, o Congresso Nacional alterou o sistema do governo brasileiro que era presidencialista para parlamentarista, assim o novo presidente tomou posse do cargo com poderes diminuídos. O mandato de Jango (1961 a 1964) ficou conhecido pelos desastrosos esforços em conter a inflação e pelas medidas populares (reforma agrária e aumento de salários do funcionalismo público), vistas pelos ricos e militares do país com muitas ressalvas.

O ano de 1964 marcaria o fim da experiência democrática até então vivida pelo Brasil no período de 1945-1964. O governo Goulart se esfacelou totalmente, e o Brasil era testemunha pela primeira vez, em sua história, da ascensão militar ao poder. Esse movimento iniciado no dia 31 de março de 1964 tinha o objetivo de livrar

o país da corrupção, do comunismo, fazer a manutenção da ordem social, trazer o respeito e a hierarquia e assim restaurar a democracia supostamente perdida. Para restaurar esses valores, os militares começaram a mudar as instituições do país por meio de decretos, chamados Atos Institucionais (AI).

Quanto ao cenário teatral da década de 50 e primeira parte da década de 60, podemos observar a consolidação do Teatro Brasileiro de Comédia alicerçado pela montagem de grandes textos clássicos, tendo contratados em seu quadro artístico grandes diretores do teatro europeu. Em contrapartida, no núcleo da Escola de Arte Dramática, com a formação da primeira turma de atores, nasceu o Teatro de Arena fundado por José Renato, cujo principal objetivo foi proporcionar uma nova disposição cênica para os atores iniciantes, a peça acontecendo no centro e a plateia sentada ao redor.

O Teatro de Arena seria composto por nomes como Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Oduvaldo Viana Filho, Milton Gonçalves e seu projeto artístico seria descoberto como oposição ao TBC, de forma que a preocupação com o que seria representado viria ao encontro de um discurso artístico e político acerca da realidade brasileira.

Em outras palavras, enquanto o TBC apostava em representar os clássicos modernos e contemporâneos, o Arena buscava uma interlocução direta com a realidade corrente do país. *Eles não usam black tie*, escrita por Gianfrancesco Guarnieri, foi a primeira obra emblemática do grupo. A peça colocava em cena o operário e os conflitos daquele momento histórico para serem discutidos. Segundo Prado (2003, p.65)

O sucesso de *Eles não usam black tie*, sucesso completo, maciço, de imprensa e de bilheteria, restaurou a crença no valor, inclusive comercial, das peças nacionais, com o Arena marchando à frente dos acontecimentos. A esta primeira etapa, de incentivo à produção local, sucedeu aquilo que Augusto Boal chamou de “nacionalização dos clássicos”. Tratava-se agora de transportar ao espetáculo a intenção nacionalizante, procurando-se um estilo brasileiro capaz de preservar a nossa peculiar maneira de ser, as nossas idiosincrasias idiomáticas e gestuais, mesmo perante grandes peças estrangeiras. Se o ideal do TBC havia sido adequar o ator ao texto, qualquer que fosse a procedência deste, visava-se agora quase o contrário.

Desse pensamento nacionalista, surgiu o teatro engajado político do Teatro de Arena, que fundamentou sua estética nos estudos sobre teatro do alemão Bertolt Brecht. Assim, desses estudos, surgiu a série de peças de Arena conta: *Zumbi*, *Tiradentes*, *Pequenos Burgueses*, *Andorra*, *Os inimigos*, etc.

Entre 1950 e 1964, o TBC contraiu muitas dívidas, posto que não era fomentado pelo Estado e vivia do próprio lucro. À medida que os grandes atores deixavam o quadro artístico do teatro de Franco Zampari e a liberdade democrática foi arrefecendo, a única possibilidade para o TBC era fechar as portas.

A partir da segunda metade dos anos 60, a Escola de Arte Dramática havia amadurecido. Os alunos que antes iam ao TBC assistir às grandes montagens, agora viam no Teatro de Arena e no Teatro Oficina de José Celso Martinez o vislumbre de uma arte que fazia sentido à sua época, pois, por meio das novas ideias teatrais de Brecht, Artaud e Grotowski, o teatro problematizava o meio em que era produzido e assim se afinava aos princípios políticos da esquerda do país.

Esse novo momento artístico e político era refletido dentro da EAD de forma que os alunos observavam uma discrepância entre o que era ensinado dentro da escola e o que acontecia politicamente no país, haja vista que a escola primava pelo estudo de textos clássicos e pela estética teatral sem relacioná-los ao contexto presente. Dessa maneira, os alunos viam na escola um retrocesso ao tipo de formação de ator de que o teatro brasileiro necessitava naquele momento. Enquanto isso, Alfredo Mesquita seguia na direção e administração da escola falido e relutando a essa nova estética teatral. Segundo Fernandes (2009, p.26)

Na década de 1960, no entanto, quando o país conheceu acontecimentos político-econômicos que atingiram profundamente a sociedade e a cultura – seja pela própria evolução da sociedade, seja pelos efeitos subsequentes a fatores políticos que culminariam com a Revolução de 1964 –, a Escola de Arte Dramática viveu a exaustão de seu projeto e, como foi acontecer, acompanhou as curvas de apogeu e decadência que lhe correspondiam: endividado e exaurido financeiramente, Alfredo Mesquita decidiu abrir mão de sua escola.

A anexação da EAD à Universidade de São Paulo era uma possibilidade corrente e levantada por Décio de Almeida Prado, professor da escola, desde 1961.

Ele intuía ser aquele momento o mais propício para essa operação, pois a escola encontrava-se ainda forte nos aspectos administrativos e pedagógicos. Essa possibilidade fora sempre negada por Alfredo Mesquita, que temia perder o controle de sua escola para a burocratização das leis que regiam uma Universidade Pública.

Contudo, a escola e o próprio Alfredo Mesquita encontravam-se exauridos artística e financeiramente. O que antes mantinha uma compreensão dos funcionários acerca dos problemas financeiros era a perspectiva de um ideal de transformação do teatro brasileiro por meio da formação dos artistas que ali estudavam; no entanto, essa perspectiva não se sustentava mais, a escola mergulhava em dívidas e a consolidação da instituição no cenário nacional precisava de bases financeiras mais sólidas para seu desenvolvimento e aprimoramento.

O professor Décio de Almeida Prado também constatava o esgotamento do papel desempenhado pela escola no cenário nacional “embora (indo) muito bem, ela tinha caído num certo ramerrão, vamos dizer, e já tinha deixado de representar aquela novidade que tinha sido no início.” (FERNANDES, 2009, p.29)

Por fim, a Escola de Arte Dramática foi anexada à Universidade de São Paulo pelo Decreto nº 46.419 do Estado de São Paulo, no dia 16 de junho de 1966. O decreto também criava a então Escola de Comunicações Culturais (ECC), que atualmente se denomina como Escola de Comunicações e Artes (ECA).

3.1.2 OS ANOS NA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (1968-2000)

O ano de 1966 foi marcado pela transição e adequação do regime militar ao poder por meio dos Atos Institucionais (AI), entendidos como medidas excepcionais transitórias para que fossem reestabelecidas a confiança política e econômica no país. O Brasil vivia o final do governo de seu primeiro presidente militar, o coronel Humberto de Alencar Castelo Branco, cujo mandato foi conhecido por restringir o conceito de democracia.

Nesse período, o país vivia sob a égide do AI-1, baixado no dia 9 de abril de 1964, que tinha como objetivo reforçar o poder Executivo e reduzir o campo de ação do Congresso Nacional, suspender a imunidade parlamentar, autorizar o comando supremo da revolução militar a cassar mandatos: fosse na esfera municipal, estadual ou federal. A classe estudantil era uma das mais visadas pela repressão e

figuras que por alguma razão tinham se destacado em posições nacionalistas e de esquerda sofreram as suspensões de seus direitos políticos.

Com o medo de que Juscelino Kubitschek concorresse à próxima eleição presidencial e com a vitória da oposição no Governo de importantes Estados brasileiros, os militares, do grupo linha-dura, adversários dos castelistas, exigiam uma severidade maior do poder militar contra os inimigos. Foi sob esse ambiente hostil, pressionado por esses setores, que Castelo Branco baixou em 17 de outubro de 1965 o AI-2. Ficava então, regulamentado que a eleição para Presidente e Vice-Presidente da República seria realizada pela maioria absoluta do Congresso Nacional, em sessão pública e votação nominal. Em fevereiro de 1966, o AI-3 foi decretado, estabelecendo também eleições indiretas para Governadores dos Estados por meio das respectivas Assembleias Estaduais.

O AI-2 reforçou ainda mais o poder do presidente da República, regulamentando a possibilidade de poder baixar atos complementares a ele, assim como decretos-leis em matéria de segurança nacional. Sua medida mais importante, porém, foi a determinação do fim dos diversos partidos políticos existentes, pois “os militares consideravam que o sistema multipartidário era um dos responsáveis pelas crises políticas” (FAUSTO, 2006, p.476). Dessa forma, foi criado o partido da Aliança Renovadora Nacional (Arena) que unificava a base aliada do Governo e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB) cuja base era formada pela oposição.

No ano seguinte, o AI-4 foi baixado como forma de fazer o Congresso aprovar a nova Constituição de 1967. Essa constituição incorporou na legislação a ampliação de poderes conferidos ao poder executivo, especialmente quando o assunto era a segurança nacional. Nesse mesmo ano, o presidente Castelo Branco não conseguiu fazer seu sucessor ser eleito e foram eleitos para presidente e vice-presidente o general Artur Costa e Silva e o udenista Pedro Aleixo, que tomaram posse em março de 1967.

Ao longo dos últimos anos da ditadura, passado o impacto inicial da repressão, a oposição começou a se reestruturar. A Igreja começou a confrontar o Governo e os estudantes se mobilizaram em torno da UNE (União Nacional dos Estudantes). No cenário político, Lacerda se aproximava de seus inimigos tradicionais, Jango e Juscelino, para juntos formarem a Frente Ampla em luta pela

redemocratização do país e a afirmação dos direitos dos trabalhadores. O ano de 1968 não foi um ano qualquer para o mundo, segundo Boris Fausto (2000, p.476):

Em vários países os jovens se rebelaram, embalados pelo sonho de um novo mundo. Nos Estados Unidos, houve grandes manifestações contra a guerra do Vietnã; na França, a luta inicial pelo sistema educativo assumiu tal amplitude que chegou a ameaçar o governo De Gaulle. Buscava-se revolucionar todas as áreas do comportamento, em busca da liberação sexual e da afirmação da mulher. As formas políticas eram vistas como velharias e esperava-se colocar a “imaginação no poder”. Esse clima que no Brasil teve efeitos visíveis no plano da cultura em geral e da arte, especialmente da música popular, deu também impulso a mobilização social. Era um árduo caminho colocar a “imaginação no poder”, em um país submetido a um a ditadura militar.

O ano de 1968 foi marcado pelo levante estudantil e operário contra a repressão dos militares no poder. O clima hostil no país reforçava a certeza dos “linhas-duras” de que a revolução estava se perdendo e era preciso criar novos instrumentos contra os movimentos subversivos, liderados por estudantes e operários. No dia 13 de dezembro de 1968, o então presidente Costa e Silva baixou o Ato Institucional 5.

Ao contrário dos outros Atos, o AI-5 não tinha prazo de vigência e não era, pois, uma medida excepcional transitória, ele duraria até o início de 1979. O objetivo do Ato era dar plenos poderes ao presidente da República, permitindo decretar o fechamento do Congresso Nacional provisoriamente quando quisesse; suspender a garantia de *habeas corpus* aos acusados de crimes e infrações de ordem econômica, social e popular; cassar mandatos e suspender direitos políticos do funcionalismo público, abrangendo professores universitários; censurar os meios de comunicação; e adotar a tortura como parte dos métodos do governo. O regime cada vez mais parecia incapaz de ceder às pressões e se reformar, seguia o curso de uma ditadura violenta, enquanto as ações armadas populares contra o governo se multiplicavam.

Diante desse panorama histórico que abarcou os últimos quatro anos da década de 60, é possível observar que a Escola de Arte Dramática sofria os reflexos dessa juventude descontente com o paradigma político estabelecido daquele

momento. A escola tomaria, por meio dos artistas-alunos e a contragosto de seu fundador, “a forma de uma nova postura estético-ideológico, frente à arte cênica, visivelmente influenciada pelos grupos profissionais de vanguarda.” (SILVA, 1987, p.205)

Enquanto Alfredo Mesquita relutava em aceitar as organizações estudantis que efervesciam na escola, era iminente a constatação de que não era mais possível manter sozinho financeiramente sua instituição, pois o poder público que “que pouco ajudou a EAD, anteriormente, se afastava agora ainda mais de qualquer subvenção à cultura. Ao contrário, para o governo pós-revolução de 1964, a cultura antes de ser ajudada, deveria ser amputada.” (SILVA 1987, p.205). Os alunos questionavam a falta de diálogo da escola com a realidade do país, sobretudo em relação à disciplina de interpretação, que era ministrada pelo próprio Alfredo Mesquita. Segundo o depoimento de Antonio Januzelli (SILVA, 1987, p.206):

Os alunos já estavam começando a questionar tudo. Era uma época revolucionária, diferente da EAD de outros tempos. A gente sentia o que tinha sido a EAD, mas já todo tremido, cambaleante. O que existia lá eram reuniões, discutindo a estrutura da Escola... a necessidade de mudança. Tudo estava indo para os ares, o teatro estava mudando e já não era mais aquele ator que a direção do professor Alfredo Mesquita tinha até então formado. O homem daquele momento não era o homem de vinte anos atrás. Isso eu fui entender depois, no momento eu não entendia nada.

Diante de tal descontentamento, os principais grupos de vanguarda do teatro paulista, o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, apresentaram à administração da escola uma proposta de reformulação de seu currículo escolar, no qual os próprios integrantes desses grupos ministrariam oficinas ao longo do ano, alternando suas frentes de atuação entre os artistas que compunham esses grupos para, assim, abrir um diálogo entre o conteúdo ministrado na escola e a cena teatral da época.

A proposta não foi vista com bons olhos por Alfredo Mesquita, contudo os alunos sintonizados com a legitimidade das mudanças, tanto políticas na esfera do engajamento estudantil, como pedagógicas na esfera da conciliação de estéticas teatrais com o momento presente, decidiram fazer chegar a Alfredo Mesquita, por meio de uma carta, seus desejos de mudança e apoio à proposta apresentada.

Em uma determinada noite de 1968, os alunos suspenderam as atividades da escola para anunciar uma assembleia geral, cuja finalidade era dialogar com a direção da escola acerca das mudanças curriculares e do engajamento político. Alfredo Mesquita não se propôs a ficar para assembleia que durou o período regular de aula e se excedeu para depois dele, por isso, foi redigida uma carta que deveria ser entregue na mesma madrugada a ele. Por ser tarde da noite, uma parte dos alunos decidiram dormir na escola, o que foi visto por Alfredo Mesquita como uma invasão e um desrespeito a sua autoridade dentro de sua instituição. Depois desse fato, o diretor da EAD não dialogou mais com os alunos e foi se afastando de sua escola. Segundo Silva (1987, p.210):

Na verdade, Alfredo Mesquita começava a entender que sua missão estava cumprida. O próprio teatro, que estava na moda, já não o satisfazia. Perguntado sobre quando ele sentiu que o teatro brasileiro se afastava dos ensinamentos ministrados na EAD, ele respondeu: “foi o teatro engajado, o teatro agressivo... *Roda Viva*”.

O ano de 1966 marcou o início da incorporação da EAD à Universidade de São Paulo e sua incorporação efetiva ao campus ocorreu em 1968, ou seja, quase dois anos de trâmites burocráticos entre o decreto de incorporação e a anexação que ocorreu de forma gradual. O primeiro ano passaria para a Universidade, que custearia todos os dispêndios financeiros para seu funcionamento, enquanto os outros anos continuariam funcionando no prédio do Liceu de Artes e Ofícios na Avenida Tiradentes, sob a responsabilidade financeira de Alfredo Mesquita.

Em sua Escritura de Incorporação, consta que a EAD ficaria nas dependências da Universidade como um instituto anexo da também recém-criada ECC (Escola de Comunicações Culturais, atual ECA), uma unidade maior na universidade foi criada para abrigar cursos de nível superior (graduação e pós-graduação). Essa distinção gerava incoerências e prejuízos financeiros para a universidade, pois o lugar jurídico da EAD se tornava nebuloso, posto que a escola era caracterizada como uma instituição de ensino de nível médio dentro da alçada de uma escola de nível universitário.

Portanto, para a incorporação à Universidade, a EAD foi desmembrada de forma que os cursos de Dramaturgia e Crítica e Cenografia foram considerados

como cursos de nível superior, enquanto o curso de formação de ator foi configurado como um curso de nível médio. Dessa maneira, ficou estabelecido que a EAD anexa à USP seria responsável pelo curso de formação de ator, enquanto os cursos que foram desmembrados ajudariam a fundar o curso de artes cênicas da universidade.

O receio de Alfredo Mesquita em relação à anexação da EAD à Universidade de São Paulo era justamente pelo fato de que sua escola ainda não se encontrava totalmente estruturada. Os cursos de Dramaturgia e Crítica e Cenografia ainda eram novos e faltava ser implementado o curso de Direção com toda a sua particularidade.

Entretanto, com a falta de dinheiro, a única saída possível aos problemas era a anexação. Alfredo Mesquita elaborou entre 1966 a 1968 um projeto pedagógico coeso para a instalação da escola na universidade de acordo com as verbas prometidas pelo reitor, contudo, quando repassadas, elas foram menores do que o acordado.

No decreto oficial, ficava previsto um crédito de NCr\$ 110.240,00 para sanar as despesas de incorporação, porém o valor real liberado foi de NCr\$ 70.000,00. Alfredo Mesquita foi obrigado a comprimir seu projeto pedagógico de dois anos de estudo para um novo projeto que se adequasse à verba em quinze dias. Segundo as palavras de Alfredo Mesquita (SILVA, 1987, p.213):

Imagine um trabalho de dois anos ser totalmente reduzido em 15 dias. Esse plano é completamente impossível que quase desisti da anexação, naquele dia. Eu só não desisti, porque estava completamente desiludido.

Os NCr\$ 40.000,00 que faltavam, segundo o recém-nomeado reitor, Prof. Dr. Guimarães Ferri, seriam aplicados como verba inicial de construção de um prédio que fosse útil tanto à ECC como à EAD. No entanto, o reitor afirmava que a Universidade não dispunha daquela verba naquele momento, o que fez com que, após a anexação, a ECC começasse a funcionar em acomodações precárias no prédio da reitoria, enquanto a EAD e o teatro da ECC foram acomodados em barracões provisórios e sem nenhuma infraestrutura básica para a acomodação de uma escola daquele porte nas dependências da cidade universitária.

A crise movimentou a imprensa e a classe teatral que, indignada, mostrava seu apoio à escola publicamente e era contra o descaso com que a tramitação acontecia na USP. Cacilda Beker declarou “não medirei esforços, se me forem solicitados e considerados úteis, na defesa intransigente da instituição”; Maria Della Costa e Sandro Polloni declararam que “ a crise da Escola de Arte Dramática é um triste sintoma da má situação do teatro (...) Que se pode esperar do Governo se ele permitir o esfacelamento da EAD?”⁶.

Diante de toda a crise, como tentativa de salvar a escola, as cidade de São Caetano do Sul e Brasília fizeram propostas requerendo a fixação da EAD nas respectivas regiões. Alfredo Mesquita negou tais propostas, pois queria que sua escola continuasse a pertencer à cidade de São Paulo.

Contudo, Alfredo Mesquita ainda tentou negociar com o reitor Antonio Guimarães Ferri, argumentando que era impossível uma escola “funcionar direito” sendo que estava sendo fundada de forma errada. A resposta do reitor foi que “todas as outras [escolas] que havia dentro da USP também eram assim e que havia ainda piores” (FERNANDES, 2009, p.33).

O fundador da EAD já desiludido com o engajamento estudantil de seus alunos e diante de sua decepção acerca da anexação de forma errada da sua escola à Universidade de São Paulo, não via outra saída a não ser desistir de seu projeto artístico-pedagógico. Portanto, de um navio rumo à Europa, Alfredo Mesquita redigiu sua carta demissional e por todo acervo (figurinos, livros, aparelhos eletrônicos, discos, etc.), que seria passado junto a EAD, a universidade pagou a quantia de NCr\$ 70.000,00, que foi utilizada para o pagamento de professores e das dívidas existentes até aquele momento. É possível afirmar segundo Fernandes (2009, p.34):

Tais fatores desastrosos talvez pudessem ter sido contornados por uma disposição mais flexível, seja da USP, seja do próprio Alfredo Mesquita; no entanto, a nosso ver o episódio que marcou a primeira insubordinação dos alunos foi a gota d’água que motivou o seu afastamento definitivo da escola. Deve-se frisar que este não foi um fato isolado na onda das mudanças socioculturais vividas não somente pelo país, como também pelo teatro: espelhando-se na onda mundial de rebelião juvenil deflagrada pelo movimento de Maio

⁶ Os artistas protestam contra o fechamento – **O Estado de S. Paulo** 12/11/1967

de 1968 em Paris e no engajamento sociopolítico que envolvia a massa estudantil brasileira, os alunos da EAD proclamaram o seu desejo de autonomia e participação na gestão pedagógica da escola. Esse posicionamento, aos olhos de Mesquita – o qual, nos primeiros vinte anos, conseguiu dar à escola sua marca pessoal e uma gestão absolutamente sua, muito embora respeitando a visão individual de seus professores e até tolerando visões menos conservadoras –, configurou-se como a concretização de seu pressentimento: ele havia perdido o controle da EAD.

Por fim, a substituição de Alfredo Mesquita frente à direção da Escola foi feita pelo então professor da escola Clóvis Garcia, que também se encontrava vinculado ao Setor de Teatro da Escola de Comunicações Culturais.

Quanto ao panorama histórico desse período, em agosto de 1969, Costa e Silva foi vítima de um derrame que o deixou paralisado. Pedro Aleixo, seu vice-presidente, não pode assumir a presidência por ter se oposto ao AI-5. Assim, por meio do AI-12, os ministros Lira Tavares, do Exército, Augusto Redemaker, da Marinha e Márcio Souza de Melo da Aeronáutica assumiram temporariamente o poder.

Foi o momento mais cruel da repressão, a junta militar respondeu com várias medidas formais de repressão além da tortura, à escalada da esquerda radical, que viu como única saída à altura o sequestro de membros do corpo diplomático para que a troca por presos políticos fosse feita.

Instituíram, então, o AI-13 que oficializava a pena de banimento do território nacional, aplicável a todo brasileiro que “se tornar inconveniente, nocivo ou perigoso à segurança nacional”. Logo em seguida estabeleceu-se também o AI-14, que oficializava a pena de morte para os casos de “guerra externa, psicologia adversa, ou revolucionária e subversiva”.

A pena de morte nunca ocorreu formalmente, mas acabava sendo decorrência das torturas, apresentadas como choques entre subversivos e as forças de ordem ou como desaparecimentos misteriosos. Porém, ao passo que o Brasil passava pela sua ditadura mais violenta, era possível perceber que sua economia se estabilizava.

Em 25 de outubro de 1969, com a impossibilidade do retorno de Costa e Silva ao poder, postulou-se uma nova eleição para presidente e para vice-presidente.

Subia ao poder Emílio Garrastazu Médici, amigo íntimo de Costa e Silva. A partir desse período, a luta armada perde força e entra na década de 70 quase sem nenhuma voz ativa, seus representantes foram torturados, mortos ou estavam desaparecidos, de acordo com as afirmações de Fausto “a esquerda radical equivocara-se completamente, pensando poder criar no Brasil um novo Vietnã” (FERNANDES, 2006, p.483).

Com o crescimento da economia, o governo Médici apostou no desenvolvimento das telecomunicações, já que cada vez mais brasileiros estavam comprando televisão. Nesse momento, a TV Globo cresceu e atingiu todo território nacional, a emissora nessa época foi a grande porta-voz das ideias nacionalistas do Governo. A promoção do “Brasil grande potência” e a marchinha “Ninguém segura este país” demonstraram a imposição de um ufanismo nacionalista, que representava as “melhorias econômicas nacionais”, o dito “milagre brasileiro”. Segundo Chauí (1989, p.48-49):

O “regime”, nome empregado para a fachada governamental, é dirigido pelo “sistema” – isto é, pelo Serviço Nacional de Informação e pela chamada Comunidade de Informação – que lhe garantia implementar uma política monetarista altamente inflacionária, fundada no arrocho salarial e na repressão aos movimentos trabalhistas (o chamado “milagre brasileiro”), levando ao extremo a concentração da renda e as desigualdades sócio-econômicas, criando uma estrutura de poupança compulsória (os fundos de todo tipo) que sustenta a política social (a drenagem do salário sendo dissimulada pela devolução dos “benefícios sociais”), produzindo crescimento econômico acelerado e artificial através de sistemas de crédito e subsídios governamentais, obtidos por empréstimos à finança internacional (a célebre “dívida externa”), consolidando a intervenção do Estado na economia por meio de empresas mistas e estatais.

Enquanto o milagre econômico acontecia, a cultura brasileira enfrentava uma crise. Os anos 70 começavam à luz da repressão, desde o golpe de 1964, a produção artística era submetida à censura que vetava os produtos culturais e acumulava nas gavetas dos militares textos de teatro e letras de músicas. A produção artística estagnou no começo da nova década se comparada ao começo da década anterior; no plano da arquitetura, em 1970, não havia o que se assemelhasse à grandeza de Brasília; no setor do cinema, não havia nada como o

cinema novo; na música, nada como a Bossa Nova; nada como as “pesquisas de linguagens” do grupo de teatro Arena; não se fazia mais uma autorreflexão crítica do país.

De acordo com as afirmações de Augusto Boal (GASPARI, HOLLANDA e VENTURA, 2000, p.45), sobre a questão do vazio cultural ele afirma que “pode ser que exista, mas as gavetas dos censores não estão vazias. Esvaziem-se as gavetas dos censores e se encherá de imediato o vazio cultural que alguns sentem”.

Posto isso, durante todo o decênio de 1970, a EAD passou por um momento de adequação de seu pensamento administrativo. Com o desmembramento dos cursos considerados superiores e ainda sem fixar uma nova identidade, a escola passou por três fases distintas nessa nova etapa, “num primeiro momento há uma espécie de continuidade; embora reduzida ao curso de formação do ator” (FERNANDES, 2009, p.36), os professores foram mantidos e a direção se voltava para a administração dos recursos financeiros da escola dentro da universidade e da regularização de alunos, professores e funcionários dentro da ECC.

A segunda fase foi marcada pela ocupação de um espaço ainda inapropriado para as aulas, o prédio conhecido como Pavilhão C da Cidade Universitária, que tinha duas salas pequenas para a representação, isto é, as instalações na USP ainda não dispunham de um teatro laboratório e o espaço precário para o desenvolvimento de atividades continuava a ser dividido entre a EAD, o Departamento de Artes Cênicas, a cenotécnica e a administração.

Quanto à divisão do Pavilhão C, entre as duas escolas que o habitavam, ficou decidido que o Departamento de Artes Cênicas ocuparia o prédio no período diurno, seguindo o modelo de outras graduações da USP que funcionavam durante o dia em período integral, enquanto o curso técnico de formação de ator da EAD manteria seu horário de funcionamento no período noturno. É importante ressaltar que as duas escolas ocuparam e ocupam o mesmo prédio até os dias atuais de forma organizada, para que haja uma convivência pacífica entre os alunos do local, respeitando horários letivos e fazendo acordos quando necessário para algum tipo de ensaio extra que deva ocorrer fora do período.

A terceira fase se deu a partir de 1981 quando houve uma cessão, via prefeitura, de um pequeno teatro no Itaim Bibi que funcionou daquele momento em

diante como um posto avançado do campus. Para tal administração, a universidade reativou o Teatro Universitário da USP – TUSP, órgão que foi criado em 1960 e que alguns anos mais tarde foi desativado por conta da represália militar e contenção de despesas da universidade. O TUSP renovado passou então a gerir e a abrigar os exercícios cênicos e espetáculos teatrais produzidos tanto pela EAD como pelo Departamento de Artes Cênicas.

A finalização desse primeiro momento da EAD na Universidade de São Paulo, que foi até o início dos anos 80, está marcada por uma sucessão de acadêmicos frente à direção da escola e uma manutenção dos planos pedagógicos elaborados por Alfredo Mesquita e seus professores antes da anexação.

A EAD só voltou seus olhos novamente à reflexão de uma prática pedagógica condizente com a formação de um ator que dialogasse com o seu tempo, quando Claudio Luchesi, ex-aluno, assumiu a direção e redimensionou o caminho trilhado até então, de modo que foi possível perceber um tipo de cisão em relação à visão pedagógica mesquitiana. A partir desse momento, a escola entrou em uma fase mais experimental e profissional, cuja produção artística possibilitou o encontro entre vários setores da ECC (música, direção, dança, artes plásticas, etc.) para criação de obras de arte partilhadas e coletivas.

A partir do decênio de 1980, com a EAD já estabelecida dentro da universidade, mas ainda reivindicando instalações adequadas, e a construção de um teatro laboratório próprio para suas produções, a escola passou pelo momento de sua estruturação diante da máquina pública. Os professores foram admitidos no quadro empregatício da universidade por meio de um sistema CLT (*Ofício EAD 20/72*) e a supervisão administrativa pedagógica ficou alçada por duas instâncias: uma delas sendo a própria universidade por ser cedente e responsável pela alocação na Cidade Universitária e a outra a Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, por ser considerada *a priori* uma escola de nível médio e *a posteriori* passar ao *status* de escola de nível técnico. Segundo Fernandes (2009, p.47)

(...) após se deparar com a superação meramente acomodatória às vinculações burocráticas da universidade, finalmente, a EAD voltou a viver seu papel de entidade autônoma no que se refere à gestão administrativa e pedagógica. A partir de 1983 (gestão Claudio Luchesi), já trabalhando com base num Regimento Interno (aprovado

somente em 1981 e que fora encaminhado à ECA em fins de 1979), a escola passou a ser normalmente fiscalizada pela Secretaria Estadual da Educação, embora inserida no quadro da ECA como instituto anexo, apoiada numa interessante estruturação pedagógica e passando a desenvolver com criatividade o seu projeto pedagógico. Provavelmente devido a essa vinculação à SEE e a sua qualificação como curso de nível médio, a situação peculiar propiciou-lhe maior liberdade e desenvoltura no planejamento e implementação das linhas mestras de suas atividades pedagógicas. O que se observa, mormente a partir de 1986 (“Carta Aquarius”), é o escoramento do seu trabalho em reflexões diretivas próprias, emanadas em termos consensuais de um corpo docente ativo e participativo.

Ao longo dos próximos vinte anos, a EAD então passou pelo seu amadurecimento artístico, profissional e pedagógico dentro da universidade, tentando compreender seu papel diante do cenário teatral e assimilando a contradição de estar localizada geograficamente dentro da USP sem pertencer de fato à comunidade acadêmica. Por exemplo, no que diz respeito ao quadro de docentes da universidade, que não reconhece os professores da escola em seu plano de carreira acadêmica, eximindo-os de qualquer tipo de fomento à pesquisa científica; ou então pela constatação de que os alunos da EAD não são alunos da USP, portanto não têm direito à utilização do Hospital Universitário ou às bolsas de estudo e pesquisa oferecidas aos alunos da graduação.

Entretanto, o final da década de 80 foi marcado pela “Carta de Aquarius” (1986), cujo sentido era a elaboração de um projeto pedagógico pensado e redigido por todas as mãos do corpo docente, que pode ser sintetizado pela seguinte afirmação “cada professor da EAD têm visão diversa sobre o teatro, ficando a cargo do aluno a síntese” (FERNANDES, 2009, p.56).

O ano de 1992 marcou, enfim, a inauguração do prédio de artes cênicas dentro do campus “ainda assim insuficiente para ser dividido entre os dois cursos.” (FERNANDES, 2009, p.61) O prédio foi composto por salas práticas e salas teóricas e por dois teatros laboratórios a sala “Miroel Silveira” e a sala “Alfredo Mesquita”.

A partir da década de 90 e durante os anos 2000, a EAD se consolidou não mais como uma escola de cunho paternalista, cujo mecenas tinha total poder para impor sua visão de teatro para os alunos, mas sim uma escola embasada por um conselho administrativo e pedagógico compostos por professores. As decisões na

escola, a partir desse momento e até a atualidade, são dialogadas por meio de votos que viabilizam a administração da escola de forma democrática.

Por fim, é possível constatar que a EAD continua sendo uma escola de excelência, marco profundo na renovação do teatro dos últimos 68 anos e seu vigor é renovado pela multiplicidade de artistas que a compõem, pois os profissionais que ali trabalham de acordo com Fernandes (2009:61)

Dando corpo a uma visão mais profissional e eficiente do ensino teatral (...) trouxeram, cada qual, a seu modo, características próprias a uma pedagogia (...) para a formação de um ator inserido no moderno teatro brasileiro.

Ainda hoje, a escola enfrenta problemas que continuam situados na mesma seara desde o momento da anexação, como o lugar da escola dentro da universidade, a valorização dos profissionais que lá trabalham, o reconhecimento do corpo discente como membros da comunidade universitária, entre outros nós que surgem constantemente, colocando em xeque a participação da Escola nas decisões tomadas pela USP e seus reitores, porém, apesar de todos os percalços, a EAD continua a ser um expoente dentro do cenário teatral com a sua contribuição ao formar artistas atuantes, críticos e que dialogam com o tempo presente.

3.2 PROJETO PEDAGÓGICO DA ESCOLA DE ARTE DRAMÁTICA

No dia 2 de maio de 1948, a Escola de Arte Dramática foi fundada por seu mecenas Alfredo Mesquita à maneira brasileira “improvisadamente e aos poucos”, posto que não havia no país um modelo a ser seguido de estrutura pedagógica acerca da formação do ator e das artes do palco de um modo geral. Assim, a escola teve que assumir a criação de um projeto pedagógico que desse conta da formação dos artistas que iriam compor o moderno teatro brasileiro.

As influências fundadoras do projeto pedagógico da EAD, em sua fase mesquitiana (1948-1968), vieram das vanguardas artísticas da Europa do final do século XIX e começo do século XX, sobretudo no que dizia respeito aos movimentos artísticos advindos da França, cuja premissa do teatro centrava-se na arte da oratória e o ator/comediante, além de desenvolver técnicas de trabalho com o texto,

tinha sua preocupação como artista vinculada ao desenvolvimento de sua existência social.

Diante disso, a estrutura pedagógica da escola acabava por se fundamentar por meio dos seguintes eixos de formação, os quais comporiam uma tríade, que sustentaria o surgimento desse ator que deveria fundar e corresponder às expectativas de um moderno teatro brasileiro: primeiro, a ênfase da escola de Alfredo Mesquita se daria pela **formação cultural**, conjuntamente com os **fundamentos técnicos do trabalho do ator** e a **interpretação propriamente dita**.

No que diz respeito à formação cultural, observa-se que a escola focava a construção de um vasto repertório sobre a história do teatro clássico, moderno e contemporâneo, *a posteriori*, a partir de 1962, a cátedra sobre História do Teatro Brasileiro seria criada, fazendo o aluno-ator refletir sobre a tradição teatral do Brasil até então.

As necessidades de se conhecer os fundamentos do teatro grego, as premissas do teatro elisabetano e do teatro clássico francês seriam eminentes nesse processo. Essa formação fazia parte dos dois primeiros anos da escola, vista de maneira que, se o aluno fosse reprovado, não poderia dar continuidade ao curso. A leitura de textos clássicos “daria aos alunos uma abertura de consciência cultural que, com um pouco de esforço, poderia proporcionar-lhes o entendimento perfeito das obras contemporâneas” (SILVA, 1987, p.61-62).

As aulas de língua portuguesa faziam parte do eixo de formação cultural dos alunos, pois se acreditava que o ator deveria saber ler, escrever e se comunicar corretamente em seu idioma. Aulas de inglês e de francês também seriam ministradas, com um enfoque reforçado nesta última língua, posto que toda a bibliografia da biblioteca encontrava-se em francês. O ensino da língua francesa teve grande importância para Alfredo Mesquita, que teve sua formação cultural na França e acreditava que o teatro de vanguarda viria dos moldes franceses.

O segundo eixo da tríade de formação se deu sob os fundamentos técnicos da expressão que foram primordialmente imaginados como uma referência importante para esse novo ator, porém o que foi idealizado ainda buscava embasamento teórico. Muitos caminhos do que se entendia como técnica da

expressão foram percorridos, até a sistematização do que seria a técnica para o processo criativo de trabalho do ator.

O que foi definido como a base dos elementos essenciais para o trabalho do ator foram as técnicas de expressão corporal e vocal. Mais uma vez, podemos observar que a escola de Alfredo Mesquita, seguindo a tradição europeia, mais precisamente a tradição teatral de linha francesa, deu ênfase às técnicas de expressão vocal. Segundo Silva (1987:73)

Saber 'dizer' o texto era elemento fundamental de avaliação do exame público do aluno-ator que deveria, exercitado para tanto, conseguir extrair do texto dramático algumas de suas principais possibilidades cênicas.

As técnicas de impostação de voz, canto, dicção e respiração confluíram por meio da professora Maria José de Carvalho para uma primeira sistematização de um processo de formação vocal para o ator brasileiro. A professora trabalharia com textos literários e poéticos para treinar pronúncia, sonoridade, ritmo, respiração, pontuação, métrica e improvisos vocais e expressivos.

No entanto, quando o aluno entrava em contato com a personagem do texto teatral, as técnicas deveriam servir ao papel. Essa confluência entre técnica e criação tornava o trabalho mais complexo, na medida em que se experimentava uma limpeza quase de natureza fonoaudiológica nos exercícios de voz, para depois aplicar aquele saber racional nas matérias de criação artística. Nesse sentido, foi criada a disciplina de "estilos de interpretação" em que a professora Maria José ensinava aos alunos, de acordo com Antonio Januzelli (*apud* SILVA, 1987, p.76),

(...) a pesquisarem as características próprias de diversos tipos em relação às épocas das peças, ou seja: como era um caipira, um nobre ou um intelectual. Os estudantes não deviam nunca buscar os estereótipos dessas figuras, mas sua alma, seu espírito.

No que se refere às técnicas de expressão corporal, a escola fundamentou suas práxis nos métodos do suíço Jacques Dalcroze (1865-1950), que estabeleceu

um tipo de ensino de coordenação de movimentos corporais com a música, denominado de *Euritmia*, em que se pretendia chegar a um estado emocional por meio de uma experiência física. A escola também adotou os métodos do professor húngaro Rudolf Laban (1879-1958), em que a mímica deveria concentrar-se basicamente em três aspectos: “(a) as características da pessoa representada; (b) os tipos de valores pelos quais elas lutam; (c) a situação onde se desenvolvem essas lutas.” Portanto, a mímica, a esgrima, a dança e a ginástica fizeram parte da grade curricular como elementos essenciais para desenvolver a expressividade do aluno-ator.

A última vertente da tríade é a interpretação propriamente dita. Um dos problemas dessa vertente, para Alfredo Mesquita, era a falta de consonância existente entre os diretores convidados para ocupar a cadeira de interpretação e a habilidade para ministrarem aulas que proporcionassem uma experiência pedagógica sobre a arte de interpretar personagens para os alunos da escola.

O próprio Alfredo Mesquita ministrava as aulas sobre interpretação, como primeiro professor a assumir a cadeira de interpretação no segundo ano, logo após o término das disciplinas técnicas e teóricas. Segundo Silva (1987, p.87):

Cuidadoso com a evolução escolar integrada de cada estudante, jamais abriu mão de uma primazia, a de iniciar o ator no curso preparatório, conduzindo-o em suas primeiras incursões no universo dos personagens. Esse era um encargo não raramente maçante, que só uma vocação pedagógica podia reavivar na sucessão dos anos. Afastando de seu horizonte qualquer pretensão de carreira profissional, o diretor que existia em Alfredo Mesquita foi, aos poucos, sendo ofuscado pelo professor, a quem todos os alunos da EAD, creditam os primeiros e fundamentais ensinamentos.

Alfredo Mesquita trabalhava em suas aulas com texto de Shakespeare, pois acreditava haver tudo na obra do dramaturgo inglês. De acordo com Silva (1987:87)

amor, luta, morte, poesia, enfim, situações dramáticas e personagens, todos os elementos que podiam funcionar como itens básicos de um verdadeiro trabalho de interpretação teatral.

A disciplina de interpretação se interligava com as práticas de montagem e assim se constituía a segunda parte do curso da EAD. Nos primeiros semestres, a técnica e a teoria, nos últimos semestres, a prática no levantamento de uma peça.

Esse projeto pedagógico, no que diz respeito à formação do ator, foi a base fundamental da EAD durante os vinte anos anteriores à anexação à USP. Durante a década de 70 e metade da década de 80, quem esteve à frente da direção da escola fez a manutenção desse projeto sem buscar mudanças efetivas, posto que a escola passava por um processo de adequação à estrutura imposta pela Universidade de São Paulo.

A elaboração de um novo projeto pedagógico ocorreu, enfim, na gestão como diretor de Claudio Luchesi, com a elaboração da “Carta de Aquarius”, que data dos dias 23 e 24 de agosto de 1986 e que tem por objetivo a pedagogia teatral dentro da EAD ser diversa e multifacetada, pois seu corpo docente é constituído por artistas com visões diferentes sobre o fazer teatral, portanto a EAD não se constituiria por uma única “linha” de pensamento estético ou filosófico, mas sim por uma gama de “linhas” de atuação estético-filosóficas.

As conclusões sobre esse novo projeto se estabeleceram com base na ideia de que o documento seria uma “síntese de todas as experiências anteriores desenvolvidas pela Escola” e que suas preocupações básicas seriam: a) ênfase na formação do ator; b) atendimento de um mercado de trabalho diversificado; c) interferência do artista no meio social. Dessa maneira, segundo Fernandes (2009, p.58-60), as justificativas dessas diretrizes embasam a vivência que o aluno da escola deve ter ao longo dos quatro anos do curso como:

- I. um processo programado de desenvolvimento específico da arte do ator: *autoconhecimento* como primeiro estágio (conhecimento centrado no ator); a seguir *reconhecimento* (ênfase no trabalho de construção do personagem); *jogo teatral* (ênfase na situação dramática) e, por fim, *encenação* (elaboração do produto estético).
- II. Num sentido global, deve-se levar o aluno a posicionar-se frente ao fenômeno teatral em seu aspecto mais amplo, pretendendo-se um direcionamento múltiplo que considere: a) o eixo diacrônico (referência do fenômeno à sua dimensão histórica); b) a possibilidade de experimentar (praticar, fazer) como instância prioritária de dinamização do conhecimento; c) o atendimento da

necessidade de leitura e compreensão da produção teatral contemporânea.

- III. Quanto à implantação do projeto, pretende-se: um controle maior do processo pedagógico, conduzindo a escolha do repertório para as montagens (correspondentes a cada estágio respectivo); um aprofundamento do estudo organizado tematicamente e o estreitamento da relação pedagógica entre as disciplinas regulares e as etapas das montagens; devem-se observar critérios práticos de programação das disciplinas, funcionamentos das mesmas e das oficinas de montagem e acompanhamento pedagógico e participação discente.

Participaram da elaboração desse projeto pedagógico todos os professores/artistas que faziam parte da escola até aquele momento. Alguns deles, como Ana Maria Spyer, Celso Frateschi, Sandra Regina Sproesser, Silvia Taques Bittencourt e Silvana Garcia, continuam dando aula e observando a pungência e a permeabilidade desse projeto pedagógico até os dias atuais. Portanto, com esse documento, ficou evidenciado que o objetivo geral da EAD é “formar atores profissionais de nível médio levando-se em conta a diversidade das tendências contemporâneas” (FERNANDES, 2009, p.60). Assim, durante o processo de formação do ator, a EAD deve proporcionar aparatos técnicos para que o ator encontre suas ferramentas pré-expressivas e expressivas, que esse ator consiga se situar dentro das linhas estéticas, políticas e filosóficas do fazer teatral “a fim de que possa conhecer suas características individuais como intérprete; visar ‘a arte do ator’ sem perder de vista ‘o ofício do ator’”. (FERNANDES, 2009, p.60).

CAPÍTULO 4 – ANÁLISE DO *CORPUS*

APRESENTAÇÃO

O capítulo identificará os aspectos relevantes do teatro contemporâneo, situando a vida e a obra do dramaturgo francês Bernard-Marie Kòltes. Em seguida, contextualizaremos o ambiente da gravação de nosso *corpus* para, enfim, delimitarmos as categorias de análise que serão utilizadas. Determinamos como objetivo específico deste capítulo: analisar como se dá a pedagogia de expressividade com a palavra, desenvolvida pela disciplina de Expressão Verbal da Escola de Arte Dramática no ano de 2014 com a turma 65.

4.1 ASPECTOS DO TEATRO CONTEMPORÂNEO

A concepção clássica do discurso dramático pressupõe ações que viabilizem a identificação do público com as personagens que estão envolvidas na intriga e no conflito propostos pela fábula. Essa concepção foi vigente até o final do século XIX, a boa peça teatral era aquela que reproduzia fidedignamente a realidade e que respeitava de forma absoluta a coerência das unidades clássicas aristotélicas de tempo, ação e lugar, a fim de criar a mimese do mundo real. Segundo Szondi (2011, p.25):

(...) o público era (e é) arrastado para o interior do jogo dramático, passando de espectador a sujeito falante – pela boca de todos os personagens, bem entendido. A relação espectador-drama conhece apenas total separação ou total identidade; ela desconhece tanto a intromissão do espectador no drama, quanto sua interpelação por ele.

No entanto, com a chegada do século XX e o advento das grandes revoluções políticas e culturais como o cinema e as duas Grandes Guerras, a reprodução da realidade no teatro começou a ser problematizada. Dessa maneira, o espetáculo passava a não mais imitar “a realidade, ele propunha uma construção para ela, uma réplica verbal prestes a se desenrolar em cena” (RYNGAERT, 1998, p.5).

Portanto, o discurso dramático vigente, a partir desse momento, não dava suporte mais aos anseios criativos da classe artística contemporânea, e a realidade só caberia no teatro, novamente, a partir de um ponto de vista e de uma opinião política estruturada.

A crise no discurso dramático é instaurada dessa maneira, e os procedimentos do teatro épico surgem como forma de engajamento de um discurso político para um teatro que não queria mais o ilusionismo proposto pela *mimese* da realidade.

A obra teatral desse momento previa um diálogo direto com a plateia, o ator que representava uma personagem era também o narrador e tinha uma opinião própria acerca do que era apresentado. Este era o princípio do teatro épico, que tem como seu maior expoente o alemão Bertolt Brecht, cujas fábulas representadas na cena teatral eram metáforas para um discurso subjacente do dramaturgo, que queria estabelecer um diálogo direto com o público, ou seja, as obras desse momento requeriam a participação, a reflexão e o posicionamento político de quem se relacionava com elas.

Contudo, com o movimento pós-moderno que se anunciava, num momento “Pós-Brecht” (1960-1970), em que o legado do teatro épico começava a esmorecer e evidenciava um afastamento sintomático de temas políticos e ideológicos do palco, os artistas buscavam uma nova forma de expressar e explorar as linguagens cênicas.

Com base nas premissas desse novo momento, surgiram primeiros indícios de um movimento teatral, na contramão veemente dos procedimentos dramáticos, ao instaurar uma ruptura com a linearidade da narrativa e com o textocentrismo do teatro. Segundo Lehman (2011, p.79):

O que se abala e se esvanece com essa crise é uma série de componentes até então inquestionáveis do drama: a forma textual do diálogo, carregado de tensões e decisões; o sujeito, cuja realidade se exprime essencialmente na fala interpessoal; a ação que se desenrola primordialmente em um presente absoluto.

Por fim, após os movimentos artísticos dos anos 70, surge como consequência ou oposição a todas as experimentações do teatro até então o que será denominado como o teatro pós-dramático. Esse termo acaba estabelecendo uma reminiscência com o drama como se fosse constituído pelos “membros ou ramos do organismo dramático, embora como um material morto, (...) (que) constitui o espaço de uma lembrança ‘em irrupção’” (LEHMAN, 2011, p.35). A partir do movimento pós-dramático, as noções do que é um texto, uma cena e uma obra se problematizam e começam a estabelecer diálogos com as outras esferas da arte e da vida.

Diante de tal afirmação, passaremos para a contextualização da vida e da obra de Bernard-Marie Kòltes, dramaturgo francês que viveu a efervescência do teatro pós-moderno e pós-dramático, a fim de observarmos como tais movimentos artísticos refletem em sua criação artística.

4.2 VIDA E OBRA DE BERNARD-MARIE KÒLTES

No início da década de 70, na França, surge no cenário teatral Bernard-Marie Kòltes, um jovem dramaturgo francês, vindo de uma família pequeno-burguesa católica, marcada pelo terror e pela opressão da Revolução Argelina. Seu pai era um oficial do exército e tinha participado das campanhas de guerra contra a independência do país.

A ausência paterna para Kòltes foi marcante ao longo de sua infância e juventude, seu pai regressaria tempos mais tarde, com o peso da derrota da França nas costas. Por conta disso, o universo bélico, a metrópole e as opressões raciais marcaram a escrita do dramaturgo, segundo o próprio Kòltes (*apud* Machado, 2000, p.90)

Acho que os negros inevitavelmente estarão presentes até o fim, em tudo que escrevo. Pedir-me para escrever uma peça, um romance sem que haja, ao menos um, ainda que mínimo, mesmo escondido

atrás de um poste, seria como pedir a um fotógrafo para fazer uma foto sem luz.⁷

O francês estreou como dramaturgo em 1970, mas sua primeira obra consideravelmente relevante, *Combate de Negros e Cães*, foi encenada em 1983, sob a direção de Patrice Chéreau. A peça *Na solidão dos campos de algodão* estreou em 1985 e *Roberto Zucco*, em 1988, esta última não foi vista pelo dramaturgo, pois faleceu aos 41 anos de idade, vitimado pelo HIV um ano antes de sua estreia oficial.

Kòltes encontra-se na seara dos dramaturgos contemporâneos que buscam novas formas de expressão para sua obra. A estrutura de seu texto lança mão de elementos clássicos da constituição de uma obra dramática para criar outras dinâmicas na linguagem verbal em que “a atividade da palavra toma o lugar antes reservado à progressão da intriga” (FERNANDES, 2001, p.75). O jovem dramaturgo tinha muitas dúvidas em relação ao fazer teatral, não gostava de ir aos espetáculos, pois não via a pulsão da vida quando se deparava com a encenação de uma obra teatral. Para Kòltes (*apud* Machado, 2000, p.8):

Vejo o palco como um lugar provisório, do qual os personagens parecem estar querendo sair (...) o que parece suscitar que o teatro é o abandono do palco para reencontrar a própria vida. Mas já não sei de fato se a vida existe de algum lado (...) eu sempre detestei um pouco o teatro porque ele é o contrário da vida, no entanto, acabo sempre retomando-o, e ele é o único lugar onde se diz que aquilo não é vida.

Dessa maneira, Kòltes se mostra um dramaturgo atento ao seu tempo, cuja obra retrata o caos da tragédia moderna, que se encontra “ancorada no interior de nosso cotidiano, de nossa sociedade” e “que nos toca e nos desequilibra com sua linguagem inovadora” (MACHADO, 2000, p.9)

Trataremos, então, de contextualizar nesta pesquisa a peça *Na solidão dos Campos de Algodão*, parte importante de nosso *corpus* de análise. No que se refere à obra, podemos observar que todas as características essenciais da produção

⁷ Entrevista a Alain Pique, in **Theatre em Europe**, janeiro de 1986.

artística do dramaturgo se encontram desenvolvidas como uma das muitas respostas possíveis aos experimentos das neovanguardas dos anos 70 e 80 acerca dos apontamentos de Lehman sobre o teatro pós-dramático.

4.3 NA SOLIDÃO DOS CAMPOS DE ALGODÃO

O título da obra *Na solidão dos campos de algodão* de Bernard-Marie Koltès, segundo uma explicação do próprio dramaturgo, é uma metáfora aos algodoais do Mississippi nos Estados Unidos para onde os negros eram levados para trabalhar como escravos e lá ficavam uns ao lado dos outros sem poderem conversar, estando coletivamente solitários em seu trabalho diário.

A peça trabalha a partir da complementariedade entre procedimentos advindos do teatro épico e procedimentos advindos do teatro dramático de modo que os personagens ora narram o acontecido, ora evidenciam a constituição psicológica de uma personagem imbuída de uma lógica dramática.

O mote principal da obra é o encontro entre duas personagens sem nome próprio e que são denominadas alegoricamente como *Dealer*, em que na única rubrica existente do texto é categorizado como uma *transação comercial baseada em valores proibidos*, e a outra personagem como o Cliente, transeunte que anda pela cidade em busca de algo, ou seja, as personagens adquirem valores arquetípicos facilmente reconhecidos pelo sistema capitalista. Portanto, podemos observar que a peça trata sobre uma transação comercial entre um comerciante e um cliente e, por meio dessa transação, reconheceremos aquilo que as personagens podem trazer de mais humano em suas essências. De acordo com Fernandes (2001, p.74)

É interessante observar como em suas peças a circulação da palavra auxilia a construção de estratégias espaciais complexas. Na solidão dos campos de algodão é uma “trans-ação” entre traficante e cliente onde o jogo de ataque e defesa é projetado através dos movimentos do diálogo. Sem utilizar uma única rubrica, Koltès consegue sugerir a imobilidade do primeiro e a movimentação do segundo através de um “motim verbal” que se desdobra no ritmo preciso das falas e nas passagens bruscas do discurso altamente retórico à linguagem cotidiana. O movimento do traficante em direção ao cliente e o recuo deste, na tentativa dúbia de negar e afirmar a intenção de compra acabam projetando territórios de ação.

Portanto, não há um tema pré-existente para a peça, o que existe é o que se constrói no momento da enunciação, por isso as personagens estão ao longo de suas falas negociando, sem que haja um produto claro a ser negociado, elas negociam o desejo de estar diante de um outro que também está em plena solidão.

A relação que se estabelece entre os dois vem da imanência dialética do discurso das personagens e não do objetivo do que será conseguido ao final deste encontro. Assim como não há uma delimitação clara de um cenário instituído pelo autor, a construção dessa cena imaginária é discursiva, feita pela enunciação dos atores no quadro cênico. O texto falado na obra tem a característica de grandes monólogos entrecortados em que as personagens tendem a expor mais aquilo que sentem do que de fato ouvem o que o outro tem a dizer, por consequência a audiência que presencia tal verborragia é conduzida epicamente entre a narração e o mundo subjetivo e solitário dessas personagens, Michel Vinaver (*apud* FERNANDES, 2001, p.74-75) observa que a obra

tem qualidade postiça e retórica, acentuada pela falta de ligação entre pergunta e resposta. Na verdade, as réplicas infladas são longos monólogos em que cada interlocutor fala até perder o fôlego, sem que nunca se tenha certeza a quem se dirige. Em lugar de responder, o antagonista geralmente retoma sua fala anterior, compondo um movimento musical de repetição/variação.

Por fim, a obra *Na solidão dos campos de algodão* não pretende ter um fio condutor narrativo linear, por isso não há episódios ou ações que constituem uma história a ser contada, mas sim é uma obra sobre o encontro metafísico de duas instâncias alegóricas de poder, presentes na sociedade, que evidenciam o esfacelamento desse homem contemporâneo, solitário e que é reconhecido majoritariamente e socialmente pelo seu poder de compra e de negociação.

4.4 O CONTEXTO DA ENCENAÇÃO: UM EXERCÍCIO EXPRESSIVO DA PALAVRA

O *corpus* de análise da presente pesquisa se estabelece como uma observação acerca dos procedimentos de transposição do texto escrito para o texto falado no teatro.

Para tal análise, acompanhamos a disciplina de Expressão Verbal ministrada pela professora Maria Isabel Setti na sexagenária Escola de Arte Dramática, importante instituição formadora de atores em nosso país, que está situada nas dependências da Cidade Universitária da Universidade de São Paulo.

Ao longo do primeiro semestre de 2014, este pesquisador acompanhou semanalmente a disciplina, gravando todos os exercícios pertinentes ao trabalho técnico vocal do ator.

No entanto, essa primeira parte do processo não constituiu um trabalho efetivo de oralização do texto em que pudéssemos respaldar nosso referencial teórico. A pesquisa para os alunos atores da disciplina, neste momento, encontrava-se no âmbito da voz como matéria expressiva e expansiva no espaço cênico.

Interessa-nos, portanto, discorrer sobre o acompanhamento das aulas a partir do segundo semestre de 2014, em que o texto se estabeleceu como um norte para as experimentações vocais e, sobretudo, como uma provocação aos atores a partir da pergunta “como oralizar um texto no teatro?”.

A professora trouxe para a turma de vinte atores o texto de Bernard Marie-Kòltes, *Na solidão dos campos de algodão*, obra teatral composta por duas personagens, Dealer e Cliente. Desde o princípio, essa questão não se apresentou como um problema, posto que todos iriam assumir a responsabilidade sobre a oralização do texto. Portanto, metade da turma trabalharia a partir da perspectiva de Dealer e outra metade, a partir da perspectiva do Cliente.

Dessa maneira, por meio de jogos improvisacionais e proposições de cenas trazidas pelos atores, o exercício foi construído. Como não havia compromisso nenhum com a linearidade do fluxo conversacional ou com a sequência lógica da história, percebemos que o exercício se constituiu de forma refratária, ou seja, os atores/personagens contracenavam em sua maioria ao mesmo tempo, criando cenas corais ou a partir de novas proposições de diálogos que poderiam ser compostas por monólogos direcionados à plateia, ou por contracenas em que dois ou mais atores se relacionavam ao mesmo tempo.

Sendo assim, percebemos que uma das características da encenação era criar para o texto novos turnos conversacionais, a partir do encadeamento de fragmentos de falas que se amalgamassem e gerassem sentidos dramáticos.

Outro aspecto relevante do exercício, proposto pela professora, era a ideia de estabelecer a encenação como um jogo improvisacional em que o ator seria responsável por evidenciar todos os procedimentos de criação da cena e, por consequência, teria total liberdade em escolher a melhor forma de oralizar o texto, em busca de uma expressividade que o satisfizesse em relação à sua *performance* enunciativa.

Logo, o jogo cênico estabelecido no exercício não primava por um espetáculo teatral pronto e acabado, mas sim por uma experiência pedagógica dos atores-alunos da disciplina de Expressão Verbal com a obra. O texto acabava se tornando um pretexto para um exercício de expressividade da fala. A partir da criação de elementos verbais que truncassem o raciocínio linear do diálogo forjado pelo dramaturgo, o aluno-ator poderia desvirtuar a lógica do texto em razão de uma necessidade individual de experimentar uma nova interpretação para o turno que acabara de ser enunciado.

Portanto, de acordo com o jogo proposto, as regras para a busca de uma expressividade satisfatória sobre a própria fala seriam:

- a) Toda vez que um ator cometesse alguma falha em sua enunciação, teria o direito de refazê-la, entretanto, para isso, ele deveria sinalizar a retomada de seu turno para a plateia por meio da expressão “de novo” (denominamos nesta pesquisa a expressão “de novo” como um Marcador Conversacional, que indica um procedimento de correção no turno do falante);
- b) Cada ator criou uma “fissura” que era recorrente em sua enunciação. Entender-se-á “fissura” como um estranhamento no texto que tinha o objetivo de quebrar a lógica dramática linear proposta pelo dramaturgo. Logo após esse estranhamento, o texto era retomado e o ator o abordava por uma outra perspectiva entonacional e prosódica, mas ainda assim coerente a uma lógica da língua falada⁸.

⁸ Temos como hipótese a ser confirmada pelo *corpora* recolhido que isso que se designou a chamar-se “fissura” tem como função equivalente, dentro da Análise da Conversação, os Marcadores Conversacionais que denotam aspectos relacionados à correção e paráfrase no turno.

Desse modo, as cenas escolhidas para a análise de nosso *corpus* denotam um trabalho efetivo dos atores envolvidos com as ferramentas pedagógicas propostas pela professora para o desenvolvimento de um trabalho com a expressividade da fala em cena. Recolhemos ao todo três cenas de momentos distintos do exercício cênico, a primeira cena (CENA 1) foi extraída do último dia de apresentação do exercício com o público, a segunda cena (CENA 2) foi retirada de um ensaio que antecedia o dia de abertura do processo para o público e a última cena analisada (CENA 3) também fez parte do último dia de apresentação do processo para o público.

É importante ressaltar os momentos distintos de seleção das cenas, pois, dessa maneira, evidenciamos a importância do papel da audiência na produção do texto falado pelos atores, já que é função do ator estabelecer uma relação de sentido do que se produz como texto falado em cena com o seu principal interlocutor, a plateia. Em oposição a essa afirmação, é possível observar, na cena que provém de um ensaio, a liberdade da atriz em experienciar diferentes maneiras de produzir o texto falado, como se de fato estivesse exercitando seus mecanismos expressivos sem necessariamente estar preocupada com uma comunicação efetiva com a plateia, seus experimentos com a palavra não seguiam um sentido lógico da fala. Portanto, podemos afirmar que a plateia é o grande norteador do jogo conversacional estabelecido no palco, é por meio das reações advindas da audiência que o ator adequa e melhora seu desempenho oral ao retextualizar a modalidade do texto escrito para a modalidade do texto falado.

Por fim, *Na solidão dos campos de algodão* foi um experimento apresentado entre os dias 27, 28, 29 e 30 de novembro na sala de ensaio nº 25 da Escola de Arte Dramática, como um exercício de finalização do ano letivo da disciplina de Expressão Verbal da turma 65. O jogo proposto proporcionou para o texto escrito, ao longo dos dias de apresentação, uma inconstância que o subvertia à medida que era oralizado, tornando-o uma obra aberta e polissêmica no que diz respeito à busca por uma expressividade efetiva da palavra enunciada pelo ator.

4.5 CATEGORIAS DE ANÁLISE

A presente pesquisa observou os procedimentos expressivos, utilizados pelos alunos-atores da turma 65 da disciplina de Expressão Verbal da Escola de Arte

Dramática, ao retextualizarem o texto escrito *Na solidão dos campos de algodão* do dramaturgo francês Bernard-Marie Kòltes para a modalidade de texto falado.

No exercício cênico, a professora propôs aos alunos que fossem criadas “fissuras” dentro do texto, elementos verbais ou não verbais que desvirtuassem a linearidade do diálogo forjado pelo dramaturgo, a fim de que fosse evidenciada uma experiência com a expressividade no modo de dizer o texto.

Destacamos no quadro a seguir as fissuras analisadas ao longo do *corpora*:

<p>- Uma fissura comum utilizada por todos os atores ao longo do jogo conversacional e que denota a possibilidade de refazer a fala diante de um erro ou de uma performance oral não satisfatória;</p>	<p>DE NOVO</p>
<p>- ao longo da transcrição da Cena 1 foram levantadas as seguintes “fissuras”</p>	<p>L3: “SAI” e “LARGA” (cuja função dentro do turno é causar um estranhamento ao texto oralizado)</p> <p>L4: “MAIS ALto Ivi” e “poTÊNcia MÁxima Ivi” (cuja função é evidenciar um comentário da atriz a si mesma sobre o desempenho que deseja ter sobre a própria fala)</p>
<p>- ao longo da transcrição da Cena 2 destacamos como “fissura” o canto entoado pela atriz ao longo da fala</p>	<p>“Xangô Ole gon de ilê” e “Ah...eh...ah...eh...” (cuja função dentro do turno está em criar um movimento intertextual entre o texto do dramaturgo e o canto sagrado que evidencia as marcas da identidade cultural e religiosa da atriz ao oralizar o texto.)</p>
<p>- ao longo da transcrição da Cena 3 destacamos como “fissura” pequenos comentários feito pelo ator</p>	<p>“- - fui claro - -”; “- - eu gosto especialmente dessa fala vou dizer ela de novo - -” e “- - me faltou o ar- -” (cuja função se encontra em comentar com o público as impressões que o ator está tendo sobre o texto enunciado).</p>

Dessa maneira, em nossa análise, mapeamos o que foi designado como “fissura” no texto falado, a partir de categorias de análises embasadas pelos referenciais teóricos da Análise da Conversação (AC). Portanto, para entender o que se designou serem “fissuras” criadas pelos atores no texto teatral, destacamos os seguintes aspectos da AC: Marcadores Conversacionais que tem como função iniciar procedimentos de Paráfrase e Correção.

Para analisar o *corpus* gravado, utilizamos as normas de transcrição propostas pelo NURC/SP. Vide a tabela a seguir:

NORMAS PARA TRANSCRIÇÃO

Ocorrências	Sinais	Exemplificação ⁹
Incompreensão de palavras ou segmentos	()	do nível de renda... () nível de renda nominal...
Hipótese do que se ouviu	(hipótese)	(estou) meio preocupado (com o gravador)
Truncamento (havendo homografia, usa-se acento indicativo da tônica e/ou timbre)	/	e comé/ e reinicia
Entoação enfática	maiúscula	porque as pessoas reTÊM moeda
Prolongamento de vogal e consoante (como s, r)	:: podendo aumentar para ::: ou mais	ao emprestarem os... éh::: ...o dinheiro
Silabação	-	por motivo tran-sa-ção
Interrogação	?	e o Banco... Central... certo?
Qualquer pausa	...	são três motivos... ou três razões... que fazem com que se retenha moeda... existe uma... retenção
Comentários descritivos do transcritor	((minúsculas))	((tossiu))
Comentários que quebram a sequência temática da	-- --	... a demanda de moeda -- vamos dar essa notação -- demanda de

⁹ Exemplos retirados dos inquéritos NURC/SP nº338 EF e 331 D2.

exposição; desvio temático		moeda por motivo
Superposição, simultaneidade de vozes	{ ligando as linhas	A. na { casa da sua irmã B. sexta-feira? A. fizeram { lá... B. cozinham lá?
Indicação de que a fala foi tomada ou interrompida em determinado ponto. Não no seu início, por exemplo.	(...)	(...) nós vimos que existem...
Citações literais ou leituras de textos, durante a gravação	" "	Pedro Lima... ah escreve na ocasião... "O cinema falado em língua estrangeira não precisa de nenhuma baRREIra entre nós".

Observações

1. Iniciais maiúsculas: só para nomes próprios ou para siglas (USP etc.)
2. Fáticos: *ah, éh, eh, ahn, ehn, uhn, ta* (não por *está: tá? você está brava?*)
3. Nomes de obras ou nomes comuns estrangeiros são grifados.
4. Números: por extenso.
5. Não se indica o ponto de exclamação (frase exclamativa).
6. Não se anota o *cadenciamento da frase*.
7. Podem-se combinar sinais. Por exemplo: *oh:::...* (*alongamento e pausa*).
8. Não se utilizam sinais de *pausa*, típicos da língua escrita, como ponto e vírgula, ponto final, dois pontos, vírgula. As reticências marcam qualquer tipo de *pausa*.
 - Acrescentaremos como procedimento de transcrição o **negrito** como forma de destacar as ocorrências de fissuras no texto oralizado pelos atores.

Diante do exposto, passaremos a análise de nosso *corpus*.

4.6 ANÁLISE

A) CENA 1

Um *deal* é uma transação comercial baseada em valores proibidos ou estritamente controlados, e que se conclui, em espaços neutros, indefinidos, e não previstos para este uso, entre fornecedores e pedintes, por acordo tácito, sinais convencionais ou conversação de duplo sentido – com o objetivo de contornar os riscos de traição e de trapaça que uma tal operação implica –, a qualquer hora do dia e da noite, independentemente das horas regulamentares de abertura dos lugares de comércio homologados, mas de preferência às horas em que estes estão fechados.

O Dealer

Se você anda na rua, a esta hora e neste lugar, é que você deseja alguma coisa que você não tem, e esta coisa, eu posso fornecê-la a você; pois se eu estou neste lugar desde muito mais tempo do que você, e que mesmo esta hora que é aquela das relações selvagens entre os homens e os animais não me tira daqui, é que eu tenho o que é preciso para satisfazer o desejo que passa na minha frente, e é como um peso do qual eu preciso me livrar em cima de qualquer um, homem ou animal, que passe na minha frente.

É por isso que eu me aproximo de você, apesar da hora que é aquela onde normalmente o homem e o animal se jogam selvagemmente um sobre o outro, eu me aproximo, eu, de você, as mãos abertas e as palmas viradas na sua direção, com a humildade daquele que oferece frente àquele que compra, com a humildade daquele que possui frente àquele que deseja; e eu vejo o seu desejo como quem vê a luz que se acende, em uma janela no alto de um prédio, na hora do crepúsculo; eu me aproximo de você como o crepúsculo se aproxima dessa primeira luz, calmamente, respeitosamente, quase

afetuosamente, deixando lá embaixo na rua o animal e o homem puxarem suas coleiras e mostrarem selvagememente os dentes um ao outro.

Não que eu tenha adivinhado o que você possa desejar, nem que eu esteja apressado em conhecer; pois o desejo de um comprador é a coisa mais melancólica que existe, que se contempla como um presente que se recebe embrulhado e que se toma um tempo desfazendo o laço. Mas é que eu mesmo desejei, desde o tempo em que estou neste lugar, tudo o que todo homem ou animal pode desejar a esta hora escura, e que o faz sair de casa apesar dos grunhidos selvagens dos animais insatisfeitos e dos homens insatisfeitos; é por isso que eu sei, melhor que o comprador inquieto que guarda ainda por um tempo o seu mistério como uma pequena virgem educada para ser puta, que o que você vai me pedir eu já tenho, e que basta a você, sem que se sinta ferido pela aparente injustiça que há em ser o pedinte frente àquele que oferece, me fazer o pedido.

Já que não há uma verdadeira injustiça sobre esta terra a não ser a própria injustiça da terra, que é estéril pelo frio ou estéril pelo quente e raramente fértil pela doce mistura do quente e do frio; não há injustiça para quem anda sobre a mesma porção de terra submetida ao mesmo frio ou ao mesmo quente ou à mesma doce mistura, e todo homem ou animal que pode olhar um outro homem ou animal nos olhos é o seu igual pois eles andam sobre a mesma linha fina e plena da liberdade de ação, escravos dos mesmos frios e dos mesmo calores, ricos do mesmo jeito e, do mesmo jeito pobres; e a única fronteira que existe é aquela entre o comprador e o vendedor, mas incerta, ambos possuindo o desejo e o objeto de desejo, ao mesmo tempo vazio e saliente. É por isso que eu pego emprestado provisoriamente a humildade e te empresto a arrogância, a fim de que nos distingam um do outro a esta hora que é inevitavelmente a mesma para você e para mim.

Me diga então, virgem melancólica, neste momento, onde grunhem surdamente homens e animais, me diga a coisa que você

deseja e que eu posso te fornecer, e eu fornecerei calmamente a você, quase respeitosamente, talvez com afeição; em seguida depois de ter preenchido os vazios e aplanado os montes que estão em nós, nós nos distanciaremos um do outro, em equilíbrio sobre o fino e plano fio da nossa liberdade de ação, satisfeitos no meio dos homens e dos animais e insatisfeitos por serem homens e insatisfeitos por serem animais; mas não me peça para adivinhar o seu desejo; eu serei obrigado a enumerar tudo o que eu possuo para satisfazer aqueles que passam na minha frente desde o tempo em que estou aqui, e o tempo que seria necessário a esta enumeração secaria o meu coração e cansaria sem dúvida a sua esperança.

O Cliente

Eu não estou andando em um certo lugar e a uma certa hora; eu estou andando, só isso, indo de um ponto a outro, para negócios privados que se tratam nesses pontos e não em percurso; eu não conheço nenhum crepúsculo nem nenhum tipo de desejo e eu quero ignorar os acidentes do meu percurso. Eu ia desta janela iluminada, atrás de mim, lá no alto, a essa outra janela iluminada, lá em frente, segundo uma linha bem reta que passa através de você porque você está aí deliberadamente posicionado. Acontece que não existe nenhum meio que permita, a quem vai de uma altura a uma outra altura, evitar descer para ter de subir em seguida, com o absurdo de dois movimentos que se anulam e o risco, entre os dois, de esmagar a cada passo o lixo jogado pelas janelas; quanto mais no alto se mora, mais o espaço é são, mas a queda é mais dura; e quando o elevador te deixou embaixo, ele te condena a andar no meio de tudo isso que não quisemos lá em cima, no meio de uma pilha de lembranças podres, como, no restaurante, quando um garçom te prepara a conta e enumera, ao seu ouvido atento, todos os pratos que você já está digerindo há muito tempo.

Seria preciso aliás que a escuridão fosse ainda mais densa, e que eu não pudesse perceber nada do seu rosto; então eu teria, talvez,

podido me enganar sobre a legitimidade da sua presença e do desvio que você fazia para se colocar no meu caminho e, por minha vez, fazer um desvio que se adaptasse ao seu; mas qual escuridão seria suficientemente densa para fazer com que você parecesse menos escuro do que ela? Não há noite sem lua que não pareça ser meio-dia se você caminha nela, e esse meio-dia me mostra suficientemente que não foi o acaso dos elevadores que te colocou aqui, mas uma imprescritível lei da força da gravidade que é própria a você, que você carrega, visível, sobre os ombros como uma mochila, e que te prende a esta hora, neste lugar de onde você avalia suspirando a altura dos prédios.

Quanto ao que eu desejo, se ele fosse algum desejo do qual eu pudesse me lembrar aqui, na escuridão do crepúsculo, no meio de grunhido de animais dos quais não vemos nem a cauda, além desse desejo garantido que eu tenho de te ver deixando cair a humildade, em mim e nos outros, e essa troca me desagrada –, o que eu desejaria, você com certeza não teria. Meu desejo, se ele é mesmo um, se eu o exprimisse a você, queimaria o seu rosto, faria você afastar as mãos com um grito, e você sumiria na escuridão como um cachorro que corre tão depressa que não se vê nem a cauda dele. Mas não, a perturbação deste lugar e desta hora me faz esquecer se eu já tive algum dia algum desejo do qual eu pudesse me lembrar, não, eu não tenho mais que oferta a te fazer, e vai ser preciso que você faça um desvio para que não tenha o que fazer, que você se desloque do eixo que eu seguia, que você se anule, porque essa luz, lá no alto, no alto do prédio, da qual se aproxima a escuridão, continua imperturbavelmente brilhando; ela fura essa escuridão, como um fósforo aceso fura o pano que pretende asfixiá-lo.

TRANSCRIÇÃO (6'45 – 14'25)¹⁰- vídeo A

Participação de **L1**: ator, **L2**: atriz, **L3**: atriz, **L4**: atriz e **L5**: ator, na gravação do excerto.

¹⁰ Minutagem do vídeo anexo.

1º - L1: a PE::ça foi escrita a partir de uma experiência pessoal do Kòltes... uma noite andando em Nova Iorque... ele é parado por um homem negro que diz... eu tenho tudo o que você quer... a isto Kòltes responde... eu não quero nada... a peça tem dois personagens um Dealer e um Cliente ((as personagens são apresentadas e os atores atravessam o palco))... nas palavras de Kòltes um deal é uma transação comercial... baseada em valores proibidos ou estritamente controlados entre fornecedores e pedintes... por meio de acordo tácito... sinais convencionais ou conversação de duplo sentido... a fim de evitar os possíveis riscos de traição e trapaça que uma tal interação inclui a qualquer hora do dia e da noite... mas de preferência quando os locais de comércio homologados estão fechados... quatro pessoas nos cubos... dois Dealers e dois Clientes

2º - L2: Dealer

3º - L3: Dealer

4º - L4: Cliente

5º - L5: Cliente

6º - L5: eu não estou andando em um certo lugar e a uma certa hora... eu estou:: an::dando só isso indo de um ponto a outro para tratar de negócios que se tratam nesses pontos e não em percurso... eu venho daquela janela iluminada lá atrás lá no alto até aquela outra janela iluminada lá na frente seguindo uma linha bem reta que passa através de você porque você está aí deliberadamente posicionado

7º - L2: [você tem RAção em pensar que eu não estou vindo de nenhum lugar e que eu não tenho nenhuma intenção de subir... mas você se enganaria se acreditasse que eu sofro por isso... eu FUjo dos elevadores como os caCHOrros fogem da água... não que eles se recusem a me abrir a porta ou que eu tenha horror em me fechar neles... mas os elevadores em movimento me fazem CÓcegas e eu perco ali a minha dignidade... e se eu gosto de sentir CÓcegas... eu gosto de poder não MAIS senti-LAS... desde que minha dignidade o exija (...)

8º - L4: entretanto... eu não tenho para te agradá desejos... ilícitos... meu próprio comércio EU o faço nas horas homologadas do dia... nos lugares de comércio homologados e iluminados com luz elétrica... talvez... TALvez eu seja puta mas se eu sou o meu bordel não é deste mundo... o meu bordel se expõe à luz legal e (sis)/de novo... o MEU bordel se expÕE à luz legal e fecha suas portas à noite timbrado pela lei... e iluminado pela luz elétrica (...)

9º - L3: você faz o possível para enfiar um espinho debaixo da sela do meu cavalo para que ele se irrite e dispare... mas se meu cavalo é nervoso e às vezes indócil eu o mantenho com

uma rédea curta e ele não dispara tão... **de novo**... e ele não disPara tão facilmente... um espinho não é uma lâmina meu cavalo sabe a espessura de seu couro e pode se adaptar à coceira...

55

10º - L2: tem elevadores que são como certas drogas... o uso excessivo te deixa flutuan::do nunca em cima nunca embaixo... tomando linhas curvas por linhas retas e congelando o fogo no seu centro e é por isso que não importa o que você disser... a linha sobre a qual você andaria de reta talvez que ela fosse ficou TORta quando você percebeu a minha presença

60

[
11º - L5: seria preciso aliás que a escuridão fosse ainda mais densa... e que eu não pudesse ver nada do seu rosto... aí eu po/deria... **de novo**... aí eu poderia talvez ter me enganado sobre a legitimidade da sua presença

65

[
12º L4: e seu fiz um desvio (...)

70

[
13º - L5: do desvio que você fazia para se colocar no meu caminho (...)

14º - L4: e se eu fiz um desvio se bem que minha linha reta do ponto de onde eu venho ao ponto para onde eu vou não tenha motivo neNHUM... **MAIS ALto lvi**... não tenha motivo nenhum de se entortada de repente... **poTÊNcia MÁxima lvi**... é que eu NÃO TENho MOTivo neNHUM... VOcê... esTÁ... me baRRANdo o CAminho cheio de intenções iLícitas e de presunções iLícitas em relaÇÃO a MIM... saiba então...saiba você que o que mais me rePUgna no mundo mais que a intenção ilícita é o olhar daquele que presume que você está cheio de intenção ilícita e habituado a tê-la(...)

75

80

15º - L3: eu mantenho a minha língua como um garanhão é mantido pela rédea para que ele não se jogue sobre a égua...

85

SAI... porque se eu soltasse a rédea se eu afrouxasse ligeiramente a pressão dos meus dedos... **SAI:::...** SE EU afrouXA::sse liGEIramente a preSSÃO dos MEUS DEdos E A TRAção dos meus BRAços minhas palavras desmontariam a mim mesmo e se jogariam em direção do horizonte com a violência de um cavalo árabe... que percebe o deserto e nada mais pode frear (...)

90

16º - L2: e eu percebi o momento preciso em que você me percebeu pelo momento preciso em que sua linha ficou curva... **de novo**... e eu percebi o momento preciso em que você me percebeu pelo momento preciso em que sua linha ficou curva...não para te distanciar de mim...mas curva para vir até

95

mim...senão nós nunca teríamos nos conhecido(...)

100 **17º** - L5: quanto ao que eu desejo se ele fosse algum desejo que eu pudesse me lembrar aqui na escuridão do crepúsculo no meio de grunhido de animais dos quais não vemos nem a CAUda... se eu o exprimisse a você... eu queimaria o seu rosto... FAria você afastar as mãos com um grito e você sairia correndo tão rápido como um cachorro que corre tão depressa que não se vê nem a cauda dele (...)

105

18º - L2: você tem razão eu não estou indo... eu não estou vindo... eu soffro...

110 **19º** - L4: pois se disséssemos de um homem que atravessa o Atlântico-- de avião -- que ele está em tal momento na Groenlândia será que ele está mesmo? Ou no coração tumultuado do oceano?

115 **20º** - L3: eu deixei a arrogância pra você por causa da hora do crepúsculo na qual nós nos aproximamos um do outro porque a hora do crepúsculo na qual você se aproximou de mim é aquela onde a correção não é mais obrigatória... **LARga**... é aquela onde a correção:: não é mais obrigatória e passa a ser então necessária onde nada mais é obrigatório fora uma relação selvagem na escuridão e eu poderia ter caído sobre você como um trapo sobre a chama de uma vela eu poderia ter te puxado pela gola da camisa de surpresa e esta correção... necessária
120 mais...gratuita que eu te ofereci liga você a mim até mesmo porque eu poderia por orgulho ter andado sobre você como uma bota esmae/**de novo** como uma bota esmaga um papel engordurado... **SAI**...

125

21º - L2: e vai ser preciso que você faça um desvio para que eu não tenha que fazer (...)

22º - L3: se não mais um

130

ANÁLISE

TEXTO ESCRITO: 2 turnos idealizados pelo dramaturgo

TEXTO ORALIZADO: 22 turnos, em que se percebe a edição de trechos e encadeamentos lógicos das ideias do texto para criar uma nova dinâmica conversacional entre os diálogos retextualizados. A rubrica inicial se transformou em um turno direcionado à plateia que tem como objetivo narrar e explicitar os procedimentos de como se desenvolverá a ação cênica no exercício. É possível dizer que todos os elementos da encenação serão evidenciados aos olhos do público e, com isso, se justifica a natureza de ser um exercício cênico em que todos os atores farão as duas personagens (Dealer e Cliente).

L4: linhas 41- 46

TEXTO ESCRITO	TEXTO FALADO
“Talvez eu seja puta, mas se eu sou, meu bordel não é deste mundo; ele se expõe, o meu, à luz legal e fecha suas portas à noite, timbrado pela lei”	TALvez eu seja puta mas se eu sou o meu bordel não é deste mundo... o meu bordel se expõe à luz legal e (sis)/ de novo ... o MEU bordel se expÕE à luz legal e fecha suas portas à noite timbrado pela lei... e iluminado pela luz elétrica (...)

Há neste trecho uma autocorreção autoiniciada em que se percebe a hipótese do truncamento de uma palavra que não é retomada no enunciado reformulado. Portanto, o marcador “de novo” anuncia nesse trecho uma hesitação, pois o erro que seria cometido foi previsionado pelo ator e, por isso, a palavra se encontra truncada.

L3: linhas 51- 52

TEXTO ESCRITO	TEXTO FALADO
e ele não dispara tão facilmente	e ele não dispara tão... de novo ... e ele não disPARa tão facilmente...

Nessa situação, percebe-se a formulação de um problema parafrástico de prospeção, pois o falante para o desenvolvimento da formulação e, ao intercalar o MC “de novo”, elabora o Enunciado Reformulador (ER), repetindo os termos do Enunciado Original (EO), acrescentando como uma nova informação o advérbio de modo “facilmente”.

L5: linhas 65- 67

TEXTO ESCRITO	TEXTO FALADO
então eu teria, talvez, podido me enganar sobre a legitimidade da sua presença	aí eu po/deria... de novo ... aí eu poderia talvez ter me enganado sobre a legitimidade da sua presença

Primeiramente na retextualização para o texto oral percebemos a substituição do marcador pré-posicionado “então” pelo marcador pré-posicionado “aí”, utilizado nessa situação como iniciador da unidade comunicativa do turno da atriz, ao mesmo tempo em que denota ênfase e preocupação do falante em estabelecer a intercompreensão entre seu interlocutor e as ideias do texto oralizado. Há também nesse trecho uma autocorreção autoiniciada, contudo, percebe-se o acionamento do MC “de novo”, pois o falante pretende corrigir o truncamento acontecido na palavra “poderia” e assim re-enunciar o trecho que foi comprometido pelo truncamento.

L4: linhas 75- 80

TEXTO ESCRITO	TEXTO FALADO
para onde eu vou não tenha motivo, nenhum, de se entortada de repente, é que você está me barrando o caminho, cheio de intenções ilícitas e de presunções em relação a mim	eu venho ao ponto para onde eu vou não tenha motivo nenHUM... MAIS ALto Ivi... não tenha motivo nenhum de se entortada de repente... poTÊNcia MÁxima Ivi... é que eu NÃO TENho MOTivo nenHUM... VOcê... esTÁ... me baRRANdo o CAminho cheio de intenções iLícitas e de presunções iLícitas em relaÇÃO a MIM...

Os MCs: “MAIS ALto Ivi” e “poTÊNcia MÁxima Ivi” aparecem como comentários que quebram a sequência temática do tópico discursivo, para que o

falante possa evidenciar uma observação a si mesmo acerca do desempenho de sua fala. Portanto, esses comentários se estabelecem dentro do turno conversacional como marcadores conversacionais em que os elementos que o constituem mantêm os seus sentidos e funções sintáticas originais e estabelecem uma relação intertextual entre a *performance* da linguagem utilizada pelo locutor e a constituição do texto escrito pelo dramaturgo. Ou seja, à medida que enuncia o texto escrito pelo dramaturgo, a atriz pede a si mesma que sua fala seja mais alta, fazendo assim um comentário sobre o seu desempenho em relação ao a sua *performance* oral do texto escrito. Ao perceber que seu desempenho pode ser mais intenso, pede a si mesma a potência máxima no desenvolvimento do enunciado e com isso exalta o tom de voz e chega ao grito, desenvolvendo por meio da repetição desses marcadores uma relação parafrástica expansiva entre o EO e o ER em que o EO é repetido depois do primeiro MC “MAIS ALto lvi” desenvolvendo o turno. Quando a atriz recorre ao outro MC “poTÊNcia MÁxima lvi...” a fim de completar o raciocínio elaborado pelo texto escrito, abdica de uma segunda repetição literal dos termos já falados e reformula o restante do turno repetindo apenas “é que eu NÃO TEenho moTIVO neNHUM...” de modo a encerrar o tópico conversacional.

TURNO 15

L3: linhas 85- 92

TEXTO ESCRITO	TEXTO FALADO
para que ele não se jogue sobre a égua, porque se eu soltasse a rédea, se eu afrouxasse ligeiramente a pressão dos meus dedos e a tração dos meus braços, minhas palavras desmontariam a mim mesmo e se jogariam em direção ao horizonte com a violência de um cavalo árabe	para que ele não se jogue sobre a égua... SAI... porque se eu soltasse a rédea se eu afrouxasse ligeiramente a pressão dos meus dedos... SAI:::... SE EU afrouXA::sse liGEIramente a preSSÃO dos MEUS DEdos E A TRAção dos meus BRAços minhas palavras desmontariam a mim mesmo e se jogariam em direção do horizonte com a violência de um cavalo árabe...

TURNO 20

L3: linhas 114- 125

TEXTO ESCRITO	TEXTO FALADO
<p>é aquela onde a correção não é mais obrigatória e passa a ser então necessária (...) ter andado sobre você como uma bota esmaga um papel engordurado</p>	<p>é aquela onde a correção não é mais obrigatória... LARga... é aquela onde a correção:: não é mais obrigatória e passa a ser então necessária onde nada mais é obrigatório fora uma relação selvagem na escuridão e eu poderia ter caído sobre você como um trapo sobre a chama de uma vela eu poderia ter te puxado pela gola da camisa de surpresa e esta correção... necessária mais...gratuita que eu te ofereci liga você a mim até mesmo porque eu poderia por orgulho ter andado sobre você como uma bota esmae/de novo como uma bota esmaga um papel engordurado... SAI...</p>

Nos turnos 15 e 20 de L3, há a utilização dos MCs “SAI” e “LARGA”, que podemos classificar como marcadores lexicalizados que não trazem relação semântica com o resto da formulação do texto conversacional. Percebe-se no 15º turno a ocorrência do marcador “SAI” em dois momentos. No primeiro momento, o marcador é colocado entre o desenvolvimento do enunciado de forma a dar ênfase e estranhamento ao que será dito em seguida.

No segundo momento, é possível perceber a formação de uma autoparáfrase prospectiva em que L3, para o desenvolvimento da formulação, intercala o enunciado com o MC “SAI” e retoma parte do segmento interrompido com uma outra qualidade prosódica, concluindo assim a ideia do enunciado original. Observemos como isso ocorre:

1ª porque se eu soltasse a rédea se eu afrouxasse ligeiramente a pressão dos meus dedos... **SAI**:::... (Enunciado Original incompleto e submetido à intrusão do MC “**SAI**:::...”)

2ª se eu soltasse a rédea se eu afrouxasse ligeiramente a pressão dos meus dedos... **SAI**:::... SE EU afrouXA::sse liGEIramente a preSSÃO dos MEUS DEdos E A TRação dos meus BRAços minhas palavras

desmontariam a mim mesmo e se jogariam em direção do horizonte com a violência de um cavalo árabe... (Enunciado Reformulado iniciado pela repetição do Enunciado Original mais a complementação necessária para seu desencadeamento lógico.)

No 20º turno, quando aparece o MC “LARGA”, há também uma constituição de um marcador lexicalizado cujo intuito é sublinhar algo que já foi dito, pois L3 repete a mesma formulação criando um alongamento na palavra “correção::”.

É possível perceber o truncamento da palavra *esmae/* e o surgimento do marcador “DE NOVO” como um procedimento de hesitação em que a atriz previsiona o erro que será cometido, por isso trunca a palavra, aciona o MC de novo e faz uma nova formulação, dessa vez, elaborando sem hesitar a palavra “esmagar”.

Por fim, o ultimo MC “SAI” encontra-se pós-posicionado, marcando a finalização do turno conversacional de L3.

B) CENA 2

Dealer

Se você acredita que eu esteja animado por intenções de violência em relação a você – e talvez você tenha razão –, não dê cedo demais nem um gênero nem um nome a esta violência. Você nasceu com o pensamento de que o sexo de um homem se esconde em um lugar preciso e que ele fica lá, e você guarda cautelosamente este pensamento; entretanto, eu sei, eu – apesar de nascido da mesma maneira que você –, que o sexo de um homem, com o tempo que ele passa esperando e esquecendo, ficando sentado na solidão, se movimenta calmamente de um lugar a outro, nunca escondido em um lugar preciso, mas visível lá onde não o procuram; e que nenhum sexo, passado o tempo onde o homem aprendeu a se sentar e a descansar tranquilamente na sua solidão, se parece com nenhum outro sexo, não mais do que um sexo macho se parece com um sexo fêmeo; que não se trata de disfarce de uma coisa como esta, mas uma doce hesitação das coisas, como as estações de inverno, nem inverno de verão.

Entretanto uma suposição não merece que se perturbem por ela; é preciso manter sua imaginação como sua pequena noiva: se é bom vê-la vagabundear, é estúpido deixá-la perder o senso das conveniências. Eu não sou astucioso, mas curioso; eu tinha posto minha mão no seu braço por pura curiosidade, para saber se, a uma carne que tem aparência daquela de uma galinha depenada, corresponde o calor da galinha viva ou o frio da galinha morta, e agora eu sei. Você sobe, seja dito sem te ofender, do frio como a galinha viva depenada pela metade, como a galinha acometida, no senso estrito do termo, de uma doença que faz cair as penas;

TRANSCRIÇÃO (0'32-3'45) – vídeo B.

Participação: L1- atriz

L1: se você acredita que eu esteja animada por intenções de
 violência em relação a você...e talvez você tenha razão não dê
 cedo demais nem um nome **xanGÔ:::** não de mali/**de novo** não
 dê cedo demais nem um nome nem um gênero a esta
 5 violência... você nasceu com o pensamento **OLÊ GON DE**
ILÊ:::... você nasceu com o pensamento de que o sexo de um
 homem se escond/**OLÊLÊ::** se esconde em um lugar preciso e
 que ele fica **GONGONGONGON:: DE ILÊ:: GONGONGONGON::**
DE ILÊ:: e que ele fica lá... entretanto eu sei... eu... apesar de
 10 **AH::EH::AHEH:::** apesar de ter nascido da mesma maneira
 que você... que o sexo de um **AH::EH::AHEH:::** apesar de ter
 nascido da mesma maneira que você...que o sexo de um
 homem com o tempo que ele passa esperando e esquecendo
 ficando sentado na sua solidão se movimenta calmamente de
 15 um lugar a outro...e que nenhum sexo passado um tempo em
 que o homem **xanGÔ OLÊ GON DE ILÊ xanGÔ OLÊ GON DE**
ILÊ OLÊLÊ::: **xanGÔ OLÊ GON DE ILÊ xanGÔ OLÊ GON DE**
ILÊ OLÊLÊ::: e passado um tempo em que o homem
 20 aprendeu a se sentar e a descansar tranquilamente na sua
 solidão **GONGONGONGONGON:: DE ILÊ::** e passado um
 tempo em que o homem aprendeu a se sentar e a descansar
 tranquilamente na sua solidão se movimenta calmamente de
 um lugar a **AHAHAH:: EHEHEHEH::: AHEHAHEH:::** se
 25 movimenta calmamente de um lugar a outro e que nenhum sexo
AHAHAH:: EHEHEH:: AHAAHAH:: EHEHEHEH:::
AHEHAHEH::: e que nenhum sexo passado um tempo em que
 o homem aprendeu a se sentar e a descansar tranquilamente
 na sua solidão... se parece com nenhum outro sexo... não mais
 30 do que um sexo macho se pare/**xanGÔ OLÊ GON DE ILÊ**
xanGÔ OLÊ GON DE ILÊ OLÊLÊ::: entretanto uma

suposição não merece que se perturbem por ela é preciso
 manter sua imaginação como sua pequena noiva se é bom vê-
 35 la vagabundear é estúpido deixá-la perder o senso das
 conveniências eu não sou astucioso eu sou curioso...eu tinha
 posto a minha **xanGÔ OLÊ GON DE ILÊ xanGÔ OLÊ GON DE
 ILÊ OLÊLÊ:::::** eu tinha posto a minha mão no seu braço por
 pura curiosidade para saber se a car/**AHAHAH::: EHEHEH:::**
 40 **AHAHAH::: EHEHEHEH:::: AHEHAHEH:::::** para saber se a
 carne que corresponde aquela de uma galinha depenada pela
 metade tem o frio da galinha viva ou o calor da galinha morta
de novo para saber se a carne que tem a aparência daquela
 de uma galinha depenada pela metade corresponde ao frio da
 50 galinha morta ou o calor da galinha viva... e agora... eu sei...
 você sofre... seja dito sem te ofender... do frio da galinha
 depenada pela metade da galinha acometida no senso e/
 estrito do termo **de novo** da galinha acometida no senso estrito
 do termo de uma doença que faz cair as penas...

ANÁLISE

L1: linhas 2- 5

TEXTO ESCRITO	TEXTO FALADO
...e talvez você tenha razão –, não dê cedo demais nem um gênero nem um nome a esta violência.	e talvez você tenha razão não dê cedo demais nem um nome xanGÔ :::: não de mali/ de novo não dê cedo demais nem um nome nem um gênero a esta violência

É possível observar nesse excerto o prenúncio da música “Xangô” como um marcador conversacional de natureza prosódica em que se hibridizam elementos verbais lexicalizados “Xangô Ole gon de ilê” e elementos verbais não lexicalizados “Ah...eh...ah...eh...” entendidos ao longo do turno como procedimentos, muitas vezes, enfáticos ou de paráfrases para determinados momentos da enunciação.

É importante ressaltar que a música aparece como uma marca de referencialidade à própria atriz que está enunciando o texto. Supomos então que possivelmente a escolha desta música, como “fissura”, ao texto de Bernard-Marie Kòltes vem a serviço de uma identificação da atriz, que é negra e brasileira, com as palavras que estão sob sua responsabilidade nesse exercício de um dramaturgo branco e francês, e que, de uma certa maneira, na perspectiva da própria atriz, pode não dialogar diretamente com os problemas sociais do Brasil. Portanto, a música vem como um comentário da atriz ao texto e como uma provocação poética de como a negociação entre um Dealer e um Cliente seria estabelecida alegoricamente na realidade miscigenada e sincrética de nosso país.

No que diz respeito aos aspectos linguísticos do turno conversacional, percebemos que, logo após o primeiro canto, ocorre uma *autocorreção autoiniciada* a partir do truncamento da palavra “mali/” como um procedimento de hesitação. A formulação será interrompida pelo Marcador Conversacional “de novo” e o Enunciado Reformulado não retomará a palavra truncada, isso provavelmente denota um problema fonético e fonológico na produção do Enunciado Original que, em sua reformulação, corrige a falha da palavra truncada.

L1: linhas 5 - 15

TEXTO ESCRITO	TEXTO FALADO
<p>Você nasceu com o pensamento de que o sexo de um homem se esconde em um lugar preciso e que ele fica lá, e você guarda cautelosamente este pensamento; entretanto, eu sei, eu – apesar de nascido da mesma maneira que você –, que o sexo de um homem, com o tempo que ele passa esperando e esquecendo, ficando sentado na solidão</p>	<p> OLÊ GON DE ILÊ::... você nasceu com o pensamento de que o sexo de um homem se escon/OLÊLÊ:: se esconde em um lugar preciso e que ele fica GONGONGONGON:: DE ILÊ:: GONGONGONGON:: DE ILÊ:: e que ele fica lá... entretanto eu sei... eu... apesar de AH::EH::AHEH:: apesar de ter nascido da mesma maneira que você... que o sexo de um AH::EH::AHEH:: apesar de ter nascido da mesma maneira que você...que o sexo de um homem com o tempo que ele passa esperando e esquecendo ficando sentado na sua solidão </p>

O canto entoado nesse excerto se apresenta como um procedimento intertextual, pois, ao longo da retextualização, à medida que há a repetição do texto dito, novas informações vão aparecendo ao transpor o sentido geral do enunciado para um sentido específico. A forma como a atriz encontrou de enunciar seu texto estabelece um diálogo entre o texto idealizado pelo dramaturgo e as crenças que definem a identidade cultural da atriz: “eu sei... eu... apesar de **AH::EH::AHEH::** apesar de ter nascido da mesma maneira que você... que o sexo de um **AH::EH::AHEH::** apesar de ter nascido da mesma maneira que você...que o sexo de um homem com o tempo que ele passa esperando e esquecendo ficando sentado na sua solidão”.

L1: linhas 36- 42

TEXTO ESCRITO	TEXTO FALADO
eu tinha posto minha mão no seu braço por pura curiosidade, para saber se, a uma carne que tem aparência daquela de uma galinha depenada	eu tinha posto a minha mão no seu braço por pura curiosidade para saber se a car/ AHAHAH::: EHEHEH::: AHAHAH::: EHEHEHEH::::: AHEHAHEH::::: para saber se a carne que corresponde aquela de uma galinha depenada pela metade

O canto aparece nesse momento como um marcador conversacional que introduz uma *hesitação*, que deflagra a consciência de um problema prospectivo, portanto há o truncamento da palavra “carne” que será retomada na reformulação feita a seguir.

L1: linhas 40- 51

TEXTO ESCRITO	TEXTO FALADO
para saber se, a uma carne que tem aparência daquela de uma galinha depenada, corresponde o calor da galinha viva ou o frio da galinha morta, e agora eu sei	para saber se a carne que corresponde aquela de uma galinha depenada pela metade tem o frio da galinha viva ou o calor da galinha morta de novo para saber se a carne que tem a aparência daquela de uma galinha depenada pela metade corresponde ao frio da galinha morta ou o calor da galinha viva... e agora... eu sei...

Nesse excerto, há a incidência de uma correção autoiniciada. A atriz percebe que trocou a lógica semântica das palavras apresentada na frase, causando assim um estranhamento acerca do fato enunciado “tem o frio da galinha viva” e “o calor da galinha morta”. Ao perceber a incoerência semântica do enunciado, a atriz evoca o marcador corretivo “de novo” para reformular seu turno da maneira semanticamente coerente “tem o frio da galinha viva ou o calor da galinha morta de novo (...) corresponde ao frio da galinha morta ou o calor da galinha viva”.

C) CENA 3

O Cliente

Você é um bandido estanho demais, que não rouba nada ou demora demais a roubar, um ladrão excêntrico que entra à noite no pomar para balançar as árvores, e que vai embora sem levar as frutas. Você que é habituado a esses lugares, e eu sou o estrangeiro; eu sou aquele que tem medo e que tem razão em ter medo; eu sou aquele que não te conhece, que não pode te conhecer, que apenas imagina a sua silhueta na escuridão. Era você quem tinha de adivinhar, de nomear alguma coisa, e então, talvez, com um movimento de cabeça, eu teria aprovado, com um sinal, você teria sabido; mas eu não quero que o meu desejo seja espalhado por nada como sangue sobre uma terra estrangeira. Você não arrisca nada; você conhece de mim a inquietude e hesitação e a desconfiança; você sabe de onde eu venho e para onde eu vou; você conhece estas ruas, você conhece esta hora, você conhece os seus planos; eu, eu não conheço nada, eu arrisco tudo. Na sua frente, eu estou como na frente desses homens travestidos em mulheres que se fantasiam de homens, no fim, não se sabe mais onde está o sexo.

Porque sua mão se pôs sobre mim como aquela do bandido sobre sua vítima ou como aquela da lei sobre o bandido, e deste quando eu sofro, ignorante, ignorante da minha fatalidade, ignorante se eu sou julgado ou cúmplice, por não saber do que eu sofro, eu sofro por não saber qual ferida você me faz e por onde corre meu sangue. Talvez na verdade você não seja nada estranho, mas astucioso; talvez você seja apenas um servidor disfarçado da lei com a lei mantida secreta à imagem do bandido para perseguir o bandido; talvez você seja, finalmente, mais leal do que eu. E então por nada, por acidente, sem que eu tenha dito nada nem desejado nada, porque eu não sabia quem você é, porque eu sou o estrangeiro que não conhece a língua, nem os costumes, nem o que aqui é mau ou conveniente, e o certo ou o errado, e que age como deslumbrado, perdido, é como se eu tivesse te pedido alguma coisa, como se eu tivesse te pedido a pior coisa possível e fosse culpado por ter pedido. Um desejo como sangue aos seus pés correu fora de mim, um desejo que eu não conheço e não reconheço, que você é o único a conhecer, e que você julga.

Se é assim, se você se esforça, com o empenho suspeito do traidor, em me acuar a agir com ou contra você para que, em todos os casos, eu seja culpado, se é isso, então reconheça ao menos que eu realmente ainda não agi nem por nem contra você, que não há nada ainda a me criticar, que eu me conservei honesto até este instante. Testemunhe a meu favor que eu não tive prazer na escuridão como um ladrão, por minha própria vontade e com intenções ilícitas, mas que eu fui surpreendido aqui e que eu gritei, como uma criança na sua cama cuja lâmpada que fica acesa a noite inteira se apaga de repente.

TRANSCRIÇÃO (23'00 – 25'57) vídeo A.

Participação: L1 – ator.

F1 VOcê:: é um bandido estranho demais...na sua frente...eu estou como na frente desses homens travestidos de mulheres que se fantasiam de homens...no fim...não se sabe mais onde está o sexo...pois você botou a sua mão sobre mim...como aquela do bandido sobre a sua vítima ou como

5 aquela da lei sobre o bandido...e desde então eu SOfro... ignorante...ignorante da minha fatalidade...ignorante se eu sou julgado ou cúmplice...por não saber que eu SOfro...eu SOfro por não saber qual ferida você me faz e por onde corre o meu sangue...talvez você não seja nada estranho...mas astucioso...talvez você seja um desses servidores da lei

10 disfarçado de bandido...como a lei as vezes os cria à imagem do bandido para perseguir o bandido -- **fui claro?** -- talvez você seja um desses servidores da lei disfarçado de bandido como a lei às vezes os cria a imagem do bandido para perseguir o bandido...talvez finalmente você seja mais leal do que eu...e então por nada...por acidente sem () digo

15 nada...nem desejado nada...porque eu não sabia quem você era...porque eu sou o estrangeiro que não conhece a língua nem os costumes... (lembra) que é mal o conveniente...o certo ou o errado...e que age como um:: deslumbrado perdido...não desejo como o sangue aos seus pés corra fora de mim...não desejo o que eu não conheço e não reconheço... que

20 você é o único a conhecer e que você julga -- **eu gosto especialmente dessa fala vou dizer ela de novo** -- ((riso da plateia)) não desejo como o sangue aos seus pés corra fora de mim não desejo o que eu não conheço e não reconheço...que você é o único a conhecer e que você julga...se é assim se você se empenha com o esforço do TRAIdor em aCUAR Agir

25 COM OU CONtra voCÊ -- **me faltou o ar** -- SE é assim se você se empenha em agir com o esFORço do traidor em acuar com ou contra...em a/de novo se é assim se você se empenha com o esforço do traidor em acuar e agir com ou contra você... para que em todos os casos eu seja o culpado...reconheça ao menos que eu ainda realmente não agi nem por

30 nem contra você...que não há nada ainda a me criticar...que EU permaneci

honesto até este instante... testemunhe () que eu não me inseri na escuridão como um ladrão...por minha própria vontade e com intenções ilícitas mas com meio termo como uma criança em sua cama cuja a lâmpada que fica acesa à noite inteira se apaga de repente...

ANÁLISE

TEXTO ESCRITO: 1 turno idealizado pelo dramaturgo.

TEXTO ORALIZADO: 1 turno. É possível perceber que, na transposição do escrito para o oral, o texto foi editado ao passo que se tornava uma fala direcionada à plateia.

Nesse turno, encontrar-se-á dois tipos de Marcadores Conversacionais que desempenham papéis diferentes dentro da oralização. São eles:

1 – Marcadores conversacionais que são constituídos por expressões semanticamente válidas para introduzir um comentário ao que foi dito e assim reformular o texto oralizado.

2 – Marcador “de novo” como procedimento de correção, hesitação e reformulação do texto oralizado.

No entanto, a princípio, notemos que no procedimento de retextualização houve supressões consideráveis ao longo do turno. A primeira supressão ocorre logo no começo do turno conversacional:

1ª supressão:**L1: linhas 1- 3**

TEXTO ESCRITO	TEXTO FALADO
<p>Você é um bandido estranho demais, que não rouba nada ou demora demais a roubar, um ladrão excêntrico que entra à noite no pomar para balançar as árvores, e que vai embora sem levar as frutas. Você que é habituado a esses lugares, e eu sou o estrangeiro; eu sou aquele que tem medo e que tem razão em ter medo; eu sou aquele que não te conhece, que não pode te conhecer, que apenas imagina a sua silhueta na escuridão. Era você quem tinha de adivinhar, de nomear alguma coisa, e então, talvez, com um movimento de cabeça, eu teria aprovado, com um sinal, você teria sabido; mas eu não quero que o meu desejo seja espalhado por nada como sangue sobre uma terra estrangeira. Você não arrisca nada; você conhece de mim a inquietude e hesitação e a desconfiança; você sabe de onde eu venho e para onde eu vou; você conhece estas ruas, você conhece esta hora, você conhece os seus planos. <u>eu, eu não conheço nada, eu arrisco tudo. Na sua frente, eu estou como na frente desses homens travestidos em mulheres que se fantasiam de homens, no fim, não se sabe mais onde está o sexo.</u></p>	<p>VOcê:: é um bandido estranho demais...na sua frente...eu estou como na frente desses homens travestidos de mulheres que se fantasiam de homens...no fim...não se sabe mais onde está o sexo...</p>

2ª supressão

L1: linhas 3- 23

TEXTO ESCRITO	TEXTO FALADO
<p><u>Porque sua mão se pôs sobre mim como aquela do bandido sobre sua vítima ou como aquela da lei sobre o bandido, e deste quando eu sofro, ignorante, ignorante da minha fatalidade, ignorante se eu sou julgado ou cúmplice, por não saber do que eu sofro, eu sofro por não saber qual ferida você me faz e por onde corre meu sangue. Talvez na verdade você não seja nada estranho, mas astucioso; talvez você seja apenas um servidor disfarçado da lei com a lei mantida secreta à imagem do bandido para perseguir o bandido; talvez você seja, finalmente, mais leal do que eu. E então por nada, por acidente, sem que eu tenha dito nada nem desejado nada, porque eu não sabia quem você é, porque eu sou o estrangeiro que não conhece a língua, nem os costumes, nem o que aqui é mau ou conveniente, e o certo ou o errado, e que age como deslumbrado, perdido</u> ↓ <u>é como se eu tivesse te pedido alguma coisa, como se eu tivesse te pedido a pior coisa possível e fosse culpado por ter pedido. Um desejo como sangue aos seus pés correu fora de mim, um desejo que eu não conheço e não reconheço, que você é o único a conhecer, e que você julga.</u></p>	<p>pois você botou a sua mão sobre mim...como aquela do bandido sobre a sua vítima ou como aquela da lei sobre o bandido...e desde então eu SOfro... ignorante...ignorante da minha fatalidade...ignorante se eu sou julgado ou cúmplice...por não saber que eu SOfro...eu SOfro por não saber qual ferida você me faz e por onde corre o meu sangue...talvez você não seja nada estranho...mas astucioso...talvez você seja um desses servidores da lei disfarçado de bandido...como a lei às vezes os cria a imagem do bandido para perseguir o bandido -- fui claro? -- talvez você seja um desses servidores da lei disfarçado de bandido como a lei às vezes os cria a imagem do bandido para perseguir o bandido...talvez finalmente você seja mais leal do que eu...e então por nada...por acidente sem () digo nada...nem desejado nada...porque eu não sabia quem você era...porque eu sou o estrangeiro que não conhece a língua nem os costumes... (lembra) que é mal o conveniente...o certo ou o errado...e que age como um:: deslumbrado perdido...não desejo como o sangue aos seus pés corra fora de mim...não desejo o que eu não conheço e não reconheço... que você é o único a conhecer e que você julga -- eu gosto especialmente dessa fala vou dizer ela de novo -- ((riso da plateia)) não desejo como o sangue aos seus pés corra fora de mim não desejo o que eu não conheço e não reconheço...que você é o único a conhecer e que você julga...</p>

De um modo geral, a 1ª e a 2ª supressões demonstram uma escolha por parte do ator em delimitar mais claramente o tópico discursivo. Podemos observar que tais edições acentuam a tensão e o desejo sexual entre as personagens e descartam os traços de subjetividade líricos e poéticos propostos pelo texto original, assim sendo expressões como “eu estou como na frente desses homens travestidos de mulheres que se fantasiaram de homens...” e “pois você botou a sua mão sobre mim” configuram um sentido conotativo acerca de um desejo proibido que o incomoda. Dessa maneira, o ator como Cliente coloca a plateia como Dealer seu interlocutor que, para ele, representa o bandido que sabe de coisas demais e que talvez esteja ali para observá-lo e testar os desejos que ele possa vir a ter sobre o desconhecido.

No que se refere aos aspectos da estruturação do turno conversacional, percebemos no quadro da 2ª supressão a ocorrência de dois Marcadores Conversacionais de natureza prosódica, constituídos como marcadores a partir de expressões semanticamente válidas “-- fui claro --” e “-- eu gosto especialmente dessa fala vou dizer ela de novo --”. Esses marcadores ocorrem de maneira que quebram a sequência temática da exposição do turno, a fim de tecer um comentário do ator sobre o texto que acabara de enunciar. Quando o ator retoma sua fala, acaba por repetir literalmente o que há pouco fora proferido sem acrescentar ou suprimir qualquer informação relevante de ser apontada.

No entanto, quando a segunda quebra acontece, o desvio temático é tão brusco ao fluxo do turno que provoca risos na plateia, causando assim um efeito inesperado de humor ao turno conversacional, no que se refere ao sentido entonacional da fala.

Observemos, portanto, o terceiro quadro:

L1: linhas 23- 31

TEXTO ESCRITO	TEXTO FALADO
<p>Se é assim, se você se esforça, com o empenho suspeito do traidor, em me acuar a agir com ou contra você para que, em todos os casos, eu seja culpado, se é isso, então reconheça ao menos que eu realmente ainda não agi nem por nem contra você, que não há nada ainda a me criticar, que eu me conservei honesto até este instante.</p>	<p>SE é assim se você se empenha em agir com o esFORço do traidor em acuar com ou contra...em a/de novo se é assim se você se empenha com o esforço do traidor em acuar e agir com ou contra você... para que em todos os casos eu seja o culpado...reconheça ao menos que eu ainda realmente não agi nem por nem contra você...que não há nada ainda a me criticar...que EU permaneci honesto até este instante</p>

No trecho acima, percebemos uma troca lexical na ordenação das palavras “esforço” e “empenho”. No texto escrito ocorre da seguinte maneira: “Se é assim, se você se esforça, com o empenho suspeito do traidor”; no texto falado: “se é assim se você se empenha com o esforço do TRAIADOR”. Essa adequação possivelmente tenha ocorrido de forma inconsciente, pois é possível observar a proximidade do valor semântico entre as palavras, com isso o significado do texto oralizado permanece próximo ao significado do texto original.

Notemos, agora, a repetição que ocorre no seguinte trecho

1ª se é assim se você se empenha com o esforço do TRAIADOR EM ACUAR AGIR COM OU CONTRA VOCÊ -- me faltou o ar –

2ª SE é assim se você se empenha em agir com o esFORço do traidor em acuar com ou contra...em a/de novo

3ª se é assim se você se empenha com o esforço do traidor em acuar e agir com ou contra você...

Nesse exemplo, percebemos a utilização de outro marcador conversacional lexicalizado a partir de uma expressão semanticamente válida para a intrusão de um comentário que desvirtua a temática do turno. No entanto, esse marcador inicia um processo de autocorreção autoiniciada sobre o aspecto semântico pragmático do turno.

Na primeira enunciação, o ator exalta o tom de voz e perde o ar ao final da frase, na segunda tentativa desloca o termo “em agir” para o primeiro plano da frase e, preocupado com o desenvolvimento do turno, o ator trunca a próxima palavra, criando assim um procedimento de hesitação que introduz o marcador “de novo” para repetir pela terceira vez a frase. Nesse momento estabelecendo-a de forma coerente e acrescentando entre os termos “em acuar” e “agir”, a conjunção coordenativa aditiva “e”.

Por fim, é notável que, ao repetir o texto, o ator evidencia para o público o procedimento de ordenação e produção do texto oral de forma racional, ao tentar encaixar os termos do turno de modo que seja criada uma coerência ao que se pretende enunciar.

4.5.1 Análise dos resultados

Durante a fase de coleta do *corpus* que seria analisado, a presente pesquisa buscava entender quais seriam os pressupostos teóricos da Análise da Conversação que abarcariam nosso olhar sobre o texto oralizado pelos atores na disciplina de Expressão Verbal da Escola de Arte Dramática. Haja vista todas reflexões existentes acerca dos procedimentos de retextualização entre texto escrito teatral e língua falada em cena, tendo como principais expoentes os estudos de Fischer (2002), Urbano (2005) e Preti (2004).

Entretanto, o foco de nossa análise se delimitou a partir da perspectiva de quais são os procedimentos pedagógicos que instrumentalizam o trabalho do ator com o texto, quando este se encontra em seu momento de formação em uma escola de interpretação.

Isso posto, esta análise levará em consideração o conceito de exercício cênico, cuja premissa está na ideia de atores em cena oralizando um texto a partir

da perspectiva de experimentações de sentidos possíveis ao dar voz e corpo para um texto escrito.

Dessa maneira, quando a professora orientadora do exercício propõe aos atores criarem “fissuras” no texto, ela pretende estabelecer, no campo da cena, um instrumento pedagógico a ser recorrido quantas vezes forem necessárias para o aprimoramento da oralização no texto teatral.

Sob a perspectiva da Análise da Conversação, esta pesquisa fez a equivalência do termo “fissura” utilizado pela professora da disciplina de Expressão Verbal da EAD, ao que Marcuschi (2007) e Urbano (2003) denominaram como Marcadores Conversacionais (MC).

Partimos, então, do pressuposto que os MC, que aqui foram denominados como “fissuras”, são convencionados como códigos de um jogo teatral, portanto, instituímos como tal, fragmentos de cantos, pequenos comentários e palavras fora do contexto lógico da enunciação.

Diante do exposto, mapeamos os seguintes MCs:

- Linguísticos verbais:
 - Lexicalizados e não lexicalizados: “*Xangô Ole gon de ilê*” e “*Ah...eh...ah...eh...*”
 - Lexicalizados que não trazem relação semântica com o resto da formulação: “*SAI*” e “*LARGA*”.
- Expressões semanticamente válidas que ocorrem para quebrar a sequência temática do turno conversacional:
 - - em virtude de um comentário a ser tecido para o público:
 - “- - fui claro - -”; “- - eu gosto especialmente dessa fala vou dizer ela de novo - -” e “- - me faltou o ar- -”.
 - - em virtude de um comentário a ser tecido para si mesmo: “*MAIS ALto ivi*” e “*poTÊNcia MÁXIma ivi*”
- Marcador indicativo do procedimento de correção e hesitação:

“de novo”

No que diz respeito à função desses marcadores conversacionais inseridos no turno comunicativo, foi possível levantar algumas hipóteses. Eles aparecem como:

- procedimentos de paráfrase por prospecção;
- procedimentos de paráfrase expansiva;
- autocorreção autoiniciada;
- encerramento do turno comunicativo.

Quanto aos procedimentos de retextualização do texto escrito para o texto falado, é possível apontar como possíveis características:

- o desdobramento dos turnos feitos ao longo da oralização, por exemplo a cena 1 em que 2 turnos conversacionais se desdobraram em 22 turnos para evidenciar um jogo teatral de oralização do texto entre os atores participantes da cena, ao transformarem os monólogos de Dealer e Cliente em diálogos direcionados à plateia;
- a supressão de trechos idealizados pelo dramaturgo em busca de uma delimitação mais objetiva do tópico discursivo, vide os quadros 1ª supressão e 2ª supressão na cena 3;
- a oralização da rubrica como forma de estabelecer um diálogo direto com o público, vide início da cena 1;
- a musicalidade como autorreferência dentro do texto em virtude de uma aproximação entre o texto escrito por um dramaturgo francês e a realidade corrente de nosso país, conforme cena 2.

Finalmente, cabe ressaltar que a análise desses elementos de maneira alguma se impõe como uma técnica absoluta para a oralização de textos teatrais. Cada processo artístico parte de um pressuposto diferente, assim deixamos claro que as concepções sobre a voz e o trabalho com a palavra pelos atores são muitas e diversas no campo das artes cênicas e que possivelmente ao ser analisada outra

encenação, requererá do pesquisador outros aspectos teóricos sobre a Análise da Conversação. Com a presente reflexão, fica apontado um tipo de perspectiva do trabalho com o texto, que se verticaliza por meio das relações entre o diálogo premeditado pelo dramaturgo e as leituras possíveis de sua oralização feita pelos atores no momento da encenação. Nesse caso, as múltiplas leituras possíveis feitas pelos atores em um processo de formação escolar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ator é o principal agente do teatro, sem sua ação cênica, a obra teatral fica incompleta, portanto, o texto teatral só se estabelece como material expressivo quando ganha vida pela voz do ator.

Dessa maneira, o presente trabalho se propôs a traçar um trajeto interdisciplinar entre os estudos sociointeracionistas sobre Oralidade Literária, Análise da Conversação, Sociolinguística e Psicolinguística. Com base nos estudos referentes à voz, ao texto, à oralidade e à expressividade, ao tratar da construção de sentidos, desenvolvidos na obra teatral no campo das Artes Cênicas, também propôs uma reflexão que pudesse ajudar no desenvolvimento teórico e prático dessas áreas de conhecimento.

Para observar os procedimentos utilizados pelo ator, ao retextualizar o texto escrito, para a esfera da língua falada, elaboramos como questão norteadora em nossa pesquisa: Quais operações de retextualização, da modalidade escrita para a modalidade oral, podem ser catalogadas num exercício cênico de montagem e de ensaio teatral?

Diante disso, coube-nos, a princípio, evidenciar os mecanismos linguísticos utilizados pelo ator para transpor a modalidade escrita para a modalidade oral.

Por isso, fizemos um levantamento de como se constituem a natureza do texto falado e a natureza do texto escrito, assim percebemos que os dois textos não estabelecem uma relação dicotômica; eles se organizam de forma diferente e estabelecem graus de semelhança quanto ao nível formal de sua produção.

Com base nessa afirmação, discorreremos sobre os aspectos da oralidade na literatura, para, enfim, compreendermos a relação que se estabelece entre o diálogo produzido por um dramaturgo em uma cena teatral e a língua viva cotidiana. Constatou-se que o texto teatral, apesar de parecer, em uma primeira camada, com a fala cotidiana, é uma obra literária, estruturada e inacabada do ponto de vista teatral, que pressupõe a ação e a voz do ator para a sua efetivação.

Dessa maneira, a presente pesquisa tomou como *corpus* de análise o material coletado pelas gravações na disciplina de Expressão Verbal da Escola de

Arte Dramática, a fim de analisar como se dá a pedagogia de expressividade com a palavra em uma escola tradicional de formação de atores da cidade de São Paulo. Para tanto, foi necessário desenvolver um panorama histórico acerca da importância da Escola de Arte Dramática para a constituição do Moderno Teatro Brasileiro.

Para analisar o material coletado, recorreremos, enfim, às noções de Marcadores Conversacionais, Paráfrase e Correção como procedimentos retextualizadores utilizados pelos atores no momento da transposição do texto escrito para o texto falado.

Assim, nossos apontamentos se desenvolveram da seguinte maneira: o ator, ao retextualizar um texto escrito, pretende estabelecer uma relação de verossimilhança entre o diálogo forjado pelo dramaturgo e a língua falada. No entanto, isso não pressupõe que o ator deva falar o texto de forma cotidiana, já que é um ser comum fazendo um uso incomum da língua, posto que seu principal objetivo é conduzir a plateia, por meio de sua fala, às ideias do dramaturgo, estabelecendo assim o que Ryngaert (1996) chamou de dupla enunciação.

Enfim, o assunto desta pesquisa não se esgota com o término deste trabalho, outros aspectos relevantes devem ser estudados *a posteriori*, como a pontuação do texto teatral como fonte de expressividade para o ator ou a fala do ator como *performance* poética.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, Diana L. P. de. Procedimentos de reformulação: a correção. In: PRETI, Dino (Org.). *Análise de textos orais*. 6ª ed. São Paulo: Humanitas, 2003. p. 147-178.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CÂNDIDO, Antônio. *EAD – Escola de Arte Dramática de 1948 a 1968: Alfredo Mesquita*. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura, Fundação Padre Anchieta, 1985.

CASTILHO, Ataliba Teixeira de. *A língua falada no ensino de português*. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. *Pequena gramática do português brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2012.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 8ª ed. São Paulo: Edusp, 2000.

_____. *História concisa do Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2006.

FÁVERO, Leonor L.; ANDRADE, Maria Lúcia C. V. O.; AQUINO, Zilda G. O. *Oralidade e escrita: perspectivas para o ensino de língua materna*. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2005.

_____. Correção. In: JUBRAN, Clélia Spinardi; KOCH, Ingedore. (Org.). *Gramática do Português culto falado no Brasil*. 1ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2006, v. 1. p. 255-273.

FERNANDES, Nancy. EAD-USP: uma nova etapa. In: GARCIA, Silvana (Org.). *Lição de palco: EAD-USP: 1969-2009*. São Paulo: Edusp, 2009. p. 21-62.

FERNANDES, Sílvia. Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo. *Sala Preta*, USP, São Paulo, p. 69-80, 2001.

FISCHER, Mariza Fatima. *A improvisação linguística teatral em Pérola, de Mauro Rasi*. 2002.173 p. Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua portuguesa) Faculdade de filosofia letras e ciências humanas – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

FORTANELL, Gabriela Costa dos Santos. *A oralidade no texto teatral “O abajur lilás”, de Plínio Marcos*. 2014.105 p. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

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

GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque; VENTURA, Zuenir de. *Cultura em trânsito 70/80: da repressão à abertura*. São Paulo: Aeroplano, 2000.

HILGERT, José Gaston. Procedimentos de reformulação: a paráfrase. In: PRETI, Dino (Org.). *Análise de textos orais*. 6ª ed. São Paulo: Humanitas, 2003. p. 117-146.

_____. Parafraseamento. In: JUBRAN, Clélia Cândida Abreu Spinardi; KOCH, Ingedore Gruenfeld Villaça. (Org.). *Gramática do português culto falado no Brasil: construção do texto falado*. 1ª ed. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2006, v. I. p. 275-299.

INGARDEN, Roman. As funções da linguagem no teatro. In: GUINSBURG, J; COELHO NETTO J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 151-161.

KATO, Mary. *No mundo da escrita: uma perspectiva psicolinguística*. 5ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1995.

KOCH, Ingedore Vilaça. *O texto e a construção dos sentidos*. 7ª ed. São Paulo: Contexto, 2003.

_____; ELIAS, Vanda Maria. *Ler e escrever: estratégias de produção textual*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2010.

KERBAT-ORECCHIONI, Catherine. *Análise da Conversação*. São Paulo: Editora Parábola, 2006.

LEHMAN, Hans-Ties. *O teatro pós-dramático*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naif, 2011.

MACHADO, Luís Cláudio. *Em busca de um anjo no meio desse bordel (estudo da dramaturgia de Bernard-Marie Kòltes)*. 2000. 172 p. Dissertação (Mestrado em Crítica Teatral) Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Análise da Conversação*. 6ª ed. São Paulo: Ática, 2007.

_____. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. 6ª ed. São Paulo: Cortez, 2005.

NEVES, Maria Helena M. Fala e escrita: a mesma gramática? In: PRETI, Dino F. (Org.). *Oralidade em textos escritos*. São Paulo: Humanitas, 2009. 19 – 40 p.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PALLOTTINI, Renata. *O que é Dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PRETI, Dino F. *Sociolinguística: os níveis de fala*. 8ª ed. São Paulo: Edusp, 1997.

_____. (Org.). *A linguagem falada culta na cidade de São Paulo: materiais para seu estudo*. 1ª. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, Fapesp, 1990.

_____. Diálogo de ficção e realidade. _____. *Estudos de língua oral e escrita*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004a. p. 117-124.

_____. Mas, como devem falar as personagens literárias? _____. *Estudos de língua oral e escrita*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004b. p.138-150.

_____. O diálogo de ficção num texto teatral. _____. *Estudos de língua oral e escrita*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004c. p. 200-214.

ROUBINE, Jean Jacques. *A arte do ator*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

_____. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *O teatro épico*. 6ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SEVERINO, Joaquim Antônio. *Metodologia do trabalho científico*. 22ª ed. São Paulo: Cortez, 2002.

SILVA, Armando Sérgio. *Uma oficina de atores: A Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita*. São Paulo: Edusp, 1987.

SOARES, Enos Côrrea. *A expressividade da língua falada no texto escrito: análise da peça teatral Dois perdidos numa noite suja – de Plínio Marcos*. 2001. 237p. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. 18ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naif, 2011.

URBANO, Hudinilson. *Oralidade na literatura: o caso Rubem Fonseca*. São Paulo: Cortez, 2000.

_____. Marcadores conversacionais. In: PRETI, Dino (Org.). *Análise de textos orais*. 6ª ed. São Paulo: Humanitas, 2003. p. 93-116.

_____. O diálogo teatral na perspectiva da análise da conversação. In: PRETI, Dino (org.). *Diálogos na fala e na escrita*. São Paulo: Humanitas, 2005.

_____. Marcadores discursivos basicamente interacionais. In: JUBRAN, Clelia C.A.S; KOCH, Ingedore G.V.. (Org.). *Gramática do português culto falado no Brasil*.

Construção do texto falado. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006, v. 1. p. 170-201.

VARGAS, Maria Thereza. A História da EAD. *Dionysos – especial: Escola de Arte Dramática*, Brasil, Minc Fundacen, n. 29, 1989.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: L&PM, 1987.

ANEXOS

NA SOLIDÃO DOS CAMPOS DE ALGODÃO

B. M. KOLTÈS

Um *deal* é uma transação comercial baseada em valores proibidos ou estritamente controlados, e que se conclui, em espaços neutros, indefinidos, e não previstos para este uso, entre fornecedores e pedintes, por acordo tácito, sinais convencionais ou conversação de duplo sentido – com o objetivo de contornar os riscos de traição e de trapaça que uma tal operação implica –, a qualquer hora do dia e da

noite, independentemente das horas regulamentares de abertura dos lugares de comércio homologados, mas de preferência às horas em que estes estão fechados.

O Dealer

Se você anda na rua, a esta hora e neste lugar, é que você deseja alguma coisa que você não tem, e esta coisa, eu posso fornecê-la você; pois se eu estou neste lugar desde muito mais tempo do que você, e que mesmo esta hora que é aquela das relações selvagens entre os homens e os animais não me tira daqui, é que eu tenho o que é preciso para satisfazer o desejo que passa na minha frente, e é como um peso do qual eu preciso me livrar em cima de qualquer um, homem ou animal, que passe na minha frente.

É por isso que eu me aproximo de você, apesar da hora que é aquela onde normalmente o homem e o animal se jogam selvagemmente um sobre o outro, eu me aproximo, eu, de você, as mãos abertas e as palmas viradas na sua direção, com a humildade daquele que oferece frente àquele que compra, com a humildade daquele que possui frente àquele que deseja; e eu vejo o seu desejo como quem vê a luz que se acende, em uma janela no alto de um prédio, na hora do crepúsculo; eu me aproximo de você como o crepúsculo se aproxima dessa primeira luz, calmamente, respeitosamente, quase afetuosamente, deixando lá embaixo na rua o animal e o homem puxarem suas coleiras e mostrarem selvagemmente os dentes um ao outro.

Não que eu tenha adivinhado o que você possa desejar, nem que eu esteja apressado em conhecer; pois o desejo de um comprador é a coisa mais melancólica que existe, que se contempla como um presente que se recebe embrulhado e que se toma um tempo desfazendo o laço. Mas é que eu mesmo desejei, desde o tempo em que estou neste lugar, tudo o que todo homem ou animal pode desejar a esta hora escura, e que o faz sair de casa apesar dos grunhidos selvagens dos animais insatisfeitos e dos homens insatisfeitos; é por isso que eu sei, melhor que o comprador inquieto que guarda ainda por

um tempo o seu mistério como uma pequena virgem educada para ser puta, que o que você vai me pedir eu já tenho, e que basta a você, sem que se sinta ferido pela aparente injustiça que há em ser o pedinte frente àquele que oferece, me fazer o pedido.

Já que não há uma verdadeira injustiça sobre esta terra a não ser a própria injustiça da terra, que é estéril pelo frio ou estéril pelo quente e raramente fértil pela doce mistura do quente e do frio; não há injustiça para quem anda sobre a mesma porção de terra submetida ao mesmo frio ou ao mesmo quente ou à mesma doce mistura, e todo homem ou animal que pode olhar um outro homem ou animal nos olhos é o seu igual pois eles andam sobre a mesma linha fina e plena da liberdade de ação, escravos dos mesmos frios e dos mesmo calores, ricos do mesmo jeito e, do mesmo jeito pobres; e a única fronteira que existe é aquela entre o comprador e o vendedor, mas incerta, ambos possuindo o desejo e o objeto de desejo, ao mesmo tempo vazio e saliente. É por isso que eu pego emprestado provisoriamente a humildade e te empresto a arrogância, a fim de que nos distingam um do outro a esta hora que é inevitavelmente a mesma para você e para mim.

Me diga então, virgem melancólica, neste momento, onde grunhem surdamente homens e animais, me diga a coisa que você deseja e que eu posso te fornecer, e eu fornecerei calmamente a você, quase respeitosamente, talvez com afeição; em seguida depois de ter preenchido os vazios e aplanado os montes que estão em nós, nós nos distanciaremos um do outro, em equilíbrio sobre o fino e plano fio da nossa liberdade de ação, satisfeitos no meio dos homens e dos animais e insatisfeitos por serem homens e insatisfeitos por serem animais; mas não me peça para adivinhar o seu desejo; eu serei obrigado a enumerar tudo o que eu possuo para satisfazer aqueles que passam na minha frente desde o tempo em que estou aqui, e o tempo que seria necessário a esta enumeração secaria o meu coração e cansaria sem dúvida a sua esperança.

O Cliente

Eu não estou andando em um certo lugar e a uma certa hora; eu estou andando, só isso, indo de um ponto a outro, para negócios privados que se tratam nesses pontos e não em percurso; eu não conheço nenhum crepúsculo nem nenhum tipo de desejo e eu quero ignorar os acidentes do meu percurso. Eu ia desta janela iluminada, atrás de mim, lá no alto, a essa outra janela iluminada, lá em frente, segundo uma linha bem reta que passa através de você porque você está aí deliberadamente posicionado. Acontece que não existe nenhum meio que permita, a quem vai de uma altura a uma outra altura, evitar descer para ter de subir em seguida, com o absurdo de dois movimentos que se anulam e o risco, entre os dois, de esmagar a cada passo o lixo jogado pelas janelas; quanto mais no alto se mora, mais o espaço é são, mas a queda é mais dura; e quando o elevador te deixou embaixo, ele te condena a andar no meio de tudo isso que não quisemos lá em cima, no meio de uma pilha de lembranças podres, como, no restaurante, quando um garçom te prepara a conta e enumera, ao seu ouvido atento, todos os pratos que você já está digerindo há muito tempo.

Seria preciso aliás que a escuridão fosse ainda mais densa, e que eu não pudesse perceber nada do seu rosto; então eu teria, talvez, podido me enganar sobre a legitimidade da sua presença e do desvio que você fazia para se colocar no meu caminho e, por minha vez, fazer um desvio que se adaptasse ao seu; mas qual escuridão seria suficientemente densa para fazer com que você parecesse menos escuro do que ela? Não há noite sem lua que não pareça ser meio-dia se você caminha nela, e esse meio-dia me mostra suficientemente que não foi o acaso dos elevadores que te colocou aqui, mas uma imprescritível lei da força da gravidade que é própria a você, que você carrega, visível, sobre os ombros como uma mochila, e que te prende a

esta hora, neste lugar de onde você avalia suspirando a altura dos prédios.

Quanto ao que eu desejo, se ele fosse algum desejo do qual eu pudesse me lembrar aqui, na escuridão do crepúsculo, no meio de grunhido de animais dos quais não vemos nem a cauda, além desse desejo garantido que eu tenho de te ver deixando cair a humildade, em mim e nos outros, e essa troca me desagrada –, o que eu desejaria, você com certeza não teria. Meu desejo, se ele é mesmo um, se eu o exprimisse a você, queimaria o seu rosto, faria você afastar as mãos com um grito, e você sumiria na escuridão como um cachorro que corre tão depressa que não se vê nem a cauda dele. Mas não, a perturbação deste lugar e desta hora me faz esquecer se eu já tive algum dia algum desejo do qual eu pudesse me lembrar, não, eu não tenho mais que oferta a te fazer, e vai ser preciso que você faça um desvio para que não tenha o que fazer, que você se desloque do eixo que eu seguia, que você se anule, porque essa luz, lá no alto, no alto do prédio, da qual se aproxima a escuridão, continua imperturbavelmente brilhando; ela fura essa escuridão, como um fósforo aceso fura o pano que pretende asfixia-lo.

O Dealer

Você tem razão em pensar que eu não estou descendo de nenhum lugar e que eu não tenho nenhuma intenção de subir, mas você se enganaria se acreditasse que eu sofro por isso. Eu evito elevadores como um cachorro evita a água. Não que eles se recusem a me abrir a porta nem que eu tenha horror a me fechar neles; mas os elevadores em movimento me fazem cócegas e eu perco ali minha dignidade; e, se eu gosto de sentir cócegas, eu gosto de poder não mais senti-las desde que minha dignidade o exija. Tem elevadores que são como certas drogas, o uso exagerado te deixa flutuando, nunca em cima nunca embaixo, tomando linhas curvas por linhas retas, e congelando o fogo no seu centro. No entanto, desde o tempo em que estou neste lugar, eu sei reconhecer as chamas, que de longe, atrás dos vidros,

parecem geladas como crepúsculos de inverno, mas das quais basta se aproximar, calmamente, talvez afetosamente, para se lembrar de que não tem mesmo claridade definitivamente fria, e meu objetivo não é te apagar, mas te abrigar do vento, e secar a umidade da hora ao calor desta chama.

Pois, não importa o que você disser, a linha sobre a qual você andaria, de reta talvez que ela fosse, ficou torta quando você percebeu a minha presença, e eu percebi o momento preciso onde você me percebeu pelo momento preciso onde o seu caminho ficou curvo, e não curvo para te distanciar de mim, mas curvo para vir até mim, senão nós nunca teríamos nos encontrado, mas você teria se distanciado mais ainda de mim, pois você andaria à velocidade daquele que se desloca de um ponto ao outro; e eu não teria nunca te alcançado porque eu me desloco lentamente, tranquilamente, quase imovelmente, com o passo de quem não está indo de um ponto ao outro mas de quem, em um lugar invariável, espreita aquele que passa na sua frente e espera que ele modifique ligeiramente seu percurso. E se eu digo que você fez uma curva, e que sem dúvida você vai afirmar que foi um desvio para me evitar, e que eu afirmarei em resposta que foi um movimento para se aproximar, sem dúvida é porque no final das contas você realmente não desviou, que toda linha reta apenas existe relativamente a um plano, que nós nos movemos segundo dois planos distintos, e que, no final de todas as contas só existe o fato de que você me olhou e que eu interceptei esse olhar ou o inverso, e que, partindo de absoluta que era, a linha sobre a qual você se deslocava ficou relativa e complexa, nem reta nem curva, mas fatal.

O Cliente

Entretanto eu não tenho, para te agradar, desejos ilícitos. Meu próprio comércio, eu o faço nas horas homologadas do dia, nos lugares de comércio homologados e iluminados com luz elétrica. Talvez eu seja puta, mas se eu sou, meu bordel não é deste mundo; ele se expõe, o meu, à luz legal e fecha suas portas à noite, timbrado pela lei e

iluminado pela luz elétrica, pois mesmo a luz do sol não é confiável e tem complacências. O que você espera, você, de um homem que não dá um passo que não seja homologado e timbrado e legal e inundado de luz elétrica nos lugares mais instigantes e escondidos? E se eu estou aqui, em percurso, na espera, em suspenso, em deslocamento, impedido, fora da vida, provisório, praticamente ausente, por assim dizer não aqui – pois se dizemos de um homem que atravessa o Atlântico de avião que ele está em tal momento na Groenlândia, será que ele está mesmo? Ou no coração tumultuado do oceano? – e se eu fiz um desvio, se bem que minha linha reta, do ponto de onde eu venho ao ponto para onde eu vou não tenha motivo, nenhum, de se entortada de repente, é que você está me barrando o caminho, cheio de intenções ilícitas e de presunções em relação a mim de intenções ilícitas. Ora saiba que o que mais me repugna no mundo, mais mesmo que a intenção ilícita, mais que a própria atividade ilícita, é o olhar daquele que presume que você está cheio de intenções ilícitas e habituado a tê-las; não somente por causa do próprio olhar, suspeito entretanto ao ponto de tornar suspeita uma torrente de montanha – e o seu olhar faria subir de novo a lama no fundo de um copo d'água –, mas porque, unicamente pelo peso desse olhar sobre mim, a virgindade que está em mim se sente subitamente violada, a inocência culpada, e a linha reta, suposta de me levar de um ponto luminoso a um outro ponto luminoso, que por sua causa fica curva e se transforma em um labirinto escuro no escuro território onde eu me perdi.

O Dealer

Você faz o possível para enfiar um espinho embaixo da sela do meu cavalo para que ele se irrite e dispare; mas, se meu cavalo é nervoso e às vezes indócil, eu o mantenho com uma rédea curta, e ele não dispara tão facilmente; um espinho não é uma lâmina, meu cavalo sabe a espessura de seu couro e pode se adaptar à coceira. No entanto, quem conhece completamente os humores dos cavalos? Às vezes eles suportam uma agulha enfiada no dorso, às vezes uma

poeira que fica na sela pode fazê-los empinar e girar sobre eles mesmos e derrubar o cavaleiro.

Saiba então que se eu falo com você, a esta hora, assim, calmamente, talvez ainda com respeito, não é como você: pela força das coisas, segundo uma linguagem que te faz ser reconhecido como aquele que tem medo, um pequeno medo agudo, insano, visível demais, como aquele que uma criança tem de um possível tapa de seu pai; eu tenho a linguagem daquele que não se deixa reconhecer, a linguagem desse território e dessa parte do tempo onde os homens puxam a coleira e onde os porcos batem a cabeça contra a cerca; eu mantenho a minha língua como um garanhão é mantido pela rédea para que ele não se jogue sobre a égua, porque se eu soltasse a rédea, se eu afrouxasse ligeiramente a pressão dos meus dedos e a tração dos meus braços, minhas palavras desmontariam a mim mesmo e se jogariam em direção ao horizonte com a violência de um cavalo árabe que percebe o deserto e que nada mais pode frear.

É por isso que sem te conhecer, desde a primeira palavra eu te tratei corretamente, desde o primeiro passo que eu dei na sua direção, um passo correto, humilde e respeitoso, sem nada conhecer de você que pudesse me fazer saber se a comparação de nossos dois estados autorizava que eu fosse humilde e você arrogante, eu deixei para você a arrogância por causa da hora do crepúsculo na qual nós nos aproximamos um do outro, porque a hora do crepúsculo na qual você se aproximou de mim é aquela onde a correção não é mais obrigatória e passa a ser então necessária, onde nada mais é obrigatório fora uma relação selvagem na escuridão, e eu poderia ter caído sobre você como um trapo sobre a chama de uma vela, eu poderia ter te puxado pela gola da camisa, de surpresa. E esta correção, necessária mais gratuita, que eu te ofereci, liga você a mim, nem que seja porque eu poderia, por orgulho, ter andado sobre você como uma bota esmaga um papel engordurado, pois eu sabia, por causa desse tamanho que faz a nossa diferença primeira – e a esta hora e deste lugar só o tamanho faz a

diferença –, nós dois sabemos quem é a bota e quem, o papel engordurado.

O Cliente

Se no entanto eu o fiz, saiba que eu desejaria não ter olhado para você. O olhar caminha e se coloca e acredita estar em terreno neutro e livre, como uma abelha em um campo de flores, como o focinho de uma vaca dentro do espaço cercado de uma pradaria. Mas o que fazer com o olhar? Olhar em direção ao céu me faz ficar nostálgico e fixar o chão me entristece, lamentar alguma coisa e lembrar que nós não a temos são duas coisas igualmente inoportunas. Então é preciso olhar diante de si, à altura, qualquer que seja o nível onde o pé está provisoriamente colocado; é por isso que quanto eu andava aqui onde eu estava andando há pouco e onde eu estou agora parado, meu olhar devia bater cedo ou tarde em todas as coisas que estivessem postas ou andando na mesma altura que eu; acontece que, pela distância e pelas leis da perspectiva, todo homem e todo animal está provisoriamente e aproximadamente à mesma altura que eu. Talvez, na verdade, a única diferença que nos resta para nos distinguir, ou a única injustiça se você preferir, é aquela que faz com que eu tenha vagamente medo de um possível tapa do outro; e a única semelhança, ou única justiça se você preferir, é a ignorância onde estamos do grau segundo o qual esse medo é compartilhado, do grau de realidade futuro desses tapas, e do grau respectivo de sua violência.

Assim não estamos fazendo nada além de reproduzir a relação comum dos homens e dos animais entre eles nas horas e nos lugares ilícitos e tenebrosos que nem a lei nem a eletricidade invadiram; e é por isso, por ódio aos animais e por ódio aos homens, eu prefiro a lei e eu prefiro a luz elétrica e eu tenho razão em acreditar que toda luz natural e todo o ar não filtrado e a temperatura das estações não corrigida faz o mundo ficar arriscado; pois não há paz nem direito nos elementos naturais, não há comércio no comércio ilícito, há apenas a ameaça de fuga e o golpe sem objeto para vender e sem objeto para

comprar e sem moeda válida e sem escala de preços, trevas, trevas dos homens que se abordam durante a noite; e se você me abordou, é porque na verdade você quer me bater; e se eu te perguntasse porque você quer me bater, você me responderia, eu sei, que é por uma razão secreta sua, que não é necessário, sem dúvida, que eu conheça. Então eu não te perguntarei nada. Por acaso a gente fala a uma telha que caiu do teto e que vai quebrar a sua cabeça? A gente é uma abelha que pousou sobre a flor ruim, o focinho de uma vaca que quis pastar do outro lado da cerca elétrica; a gente lamenta, espera, a gente faz o que pode, motivos insanos, ilegalidade, trevas.

Eu pus o pé na valeta de um estábulo onde correm mistérios como dejetos de animais; e se foi desses mistérios e dessa escuridão que são seus que saiu a regra que quer que entre dois homens que se encontrem seja preciso sempre escolher ser aquele que ataca; e sem dúvida, a esta hora e nestes lugares, seria preciso se aproximar de todo homem ou animal sobre o qual o olhar tenha se colocado, bater nele e lhe dizer: eu não sei se era sua intenção bater em mim, por uma razão insana e misteriosa que de qualquer maneira você não teria julgado necessário me contar, mas, seja como for, eu preferi fazê-lo primeiro, e a minha razão, se é insana, ao menos não é secreta: estava no ar, pela minha presença e pela sua e pela conjunção de acidental de nossos olhares, a possibilidade de que você me batesse primeiro, e eu preferi ser a telha que caiu do que a cabeça, a cerca elétrica do que o focinho da vaca.

Senão, se fosse verdade que nós somos, você o vendedor com a posse de mercadorias tão misteriosas que você se recusa em revelá-las e que eu não tenho nenhum meio de adivinhá-las, e eu o comprador com um desejo tão secreto que eu mesmo o ignoro e que eu precisaria, para me assegurar de que tenho realmente um, esfregar minha lembrança como uma casca para fazer correr o sangue, se isso é verdade, por que você continua a guardá-las escondidas, suas mercadorias, embora eu tenha parado, e esteja aqui esperando? Como numa grande mochila, trancada, que você carrega nos ombros, como

uma impalpável lei da força da gravidade como se elas não existissem e só devessem existir tomando a forma de um desejo; como aqueles homens que ficam em frente das boates de *strip-tease*, que te puxam pelo cotovelo, quando você está voltando para casa, à noite, para dormir, e te enfiam na orelha: ela está aqui, está noite. Ao passo que se você as mostrasse para mim, se você desse um nome á sua oferta, coisas lícitas ou ilícitas, mas com nome e então nos mínimo julgáveis, se você as nomeasse, eu saberia dizer não, e eu não me sentiria mais como uma árvore balançada por um vento vindo de parte nenhuma e que desestrutura suas raízes. Porque eu sei dizer não e eu gosto de dizer não, eu sou capaz de te fascinar com os meus não, de te fazer descobrir todas as formas que existem de dizer sim, como as pessoas que experimentam todas as camisas e todos os sapatos para não levar nenhum, e o prazer que elas têm em experimentar todos é feito apenas do prazer que elas têm em recusá-los todos. Decida-se, mostre-se: você é o bruto que destrói a calçada, ou você é o comerciante? Nesse caso estenda primeiro sua mercadoria, e nós demoraremos olhando-a.

O Dealer

É porque eu quero ser comerciante, e não bruto, mas verdadeiro comerciante, que eu não te digo o que eu possuo e te ofereço, pois eu não quero ter de suportar uma recusa, que é a coisa que todo comerciante mais teme no mundo, porque é uma arma da qual ele mesmo não dispõe. Assim eu nunca aprendi a dizer não, e definitivamente eu não quero aprender; mas todos os tipos de sim, eu sei: sim espere um pouco, espere muito, espere comigo uma eternidade aqui; sim eu tenho, eu terei, eu tinha e eu terei de novo, eu nunca tive mas eu terei para você. E que venham me dizer: digamos que alguém tenha um desejo, que o confesse, e que você não tenha nada para satisfazê-lo? Eu direi: eu tenho o que é preciso para; se me dizem: imagine no entando que você não tem? – mesmo imaginando, eu tenho sempre. E que me digam: suponhamos que no fim das contas esse desejo seja tal que absolutamente você não queira nem ter a idéia do

que é preciso para satisfazê-lo? Bom, mesmo não querendo, apesar disso eu tenho o que é preciso assim mesmo.

Mas quanto mais um vendedor é correto, mais o comprador é perverso; todo vendedor procura satisfazer um desejo que ele ainda não conhece, ao passo que o comprador submete sempre seu desejo à satisfação primeira de poder recusar o que lhe é oferecido; assim seu desejo inconfessado é exaltado pela recusa, e ele esquece seu desejo no prazer que ele tem em humilhar o vendedor. Mas eu não sou da raça dos comerciantes que invertem suas placas para satisfazer o gosto dos clientes pela cólera e indignação. Eu não estou aqui para dar prazer, mas para preencher o abismo do desejo, recordar o desejo, obrigar o desejo a ter um nome, arrastá-lo até a terra, dar-lhe uma forma e um peso, com a crueldade obrigatória que existe em dar uma forma e um peso ao desejo. É porque eu vejo o seu aparecer como saliva no canto dos seus lábios que seus lábios engolem, eu esperarei que ele corra ao longo do seu queixo ou que você o cuspa antes de te dar um lenço porque se eu te der o lenço cedo demais, eu sei que você o recusaria, e é um sofrimento que eu definitivamente não quero sofrer.

Pois o que todo homem ou animal teme, a esta hora onde o homem anda na mesma altura que o animal e onde todo animal anda na mesma altura que todo homem, não é o sofrimento, pois o sofrimento se mede, e a capacidade de impor e de tolerar o sofrimento se mede; o que ele teme acima de tudo, é a estranheza do sofrimento, e de ser levado a suportar um sofrimento que não lhe seja familiar. Assim a distância que se manterá sempre entre os brutos e as senhoritas que povoam o mundo vem não da avaliação respectiva das forças, porque então, o mundo se dividiria muito simplesmente entre os brutos e as senhoritas, todo bruto se jogaria sobre cada senhorita e o mundo seria simples; mas o que mantém o bruto, e o manterá ainda por eternidades, a distância da senhorita, é o mistério infinito e a infinita estranheza das armas, como essas pequenas bombas que elas carregam em suas bolsas de mão, sujo líquido elas jogam nos olhos dos brutos para fazê-los chorar, e vê-se bruscamente os brutos chorando na frente das

senhoritas, toda dignidade destruída, nem homem, nem animal, passarem a ser nada, apenas lágrimas de vergonha na terra de um campo. É por isso que brutos e senhoritas se temem e se desconfiam tanto uns dos outros, porque só impomos os sofrimentos que nós mesmos podemos suportar e só tememos os sofrimentos que nós mesmos não somos capazes de impor.

Então não se recuse a me dizer o objeto, eu te peço, da sua febre, do seu olhar sobre mim, a razão, a dizê-la a mim; e se trata-se de não ferir absolutamente sua dignidade, bom, diga-a como a dizemos a uma árvore, ou perante o muro de uma prisão, ou na solidão de um campo de algodão no qual se anda, nu, à noite; a dizê-la a mim sem nem me olhar. Pois a verdadeira única crueldade desta hora do crepúsculo onde nós dois nos mantemos não é que um homem fira o outro, ou o mutila, ou torture-o, ou lhe arranque os membros e a cabeça, ou mesmo faça-o chorar; a verdadeira e terrível crueldade é aquela do homem ou do animal que torna o homem ou o animal inacabado, que o interrompe como reticências no meio de uma frase, que se desvia dele depois de tê-lo olhado, que faz, do animal ou do homem, um erro do olhar, um erro do julgamento, um erro, como uma carta que se começou e que se amassa bruscamente logo depois de ter escrito a data.

O Cliente

Você é um bandido estanho demais, que não rouba nada ou demora demais a roubar, um ladrão excêntrico que entra à noite no pomar para balançar as árvores, e que vai embora sem levar as frutas. Você que é habituado a esses lugares, e eu sou o estrangeiro; eu sou aquele que tem medo e que tem razão em ter medo; eu sou aquele que não te conhece, que não pode te conhecer, que apenas imagina a sua silhueta na escuridão. Era você quem tinha de adivinhar, de nomear alguma coisa, e então, talvez, com um movimento de cabeça, eu teria aprovado, com um sinal, você teria sabido; mas eu não quero que o meu desejo seja espalhado por nada como sangue sobre uma terra

estrangeira. Você não arrisca nada; você conhece de mim a inquietude e hesitação e a desconfiança; você sabe de onde eu venho e para onde eu vou; você conhece estas ruas, você conhece esta hora, você conhece os seus planos; eu, eu não conheço nada, eu arrisco tudo. Na sua frente, eu estou como na frente desses homens travestidos em mulheres que se fantasiavam de homens, no fim, não se sabe mais onde está o sexo.

Porque sua mão se pôs sobre mim como aquela do bandido sobre sua vítima ou como aquela da lei sobre o bandido, e deste quando eu sofro, ignorante, ignorante da minha fatalidade, ignorante se eu sou julgado ou cúmplice, por não saber do que eu sofro, eu sofro por não saber qual ferida você me faz e por onde corre meu sangue. Talvez na verdade você não seja nada estranho, mas astucioso; talvez você seja apenas um servidor disfarçado da lei com a lei mantida secreta à imagem do bandido para perseguir o bandido; talvez você seja, finalmente, mais leal do que eu. E então por nada, por acidente, sem que eu tenha dito nada nem desejado nada, porque eu não sabia quem você é, porque eu sou o estrangeiro que não conhece a língua, nem os costumes, nem o que aqui é mau ou conveniente, e o certo ou o errado, e que age como deslumbrado, perdido, é como se eu tivesse te pedido alguma coisa, como se eu tivesse te pedido a pior coisa possível e fosse culpado por ter pedido. Um desejo como sangue aos seus pés correu fora de mim, um desejo que eu não conheço e não reconheço, que você é o único a conhecer, e que você julga.

Se é assim, se você se esforça, com o empenho suspeito do traidor, em me acuar a agir com ou contra você para que, em todos os casos, eu seja culpado, se é isso, então reconheça ao menos que eu realmente ainda não agi nem por nem contra você, que não há nada ainda a me criticar, que eu me conservei honesto até este instante. Testemunhe a meu favor que eu não tive prazer na escuridão como um ladrão, por minha própria vontade e com intenções ilícitas, mas que eu fui surpreendido aqui e que eu gritei, como uma criança na sua cama cuja lâmpada que fica acesa a noite inteira se apaga de repente.

O Dealer

Se você acredita que eu esteja animado por intenções de violência em relação a você – e talvez você tenha razão –, não dê cedo demais nem um gênero nem um nome a esta violência. Você nasceu com o pensamento de que o sexo de um homem se esconde em um lugar preciso e que ele fica lá, e você guarda cautelosamente este pensamento; entretanto, eu sei, eu – apesar de nascido da mesma maneira que você –, que o sexo de um homem, com o tempo que ele passa esperando e esquecendo, ficando sentado na solidão, se movimenta calmamente de um lugar a outro, nunca escondido em um lugar preciso, mas visível lá onde não o procuram; e que nenhum sexo, passado o tempo onde o homem aprendeu a se sentar e a descansar tranquilamente na sua solidão, se parece com nenhum outro sexo, não mais do que um sexo macho se parece com um seco fêmeo; que não se trata de disfarçar de uma coisa com esta, mas uma doce hesitação das coisas, como as estações de inverno, nem inverno de verão.

Entretanto uma suposição não merece que se perturbem por ela; é preciso manter sua imaginação como sua pequena noiva: se é bom vê-la vagabundear, é estúpido deixá-la perder o senso das conveniências. Eu não sou astucioso, mas curioso; eu tinha posto minha mão no seu braço por pura curiosidade, para saber se, a uma carne que tem aparência daquela de uma galinha depenada, corresponde o calor da galinha viva ou o frio da galinha morta, e agora eu sei. Você sobe, seja dito sem te ofender, do frio como a galinha viva depenada pela metade, como a galinha acometida, no senso estrito do termo, de uma doença que faz cair as penas; e, quando eu era pequeno, eu corria atrás delas no galinheiro para tocar nelas e descobrir, por curiosidade pura, se sua temperatura era aquela da morte ou da vida. Hoje que eu te toquei, se senti em você o frio da morte, mas eu senti também o sofrimento do frio, como só um ser vivo pode sofrer. É por isso que eu te estendi meu casaco para cobrir os seus ombros, já que eu não sofro, eu, do frio. E eu nunca sofri disso, ao ponto em que eu sofri por não conhecer esse sofrimento, ao ponto

em que o único sonho que eu tinha, quando eu era pequeno – desses sonhos que não são objetivos mas prisões suplementares, que são o momento onde a criança percebe as barreiras de sua primeira prisão, como aqueles que, nascidos de escravos, sonham que são filhos dos patrões –, meu próprio sonho era conhecer a neve e o gelo, conhecer o frio que é o seu sofrimento.

Se eu te emprestei meu casaco apenas, não é que eu não saiba que você sofre do frio não apenas no alto do seu corpo, mas, seja dito sem te ofender, do alto até embaixo e talvez mesmo um pouco além; e, no que me diz respeito, eu terei sempre pensado que seria preciso ceder ao friorento a peça de roupa correspondente ao lugar onde ele sente frio, com o risco de se encontrar nu, de alto a baixo e talvez mesmo um pouco além; mas minha mãe, que não era de jeito nenhum avarenta mas dotada de senso das conveniências, me disse que era válido dar sua camisa ou seu casaco ou qualquer coisa que cubra o alto do corpo, é preciso sempre hesitar longamente a dar seus sapatos, e que em nenhum caso é conveniente ceder suas calças.

Acontece que da mesma forma que eu sei – sem explicar mas com uma certeza absoluta – que a terra sobre a qual nós estamos colocados você e eu e os outros está ela mesma colocada em equilíbrio sobre o chifre de um touro e mantida nesta posição pela mão da providência, da mesma forma eu me esforço, sem realmente saber por que mas sem hesitação, em ficar no limite do que é conveniente, evitando o inconveniente como uma criança deve evitar se pendurar na beira do telhado antes mesmo de compreender a lei da queda dos corpos. E da mesma forma que a criança acredita que a proibem de se pendurar na beira do telhado para impedi-la de voar, eu acreditei muito tempo que proibiam o menino de ceder suas calças para impedi-lo de descobrir o entusiasmo ou a melancolia de seus sentimentos. Mas hoje que eu compreendo mais as coisas, que eu reconheço mais as coisas que eu não compreendo, que eu fiquei neste lugar e nessa hora tanto tempo, que eu vi passar tantos passantes, que eu os olhei e que às vezes, sem compreender nada e sem querer compreender nada mas

sem renunciar para tanto a olhá-los e fazer o possível para pôr minha mão nos braços deles – porque é mais fácil agarrar um homem que passa do que uma galinha no galinheiro –, eu sei bem que não há nada de inconveniente nem no entusiasmo nem na melancolia que seja preciso esconder, e que é preciso seguir a regra sem saber por quê.

Além do mais, seja dito sem te ofender, eu esperava, ao cobrir os seus ombros com o meu casaco, tornar sua aparência, mais familiar aos meus olhos. Estranheza demais pode fazer com que eu fique tímido, e, vendo você vir em minha direção agora há pouco, eu me perguntei porque o homem não doente se vestia como uma galinha acometida por uma doença que faz cair as penas e que perde suas penas e continua andando no galinheiro com as penas fixadas sobre ela apesar de sua doença; e sem dúvida, por timidez, eu teria me contentado em coçar a cabeça e fazer um desvio para te evitar, se eu não tivesse visto, no seu olhar fixo em mim, o vislumbre daquele que vai, no senso estrito do termo, pedir alguma coisa, e esse vislumbre me distraiu da sua roupa ridícula.

O Cliente

O que você espera tirar de mim? Todo gesto que eu tomo por um golpe acaba com uma carícia; é inquietante ser acariciado quando se deveria apanhar. Eu exijo que ao menos você desconfie, se você quer que eu me demore. Já que você pretende por acaso me vender alguma coisa, por que não duvidar primeiro de que eu tenho com o que pagar? Meus bolsos, talvez, estejam vazios; teria sido honesto que você me pedisse primeiramente para expor meu dinheiro no balcão, como se faz com os clientes duvidosos, você não me perguntou nada do tipo: que prazer você tida do risco de ser enganado? Eu não vim a este lugar para encontrar doçura; a doçura corta em pedaços, ele ataca por partes, retalha as forças como um cadáver numa sala de medicina. Eu preciso da minha integridade; a hostilidade, ao menos, me manterá inteiro. Fique com raiva: senão onde eu vou buscar minha força? Fique com raiva: nós ficaremos mais próximos dos nossos negócios, e nós

teremos certeza de que estamos tratando ambos do mesmo negócio. Pois, se eu compreendo de onde eu tiro o meu prazer, eu não compreendo de onde você tira o seu.

O Dealer

Se eu tivesse por um instante duvidado de que você não tivesse o necessário para pagar o que você veio procurar, eu teria me desviado quando você se aproximou de mim. Os comércios comuns exigem de seus clientes provas de que estes possam pagar, mas as lojas de luxo adivinham e não perguntam nada, nem se rebaixam nunca para verificar o montante do cheque e a conformidade da assinatura. São objetos para vender e objetos para comprar tais que a questão não se coloca de saber se o comprador será capaz de quitar o preço nem quanto tempo ele gastará para se decidir. Assim eu sou paciente porque não se ofende um homem que se distancia quando se sabe que ele vai retroceder. Não se pode voltar atrás de um insulto, enquanto se pode voltar atrás de uma gentileza, e é melhor abusar desta do que usar uma só vez o outro. É por isso que eu não ficarei com raiva ainda, porque eu tenho o tempo de não ficar com raiva, e eu tenho o tempo de ficar com raiva, e eu ficarei com raiva talvez quando todo esse tempo tiver corrido.

O Cliente.

E se – por hipótese – eu admitisse que só tinha usada a arrogância – sem gosto – porque você tinha me pedido para usá-la quando você se aproximou de mim com algum objetivo que eu não adivinho ainda – pois eu não tenho muito talento para adivinhar – e que me retém enquanto isso aqui? Se por hipótese eu te dissesse que o que me retém aqui fosse a incerteza que eu tenho dos seus objetivos, e o interesse que eu tenho nisso? Na estranheza da hora e a estranheza do lugar e a estranheza do avanço em direção a mim eu teria avançado em direção a você, movido por esse movimento conservado na sua totalidade de maneira indelével até que um movimento contrário lhe foi transmitido. Se fosse por inércia que eu tivesse me aproximado de

você? Levado até embaixo não por vontade própria mas por essa atração que experimentam os príncipes que vão se misturar à plebe nos albergues, ou a criança que desce escondida até o porão, a atração do objeto minúsculo e solitário pela massa escura, impassível que está na sombra; eu teria vindo até você, medindo tranquilamente a moleza do ritmo do meu sangue nas minhas veias, com a questão de saber se essa moleza seria excitada ou esgotada completamente; lentamente talvez, mas cheio de esperança, sem desejo formulável, pronto a me satisfazer com o que me oferecessem, porque, qualquer coisa que me oferecessem, teria sido como o sulco de um campo estéril durante tempo demais por abandono, ele não diferencia os grãos quando eles caem sobre o campo; pronto a me satisfazer com tudo, na estranheza da nossa aproximação, de longe eu teria acreditado que você se aproximava de mim, de longe eu teria tido a impressão de que você me olhava; então, eu teria me aproximado de você, eu teria te olhado, eu teria chegado perto de você, esperando de você – coisas demais – coisas demais, não que você adivinhasse, pois eu mesmo não sei, eu mesmo não sei adivinhar, mas eu esperava de você e o gosto de desejar e a idéia de um desejo, o objeto, o preço, e a satisfação.

O Dealer

Não há vergonha em esquecer à noite aquilo de que nós nos lembraremos pela manhã; a noite é o momento do esquecimento, da confusão, do desejo tão esquentado que se torna vapor. Entretanto a manhã o leva como uma grande nuvem acima da cama, e ele será estúpido de não prever à noite a chuva da manhã. Se então por hipótese você me dissesse que você está no momento desprovido de desejo a exprimir, por cansaço ou por esquecimento ou por excesso de desejo que leva ao esquecimento, por hipótese de retorno eu te diria para decididamente não se cansar mais e pegar emprestado aquele de algum outro. Um desejo se rouba mas não se inventa; acontece que o casaco de um homem conserva o mesmo calor se vestido por um outro, e um desejo se pega emprestado mais facilmente do que uma roupa. Já que custe o que custar eu devo vender e custe o que custar você

precisará comprar, bom, compre para outros além de você – qualquer desejo que esteja por aí e que você pegar resolverá a questão –, para divertir por exemplo e satisfazer quem acorda perto de você de manhã nos seu lençóis, uma noivinha que desejará ao acordar alguma coisa que você não tem ainda, que você terá prazer em oferecer a ela, e que você ficará feliz em possuir porque você terá comprado de mim. É a sorte do comerciante que existam tantas pessoas diferentes tantas vezes ligadas a tantos objetos diferentes de tantas maneiras diferentes, pois a memória de uns é substituída pela memória de outros. E a mercadoria que você vai comprar de mim poderá muito bem servir a qualquer outro se – por hipótese – você não tiver utilidade para ela.

O Cliente

A regra quer que um homem que encontra um outro acabe sempre lhe dando um tapinha nas costas enquanto falam de mulher; a regra quer que a lembrança da mulher sirva de último recurso aos combatentes cansados; a regra quer isso, a regra; eu não me submeterei a ela. Eu não quero que encontremos a nossa paz na ausência da mulher, nem na lembrança de uma ausência, nem na lembrança de qualquer coisa que seja. As lembranças me desagradam e as ausências também; à comida digerida, eu prefiro os pratos nos quais ainda não tocamos. Eu não quero uma paz vinda de qualquer lugar; eu não quero que encontremos a paz.

Mas o olhar do cachorro não contém nada além da suposição de que tudo, em volta dele, é cachorro com toda certeza. Assim você afirma que o mundo sobre o qual nós estamos, você e eu, é mantido na ponta do chifre de um touro pela mão de uma providencia; acontece que eu sei, eu, que ele flutua. Colocado sobre as costas de três baleias; que não há providencia nem equilíbrio, mas o capricho de três monstros idiotas. Nossos mundos não são então os mesmos, e nossa estranheza está misturada às nossas naturezas coma uva no vinho. Não, eu não levantarei a pata, na sua frente, no mesmo lugar que você;

eu não sofro a mesma força da gravidade que você; eu não vim da mesma fêmea. Porque não é de manhã que eu acordo, e não é nos lençóis que eu durmo.

O Dealer

Não fique com raiva, paizinho, não fique com raiva. Eu sou apenas um pobre vendedor que conhece apenas este pedaço de território onde eu espero para vender, que não conhece nada além do que a sua mãe lhe ensinou; e como ela não sabia nada, ou quase, eu não sei nada também, ou quase. Mas um bom vendedor tenta dizer o que o comprador quer ouvir, e para tentar adivinhar, ele precisa tocar-lhe um pouco para reconhecer o odor. O seu odor não me foi nem um pouco familiar, nós na verdade não saímos da mesma mãe. Mas a fim de poder te abordar, eu supus que você bem que saiu de uma mãe você também como eu, supondo que sua mãe te fez irmãos como a mim, em um número incalculável como uma crise de soluço depois de uma grande refeição, e que o que nos aproxima em todo caso, é a ausência de raridade que nos caracteriza a ambos. E eu me agarrei a isso do pouco que nós temos em comum, pois podemos viajar muito tempo no deserto com a condição de que tenhamos um ponto de referência em algum lugar. Mas se eu me enganei, se você não saiu de uma mãe, e ninguém te fez irmãos, e se você não tem uma noivinha que acorda com você pela manhã nos seus lençóis, paizinho, eu te peço perdão.

Dois homens que se cruzam não têm outra escolha senão bater um no outro, com a violência do inimigo ou a doçura da fraternidade. E se eles escolhem no final, no deserto desta hora, evocar aquele que não está aqui, passado ou sonho, ou falta, é que não enfrentam diretamente a estranheza exagerada. Diante do mistério é conveniente se abrir e se revelar inteiramente a fim de forçar o mistério a se revelar por sua vez. As lembranças são as armas secretas que o homem guarda com ele quando está despido, a última franqueza que obriga a franqueza em retorno; a última nudez. Eu não tiro daquilo que eu sou

nem glória nem confusão, mas porque você me é desconhecido, e mais desconhecido ainda a cada instante, bom, como meu casaco que eu tirei e estendi para você, como minhas mãos que eu te mostrei desarmadas, se eu sou cachorro e você humano, ou se eu sou humano e você outra coisa além disso, de alguma raça que eu seja e de alguma raça que você seja, a minha, ao menos, eu ofereço aos seus olhares, eu deixo você tocar nela, me apalpar e se habituar a mim, como um homem se deixa revistar para não esconder suas armas.

É por isso que eu te proponho, prudentemente, gravemente, tranqüilamente, olhar para mim com amizade, porque fazemos melhores negócios sob o abrigo da familiaridade. Eu não procuro te enganar, e não peço nada que você não queira dar. A única camaradagem que vale a pena que nós tenhamos não implica agir de uma certa maneira, mas não agir; eu te proponho a imobilidade, a infinita paciência e a injustiça cega do amigo. Já que não há justiça entre quem não se conhece, e não há amizade entre quem se conhece, não mais do que na há pontes sem barranco. Minha mãe sempre me disse que era estúpido recusar um guarda chuva quando se sabe que vai chover.

O Cliente

Eu preferia você astucioso a amigável. A amizade é mais pão-dura do que a traição. Se fosse um sentimento do qual eu precisasse, eu teria dito a você, eu teria te perguntado o preço, e eu o teria quitado. Mas os sentimentos se trocam apenas contra seus semelhantes; é um falso comércio com uma falsa moeda, um comércio de pobre que imita o comércio. Por acaso trocamos um saco de arroz contra um saco de arroz? Você não tem nada a oferecer, é por isso que você joga seus sentimentos no balcão, como os maus comércios fazem o abatimento sobre a mercadoria contrabandeada, e depois não é mais possível reclamar do produto. Eu não tenho sentimento para te dar em retorno; desta moeda eu estou desprovido, eu não pensei em trazê-la comigo, você pode me revistar. Então, guarde a sua mão no seu bolso,

guarde a sua mãe na sua família, guarde as suas lembranças para a sua solidão, é a coisa mais insignificante.

Eu não vou querer nunca essa familiaridade que você tenta, escondido, instaurar entre nós. Eu não quis a sua mão no meu braço, eu não quis o seu casaco, eu não quero o risco de ser confundido com você. Pois saiba que, se você foi surpreendido há pouco pela minha roupa, e você não achou que era bom esconder a sua surpresa, a minha surpresa foi ao menos tão grande quando eu te olhei se aproximando de mim. Mas, em terreno estranho, o estrangeiro toma o hábito de mascarar o seu espanto, porque para ele toda esquisitice torna-se costume local, e ele precisa se habituar como ao clima ou ao prato regional. Mas se eu te levasse entre os meus, e que você fosse, você, o estrangeiro forçado a esconder o seu espanto, e nós os nativos livres para expor o nosso espanto, nós ficaríamos em volta de você te apontando com o dedo, nós te tomaríamos com certeza por um carrossel de parque de diversões, e me perguntariam onde se compram os bilhetes.

Você não está aqui para o comércio. Você está aqui mais para a mendicância, e para o roubo que a sucede como a guerra às discussões. Você não está aqui para satisfazer desejos. Porque desejos, eu tinha, eles caíram em volta de nós, nós os pisoteamos; grandes, pequenos, complicados, fáceis, teria sido suficiente que você se abaixasse para pegá-los aos punhados; mas você os deixou rolar para a sarjeta, porque mesmo os pequenos, mesmo os fáceis, você não tem com o que satisfazê-los. Você é pobre, e você está aqui não por gosto mas por pobreza, necessidade e ignorância. Eu não finjo que estou comprando imagens piedosas nem pagando os acordes miseráveis de uma guitarra num canto de rua. Eu faço caridade se eu quero fazer, ou eu pago o preço das coisas. Mas que os mendigos mendiguem, que eles usem estender a mão, e que os ladrões roubem.

Eu não quero nem te insultar nem te agradar; eu não quero ser nem bom, nem mau, nem bater, nem apanhar, nem seduzir, nem que

você se esforce para me seduzir. Eu quero ser zero. Eu temo a cordialidade, eu não tenho vocação para parentesco, e mais do que aquela dos golpes eu temo a violência da camaradagem. Sejam os dois zeros bem redondos, impenetráveis um ao outro, provisoriamente justapostos, e que rolam, cada um na sua direção. Aqui, que nós estamos sós, na infinita solidão desta hora e deste lugar que não são nem uma hora nem um lugar definíveis, porque não tem razão para que eu te encontre aqui nem razão para que você cruze por mim aqui nem razão para a cordialidade nem valor razoável para nos preceder e que nos dê um sentido, sejam simples, solitários e orgulhosos zeros.

O Dealer

Mas agora é tarde demais: a conta está cortada e será preciso que ela seja liquidada. É justo roubar de quem não quer ceder e guarda com ciúme nos seus cofres para seu prazer solitário, mas é grosseiro roubar quando tudo está para vender e tudo para comprar. E se é provisoriamente conveniente dever a alguém – o que é apenas um justo prazo combinado –, é obsceno dar e obsceno aceitar que te dêem gratuitamente. Nós nos encontramos aqui para o comércio e não para a batalha, então não será justo que haja um perdedor e um ganhador. Você não vai partir como um ladrão com os bolsos cheios, você esquece o cachorro que guarda a rua e que vai te morder o cú.

Já que você veio aqui no meio da hostilidade dos homens e dos animais em cólera, para não procurar nada alcançável, já que você quer ser machucado por não sei que razão obscura, você vai precisar, antes de virar as costas, pagar, e esvaziar seus bolsos, para que não se fique devendo nada, e nada seja dado. Desconfie do comerciante: o comerciante que é roubado é mais ciumento do que o proprietário que é assaltado; desconfie do comerciante: seu discurso tem a aparência do respeito e da doçura, a aparência da humildade, a aparência do amor, a aparência apenas.

O Cliente

O que é então que você perdeu e que eu não ganhei? Porque eu posso fuçar minha memória, eu não ganhei nada, eu não. Eu aceito pagar o preço das coisas; mas eu não pago o vento, a escuridão, o nada que está entre nós. Se você perdeu alguma coisa, se a sua fortuna está mais leve depois de ter me encontrado do que ela era antes, onde então passou o que falta a nós dois? Mostre para mim. Não, eu não desfrutei de nada, não, eu não pagarei nada.

O Dealer

Se você quer saber o que esteve desde o início inscrito na sua fatura, e que você vai ter de pagar antes de me virar as costas eu te direi que é a espera, e a paciência, e a mercadoria que o vendedor cria para o cliente, e a esperança de vender, a esperança principalmente, que faz com que todo homem que se aproxima de todo homem com um pedido no olhar seja de cara um devedor. De toda promessa de venda se deduz a promessa de comprar, e há a multa a pagar para quem rompe a promessa.

O Cliente

Nós não estamos, você e eu, perdidos sozinhos no meio dos campos. Seu eu chamasse deste lado, em direção a essa parede, lá no alto, em direção ao céu, você veria luzes brilharem, passos se aproximando, socorro. Se é duro odiar sozinho, para muitos isso se torna um prazer. Você ataca os homens mais do que as mulheres, porque você teme o grito das mulheres, e você supõe que todo homem achará indigno gritar; você conta com a dignidade, a vaidade, a mudez dos homens. Eu te dou essa dignidade de presente. Se é mal que você me deseja, eu chamarei, eu gritarei, eu pedirei socorro, eu vou te fazer ouvir todas as maneiras que existem de pedir socorro, pois eu conheço todas.

O Dealer

Se não é a desonra da fuga que te impede, por que você não foge? A fuga é um meio sutil de combate; você é sutil; você deveria

fugir. Você é como essas senhoras gordas nos salões de chã que se metem entre as mesas entornando as cafeteiras: você caminha o seu cú atrás de você como um pecado pelo qual você tem remorso, e você se vira em todos os sentidos para fazer crer que o seu cú não existe. Mas não vai adiantar nada, vão te morder o cú assim mesmo.

O Cliente

Eu não sou da raça daqueles que atacam primeiro. Eu peço tempo. Talvez fosse preferível, finalmente, catarmos uns piolhos em vez de ficarmos nos mordendo. Eu peço tempo. Eu não quero ser acidentado como um cachorro distraído. Venha comigo; procuremos gente, pois a solidão nos cansa.

O Dealer

Há este casaco que você não pegou quando eu o estendi para você, e agora, vai ser preciso que você se abaixe para pegá-lo.

O Cliente

Se no entanto eu cuspi em alguma coisa, eu o fiz sobre generalidades, e sobre uma roupa que é apenas uma roupa; e se está na sua direção, não é contra você, e você não tinha nenhum movimento a fazer para se esquivar do escarro; e se você faz um movimento para recebê-lo na cara, por gosto, por perversidade ou por cálculo, não impede que seja apenas por este pedaço de pano que eu mostrei algum desprezo, e um pedaço de pano não pede conta. Não, eu não tenho a flexibilidade de um contorcionista de feira. Tem movimentos que o homem não pode fazer, como o de lambar o seu próprio cú. Eu não pagarei uma tentação que eu não tive.

O Dealer

Não é conveniente para um homem deixar insultarem sua roupa. Porque se a verdadeira injustiça deste mundo é aquela do acaso do nascimento de um homem, do acaso do lugar e da hora, a única justiça, é a vestimenta. A roupa de um homem é, melhor do que ele mesmo, o

que ele tem de mais sagrado: ele mesmo que não sofre; o ponto de equilíbrio onde a justiça compensa a injustiça, e não se deve maltratar esse ponto. É por isso que é preciso julgar um homem pela sua roupa, não pela sua cara, nem pelos seus braços, nem pela sua pele. Se é normal cuspir sobre o nascimento de um homem, é perigoso cuspir sobre a sua rebelião.

O Cliente

Bom, eu te ofereço a igualdade. Um casaco na poeira, eu pago com um casaco na poeira. Segamos iguais, na igualdade do orgulho, na igualdade da impotência, igualmente desarmados, sofrendo igualmente do frio e do quente. A sua seminudez, a sua metade de humilhação, eu as pago com a metade das minhas. Resta-nos outra metade, é bastante suficiente para ousar ainda se olhar e para esquecer o que perdemos todos os dois por inadvertência, por risco, por esperança, por distração, por acaso. A mim, vai restar ainda a inquietude persistente do devedor que já reembolsou.

O Dealer

Por que, o que você pede, abstratamente, inalcançavelmente, a esta hora da noite, por que, isso você teria pedido a um outro, por que não ter pedido a mim?

O Cliente

Desconfie do cliente: ele tem o ar de procurar uma coisa enquanto quer uma outra, da qual o vendedor não desconfia, e que ele obterá finalmente.

O Dealer

Se você fugisse, eu te seguiria; se você caísse com os meus golpes, eu ficaria perto de você para o seu despertar; e se você decidisse não acordar, eu ficaria ao seu lado, no seu sono, no seu inconsciente, além. No entanto, eu não desejo brigar com você.

O Cliente

Eu não tenho medo de brigar, mas eu temo as regras que eu não conheço.

O Dealer

Não há regra; só há meios. Há apenas armas.

O Cliente

Tente me alcançar, você não conseguirá; tente me ferir, quanto o sangue corresse, bom, seria dos dois lados e, inevitavelmente, o sangue nos unirá, como dois índios, no canto do fogo, que trocam seu sangue no meio dos animais selvagens. Não há amor, não há amor. Não, você não poderá alcançar nada que já não tenha sido alcançado, porque um homem morre primeiro, depois procura sua morte e a encontra finalmente, por acaso, sobre o trajeto casual de uma luz a uma outra luz, e ele diz: então, era só isso.

O Dealer

Por favor, na gritaria da noite, você não disse nada que você desejasse de mim, e que eu não tivesse ouvido?

O Cliente

Eu não disse nada; eu não disse nada. E você, você não me ofereceu nada, na noite, na escuridão tão profunda que ela pede tempo demais para que a gente se acostume, que eu não tenha adivinhado?

O Dealer

Nada.

O Cliente

Então, qual arma?