

Teatralização de prosa ficcional: conclusões e horizontes

Aramís David Correia

UFAL- Professor Assistente.

Mestre em Artes Cênicas- PPGAC-UNIRIO

Ator, Diretor e Professor do Curso de Licenciatura em Teatro – UFAL.

A pesquisa a que esta comunicação se refere diz respeito à experimentação de metodologias de direção de atores naquilo que diz respeito a voz-em-cena, considerada em suas dimensões semânticas (linguísticas) e sonoras (paralinguísticas). O pensamento orientador do estudo se referenda num certo tipo de encenação que identifica o ator como centro polarizador do acontecimento teatral. A pesquisa, realizada em dois laboratórios experimentais, selecionou excertos do Romance *Malone Morre*, de Samuel Beckett, e a partir deles levantou e examinou alguns procedimentos de teatralização, em específico aqueles que enfatizam o uso da voz humana. Lidou ainda com algumas possibilidades de uso do recurso da voz-em-off, dispositivo acionado no sentido de redimensionar o campo da vocalidade. As experiências resultaram em exercício teatral formatado de modo a ser apresentado publicamente.

A ocasião em que tal exercício foi apresentado publicamente se configurou como um momento crucial para a investigação, visto que tal situação, ao mesmo tempo que agiu como estímulo para a investigação - à medida que se tornou sua meta final; funcionou como um tipo de amostragem do processo - já que a cena resultante foi fruto da eleição de inúmeros materiais produzidos pela pesquisa. Para além disso, assumiu a uma das funções mais caras para o trabalho, a de construir uma circunstância de encontro com o público - condição *sine qua non* para existência da comunicação teatral. Por tudo isso, por ter sido, um evento iluminador para a investigação como um todo, nesta comunicação adotarei a ocasião da apresentação da cena resultante dos laboratórios experimentais como parâmetro referencial para as ponderações que farei. Cabe sublinhar, contudo, que os estarei observando sob o ponto de vista do fazer, sem tocar nos méritos artísticos da cena apresentada, mas os apreciando como resultantes do processo investigativo, no que tange suas expectativas e metas.

A cena apresentada, em sua forma final, configurou-se como um solo de aproximadamente trinta minutos de duração, onde o atuante aparentemente imóvel, ora lidava com sua voz “viva”, ora com a voz-em-off (sua própria, gravada previamente), resultando em inúmeras possibilidades produção de sentido. Tal cena foi o resultado da busca de uma organização em que o material produzido pela pesquisa fosse convertido em acontecimento teatral, com um mínimo de elementos capazes de potencialização recíproca. Em termos materiais, tal configuração resultou em uma encenação de pequeno

porte que empregou poucos recursos, mas que foram fundamentais para ampliar a percepção dos espectadores sobre o universo cênico trabalhado.

Por exemplo, o espaço destinado à atuação foi pensado como uma “caixa de silêncio” a ser rompida pela voz. Concepção utópica, evidentemente, já que acarretaria em modificações em toda arquitetura da sala de apresentação, mas que, enquanto figura conceitual, dá conta do que idealmente se pretendeu do ambiente cênico. Mais do que a ideia de cenário em um sentido estrito, houve a ideia de construção de algo que favorecesse o jogo com e da sonoridade. Materialmente, esta ideia resultou em uma estrutura como um anteparo que amplifica e direciona o som, de maneira similar ao funcionamento arquitetônico das conchas acústicas. Um dispositivo cuja confecção utilizou a combinação de materiais de reconhecida ação acústica tais como papelão, espuma e carpete.

Essa estrutura, apesar de priorizar a função acústica em detrimento da visual, resultou em uma composição de importante papel na configuração geral da cena. A cena apresentada utilizou o espaço cênico vazio, desprovido de quaisquer objetos. Pretendeu-se que o ambiente estabelecesse uma localização intencionalmente imprecisa, que pudesse funcionar como um não-lugar, em que o espectador pudesse projetar quaisquer das imagens mentais produzidas em contato com a cena. Para isso, foi concebida também uma composição de texturas com tons de cinza, preto e branco, cores predominantemente neutras que remetam ao lusco-fusco e à ambiguidade desejada.

A utilização desses aparatos evidenciou que para a linguagem desenvolvida, a visualidade, ainda que reduzida ao mínimo, ancora e liberta para a ação das sonoridades. O contraste da natureza imagética entre o ambiente e o ator, fundo e figura, potencializou imensamente a presença do único elemento humano em cena. O ator solo, em sua aparente imobilidade, completou e deu sentido à composição imagética do espaço. Ocupando o centro da área cênica, sua performance tornou-se um eixo de convergência de interesses a partir dos fatos sonoros que gerenciou em sua vocalidade.

Na ocasião da apresentação, constatei que o arranjo geral da cena a que chegamos contemplou as principais propostas pensadas para cada excerto e para a proposição geral da cena como um todo. Pude perceber que é possível enfatizar as sonoridades de um determinado trecho ou amortecer as de outro, e que isso promove um modo de comunicação muito particular que dá-se pela via sonora, que pode estar atrelado ou não ao aspecto semântico das palavras, mas que, em todo caso é tão pungente quanto os modos mais tradicionais de produção de sentido, atrelados aos aspectos verbais da textualidade. Trata-se apenas de uma questão de predileção pessoal. É possível afirmar que a possibilidade da linguagem de atuação investigada, que se dá enquanto fluxo de palavras, acontecimento sonoro, musicalmente organizado pode coexistir com a palavra

portadora de carga semântica. Ficou evidente tal possibilidade à medida que ao articular um discurso sonoro a partir das palavras, o discurso dos significados e imagens não ficou embotado. A viabilidade da realização do discurso cênico com ênfase na vocalidade em suas dimensões verbais e não-verbais estava ali estabelecida.

A gravação da voz para o uso em cena funcionou como um eficiente recurso capaz de proporcionar uma audição diferenciada da voz humana, já que os recursos tecnológicos são capazes de tornar expressivos até os ruídos mais delicados produzidos pela voz. Sua utilização visou a construção de uma dinâmica sonora calcada na variação entre a voz viva e a gravada, dois registros sonoros cuja distinção se fez notar sonora e espacialmente. Colocando-me como um espectador de minha própria encenação - espectador tendencioso evidentemente - poderia dizer que a voz gravada confunde as percepções sobre as referências relativas ao ator em cena, introduzindo uma incerteza no ouvinte sobre a que, ou a quem, diz respeito aquela voz. Seria um comentário exterior ao universo da cena? Ou se trata da voz interior do próprio narrador que se faz ouvir teatralmente? O recurso parece acrescentar à voz, além das dimensões com as quais trabalhava - sonora e semântica - a dimensão simbólica. Uma voz apartada de um corpo abre espaço para uma imensa gama de significações, impulsionando um amplo debate ligado às noções de sujeito e identidade, à medida que pelo isolamento da voz de seu centro (o falante), evidencia-se um rompimento da unidade característica do ser. A materialidade técnica da voz gravada cria a possibilidade de reconfigurar o corpo em relação ao modo como ele é percebido, apresentando-o não mais como unidade e sim como coisa fracionável ou múltipla, trazendo para a cena uma problematização da figura humana.

No que diz respeito ao princípio da teatralização, nesse trabalho, pode ser encarado como o processo de passagem do artista enquanto leitor da obra literária para a condição de emissor da obra teatral. Um processo elaborado majoritariamente pela via da corporeidade. O atuante, enquanto uma espécie de receptor primário, tem em sua corporeidade o ponto de chegada das informações transmitidas pelo texto de origem e o ponto de partida para a cena. O texto desperta no ator-leitor um turbilhão de sensações, muitas vezes confusas e inomináveis. Toda sorte de sentimentos e emoções sensibilizam-no afetivamente, pondo-o indefeso, frente à exposição da escritura. Quando é prazeroso o contato com o texto, é pelo corpo que este regozijo se manifesta, assim como também nas sensações desagradáveis, que de um modo ou de outro provocam-lhe alterações nos seus ritmos fisiológicos, como o da respiração, os batimentos cardíacos e o movimento das vísceras. O corpo pode ser compreendido enquanto elemento de intercessão entre leitura e *performance*. Exposto à escritura, o artista confronta sua própria subjetividade. Mais do

que o suporte de um discurso cênico o ator revela-se como o seu agente. Em contato com a obra, reinventa-a para si e reinventa-se para o palco.

A ideia da direção de atores, neste sentido, empresta uma dimensão muito especial ao encenador que ao conduzir o processo de criação atorial, age como um catalisador de sua elaboração, um parceiro, uma espécie de co-autor da cena, ora clareando sensações provocadas pela leitura (a sua própria e a do ator), ora provocando-as. Daí a importância atribuída ao estudo minucioso de procedimentos, pois acionados isoladamente ou combinados, representam estratégias da direção para se locomover no terreno movediço das sensações do corpo-voz do ator; alavancas metodológicas lançadas nas diferentes etapas do processo de transformar a subjetivação em coisa artística, de tocar o intangível. Esses expedientes permitiram ao diretor gerenciar a passagem da natureza literária, semântica e gráfica da escritura no livro para o caráter performático, audiovisual e efêmero do espetáculo no palco.

Cabe afirmar que tal ação só foi viável por ter assumido a premissa da dissolução da fronteira dos limites entre os gêneros da cena e da literatura, de maneira similar a que defende Hans-Thies Lehmann, des-hierarquizando as relações entre texto e demais elementos do espetáculo; como também o faz Paul Zumthor, quando propõe o fim da separação entre oral (a cena) e escrito (o texto). Na tentativa de formular um olhar sobre a encenação apresentada, considerando esse texto desterritorializado, poderia afirmar que propus a utilização do texto para instaurar um acontecimento junto ao espectador, tendo como ponto de partida a palavra performatizada. Neste sentido, o texto, em suas possibilidades de leitura, torna-se um eixo para criação cênica. Contudo, a cena se pretendeu mais que sua ilustração. Ao lidar com o texto, tive em mente não uma transcodificação da escrita literária para a cênica, e sim uma operação de reconfiguração do texto-fonte, no sentido da criação de uma nova “versão”. E aqui não me refiro à substituição de uma palavra por outra, de um trecho por outro, e sim a uma re-escritura, pela via teatral.

Por fim, ao reestruturar o texto no ambiente cênico, detectei que há uma operação que intervêm no mundo ficcional de origem, à medida que imprime referências visuais e sonoras a um discurso que outrora fora predominantemente semântico. A cena acrescenta à textualidade a realidade do corpo e voz do ator, a espacialidade do palco, e todas as fugazes nuances que cercam o evento teatral. A voz, em especial, transforma o texto, acrescenta, retira, comenta, contradiz, podendo inclusive ignorar o discurso original. Falar é reescrever sonoramente as palavras no espaço. Na concluir este seara de discussão, percebo que Dizer por outra via, a sonora, é dizer algo diferente do original. Em nossa cena, o texto funcionou como um material fônico, uma estrutura que encaminha um discurso de sonoridades, adquirindo algo que o diferencia, que o caracteriza como um

outro de sua matriz de origem. Trata-se de um modo de encarar o texto que não é subserviente, mas que, em todo caso, insiste em partir dele para desenvolver a materialidade cênica. Trata-se de um olhar que identifica na performance atorial o cerne do fenômeno teatral, incluindo a palavra, e conseqüentemente o texto, como um elemento fundamental para esta performance. Situa o ator como o outro do escrito, simultaneamente análogo e distinto, o centro de uma cena que se dá como acontecimento acionado pela palavra.