



**INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO
CEARÁ**

IFCE CAMPUS FORTALEZA

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DO IFCE
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES**

JOÃO MARTINS DE MESQUITA JUNIOR

**ENTRE O INVENTO DO TEXTO LITERÁRIO E A INVENTIVIDADE DA CENA:
ELEMENTOS DE COMPOSIÇÃO DO ATOR NARRADOR NA
CONTEMPORANEIDADE**

FORTALEZA

2019

JOÃO MARTINS DE MESQUITA JUNIOR

ENTRE O INVENTO DO TEXTO LITERÁRIO E A INVENTIVIDADE DA CENA:
ELEMENTOS DE COMPOSIÇÃO DO ATOR NARRADOR NA
CONTEMPORANEIDADE

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-graduação em
artes do Instituto Federal de
Educação, Ciência e Tecnologia do
Ceará (IFCE) - Campus Fortaleza,
como requisito parcial para obtenção
do Título de Mestre. Área de
concentração: Artes.

Orientador: Profa. Dra. Maria Edneia
Gonçalves Quinto.

FORTALEZA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Instituto Federal do Ceará - IFCE
Sistema de Bibliotecas - SIBI

Ficha catalográfica elaborada pelo SIBI/IFCE, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M578e Mesquita Junior, João Martins de.
ENTRE O INVENTO DO TEXTO LITERÁRIO E A INVENTIVIDADE DA CENA: : ELEMENTOS
DE COMPOSIÇÃO DO ATOR NARRADOR NA CONTEMPORANEIDADE / João Martins de Mesquita
Junior. - 2020.
101 f.

Dissertação (Mestrado) - Instituto Federal do Ceará, Mestrado Profissional em Artes, Campus
Fortaleza, 2020.

Orientação: Profa. Dra. Maria Edneia Gonçalves Quinto.

1. Narrativa. 2. Teatro. 3. Inventividade. 4. Imaginário. 5. Ator-narrador. I. Título.

CDD 700

JOÃO MARTINS DE MESQUITA JUNIOR

ENTRE O INVENTO DO TEXTO LITERÁRIO E A INVENTIVIDADE DA CENA:
ELEMENTOS DE COMPOSIÇÃO DO ATOR NARRADOR NA
CONTEMPORANEIDADE

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-graduação em
artes do Instituto Federal de
Educação, Ciência e Tecnologia do
Ceará (IFCE) - Campus Fortaleza,
como requisito para obtenção do
Título de Mestre. Área de
concentração: Artes.

Aprovado (a) em: ____ / ____ / ____.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Edneia Gonçalves Quinto (Orientadora)
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE) - *Campus*
Fortaleza

Profa. Dra. Francimara Nogueira Teixeira
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE) - *Campus*
Fortaleza

Prof. Dr. Gilson Brandão Costa
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Henrique Bezerra de Souza
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

À minha mãe, Dona Neide, por tudo que sou depender de
seu eterno riso largo guardado em minha memória.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Maria Aurineide Viana Martins (*in memorian*), que sempre carregou um sorriso largo e alegre mesmo nas horas mais difíceis. Mesmo não podendo me contar suas histórias ainda hoje sou surpreendido por alguma novidade sua ao escutar um relato sobre você me fazendo sentir você viva perto de mim quando escuto.

Ao meu pai por se mostrar firme sempre me dando o apoio necessário para alcançar meus objetivos.

À minha família.

Aos amigos pelo incentivo, parceria e companheirismo em todas as horas.

À Leuise Lopes Furtado, minha amiga, companheira, parceira de vida e de cena por cuidar de mim e me mostrar que seria possível mesmo quando parecia que não.

“No princípio, era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez.”

Evangelho de João – Bíblia

RESUMO

Essa é uma pesquisa sobre processo de criação em teatro. O objeto dessa pesquisa é a narrativa no teatro, pensada como forma de resistência e resgate de humanidade e sensibilidade que tem se transformado, cada vez mais, devido o contato com a cultura tecnológica-virtual. Tenho como objetivo demonstrar como a ausência de diálogo-escuta, a fluidez e velocidade do atual momento em que vivemos influenciam nas relações humanas que se tornam cada vez mais virtuais, desenvolvendo assim, um novo tipo de real. Propondo que a narrativa no teatro possa ser uma forma de romper os cárceres invisíveis de nossa expressividade valendo-se da experiência e do bom conselho presentes no conto popular. Partindo de um processo de tradução intersemiótica do conto “o pescador e sua mulher” dos Irmãos Grimm, exemplifico como a figura do ator-narrador permite um diálogo com o espectador gerando um espaço poético de co-criação por intermédio da imaginação. Assim, percebendo a cena como lugar comum entre esses sujeitos, busquei elementos que propiciem um contato com a poesia do teatro, fomentando e exercitando a imaginação dos envolvidos nesse processo. Entendo que esse processo ocorre a partir do invento cênico do ator que estimula a inventividade de seu espectador. Em termos metodológicos, busquei aporte nos instrumentos oferecidos pela etnografia através da descrição densa e da crítica genética, seus elementos de análise dos vestígios históricos e acompanhamento do processo de produção do artista. Esse exercício permitiu-me avaliar a potencialidade dos materiais literários bem como sua influência no campo do fazer artístico. Para a discussão tratada nesse trabalho foram utilizados os seguintes autores, BENJAMIN (1987; 1994), BONDÍA (2002), SANTIAGO (2002), ECO (2015), SINISTERRA (2016) e outros que hora questionam e dialogam com o pensamento aqui proposto.

Palavras-chave: Narrativa. Teatro. Inventividade. Imaginário. Ator-narrador. Arte.

RESUMEN

Esa es una investigación sobre proceso de creación en teatro. El objeto de esa investigación es la narrativa en el teatro, pensada como forma de resistencia y rescate de humanidad y sensibilidad que se han estado transformado, cada vez más, debido al contacto con la cultura tecnológica-virtual. Tengo como objetivo demostrar como la ausencia de diálogo-escucha, la fluidez y velocidad del actual momento en el que vivemos influyen en las relaciones humanas que se vuelven cada vez más virtuales, desarrollando así, un nuevo tipo de real. Proponiendo que la narrativa en el teatro pueda ser una forma de romper las cadenas invisibles de nuestra expresividad valiéndose de la experiencia y del buen consejo presentes en el cuento popular. Partiendo de un proceso de traducción intersemiótica del cuento “el pescador y su mujer” de los hermanos Grimm, ejemplifico como la figura del actor-narrador permite un diálogo con el espectador generando un espacio poético de cocreación por medio de la imaginación. Así, percibiendo la escena como lugar común entre esos sujetos, busqué elementos que proporcionen un contacto con la poesía del teatro, fomentando y ejercitando la imaginación de los involucrados en ese proceso. Entiendo que ese proceso ocurre a partir del invento escénico del actor que estimula la inventividad de su espectador. En términos metodológicos, busqué aporte en los instrumentos ofrecidos por la etnografía a través de la descripción densa y de la crítica genética, sus elementos de análisis de los vestigios históricos y acompañamiento del proceso del artista. Ese ejercicio me permitió evaluar la potencialidad de los materiales literarios así como su influencia en el campo del hacer artístico. Para la discusión tratada en ese trabajo fueron utilizados los siguientes autores: BENJAMIN (1987; 1994), BONDÍA (2002), SANTIAGO (2002), ECO (2015), SINISTERRA (2016) y otros que en momentos cuestionan y dialogan con el pensamiento aquí propuesto.

Palabras clave: Narrativa Teatro. Inventiva. Imaginación Arte.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Ou tudo ou nada: Cena 01	65
Figura 2 – Ou tudo ou nada: Cena 01	66
Figura 3 – Ou tudo ou nada: Cena 02	72
Figura 4 – Ou tudo ou nada: Cena 04	73
Figura 5 – Ou tudo ou nada: Cena 01	75
Figura 6 – Ou tudo ou nada: Cena 01	77
Figura 7 – Ou tudo ou nada: Cena 02	77
Figura 8 – Ou tudo ou nada: Cena 02	78
Figura 9 – Ou tudo ou nada: Cena 04	79
Figura 10 – Ou tudo ou nada: Cena 02	83

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 01 – O NARRADOR... ROMÂNTICO?	16
1.1. Narrar ao outro para existir.....	16
1.2. Um narrador em experimento	23
1.3. Elementos para pensar o narrador- romântico	36
CAPÍTULO 02 – OU TUDO OU NADA: em processo de criação	41
2.1. juntando pensamentos e práticas.....	41
2.2 O conto popular, o mito e o conto maravilhoso.....	45
2.3. O ator-narrador	49
2.4 O pescador e sua mulher	53
2.5. O texto: meios, caminhos e escolhas para um processo de tradução intersemiótica.....	55
2.6. Invento e inventividade: o processo com os atores	58
CAPÍTULO 03 – A CENA ABERTA	62
O prólogo.....	62
A cena.....	66
A relação ator-narrador e seu espectador	81
Considerações Finais	86
REFERÊNCIAS	90
APÊNDICES	94
APÊNDICE A – TEXTO OU TUDO OU NADA	94

INTRODUÇÃO

O desejo dessa pesquisa passa pela minha trajetória teatral em Fortaleza, em especial com minha chegada ao curso de teatro da Universidade do Ceará (UFC). Esse processo começa em 2013, ano em que faço minha transferência do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE) para a UFC. Estando na UFC, durante o ano de 2015, curso a disciplina de montagem e nela trabalhei com textos dramáticos e não dramáticos em especial a cena Grande Edgar, que fiz com a atriz, e hoje companheira de vida, Leuise Furtado. O texto Grande Edgar era um conto de Luis Fernando Veríssimo que foi adaptado para um trabalho com dois ou mais atores. A cena ganha vida após o fim da disciplina e ganhamos autonomia da cena, tanto na execução como na adaptação. Nesse meio tempo viajamos para alguns festivais pelo Brasil nas regiões Norte, Nordeste e Sudeste.

Em meu trabalho de conclusão de curso decidi usar essa encenação como objeto de investigação da cena narrativa e do ator-narrador, o que resultou no TCC chamado COMO NARRAR? COMO CONTAR ESSA HISTÓRIA? estudos de processos criativos com a cena grande Edgar. Acontece que durante a pesquisa da graduação ao me debruçar sobre minha prática anterior ao ensino superior, percebi que o trabalho com textos não dramáticos já vinha de muito tempo nos lugares – onde tive experiências teatrais que me formaram como pessoa e como artista – como a escola e a igreja.

Esse exercício de “adaptação” feito até então, sem uma reflexão mais aprofundada, que realizo em decorrência da presente pesquisa – passando a denominar tradução intersemiótica –, estava gravado em meu corpo a partir de minhas experiências anteriores, despertando alguns questionamentos sobre os quais me debrucei ao longo desta Dissertação ligados principalmente ao trabalho do ator-narrador.

O que me chamou atenção na pesquisa do TCC foi o potencial que a cena narrativa dava ao ator de se reinventar dentro da própria cena e ao mesmo tempo, reinventar a própria história contada. Nesse sentido, meu foco foi o ator e seu processo de atuação e o seu jogo de cena – consigo e com o

outro. Ao fim desse processo de pesquisa deparei-me com um novo sujeito que não era apenas o ator, mas o narrador e seu processo de (re)invenção e imaginação, bem como sua proximidade com seu interlocutor – aquele que lhe escuta.

Por outro lado, o que tornou esse desejo de pesquisa mais forte foi e continua sendo, a minha percepção do atual contexto socio-político-cultural de nosso país, sem falar nos fatos que se referem às eleições de 2018. Já vivíamos um momento de apatia e esquecimento em relação ao outro, no qual o ambiente virtual passou a ter influência no mundo real. Desde a explosão da internet nos celulares, o 3G, 4G e agora o 5G, vivemos uma falsa sensação de aproximação de todos, de proximidade. O ambiente virtual é um ambiente de representação – um lugar onde a aparência é o que importa – o que é agradável aos olhos e se enquadra nos padrões normativos é extremamente valorizado. Assim perdemos a percepção do outro, da diferença. Estamos vivendo uma espécie de retorno ao mito da caverna, onde as imagens virtuais projetadas na tela a nossa frente criam uma ideia de realidade, que acaba por produzir novas sensibilidades baseadas apenas nas similitudes, excluindo os diferentes de qualquer possibilidade de diálogo.

Pergunto-me o que poderia transformar essa atual realidade de barbárie, na qual o meio virtual, ganha cada vez mais força reverberando em ações no mundo concreto. A produção de simulacros de experiência por meio das redes sociais se demonstra com maior qualidade do que a experiência vivida. Atualmente a validação da experiência passa pelo registro que possa ser “postado” e o resgate da memória se dá por meio do “tbt”¹. Isso me faz pensar nos textos de Walter Benjamin que abordam a questão da “experiência” e como ela pode ser transformadora, podendo ela ser (um ponto de ruptura e mudança de perspectiva em relação a maneira com a sensibilidade é encarada nessa realidade virtual. Seria possível essa transformação? Onde isso seria possível? De que forma?

Percebendo a figura do “narrador” como o responsável por conectar as vozes do passado com os ouvidos presentes. considero ele o sujeito capaz de

¹ Um acrônimo que vem do inglês - *throwback Thursday*. Em uma tradução para o português, seria equivalente a quinta-feira do regresso ou quinta-feira do retorno. Usado por diversos usuários de redes sociais para lembrar o passado; lembrar uma memória marcante.

provocar uma revolução no modo como as relações estão se constituindo atualmente. Assim, essa pesquisa lança um olhar sobre o narrador e o que ele pode fazer, quais suas possibilidades, sobretudo quando ele é colocado em observação no teatro, em cima de um palco e suas convenções. Além dele, detenho-me no texto, e sua potencialidade teatral que Jose Sanchis Sinisterra (2016) chama de *quadrimensionalidade* – a capacidade que determinado texto tem de ao ser lido, suscitar em seu leitor o desejo de vê-lo realizar-se em cena. Aqui temos os dois agentes dessa pesquisa *texto e narrador*.

O objetivo é desvendar, perceber como o ator-narrador se comporta ao realizar uma “adaptação” de um texto não dramático dentro da cena narrativa e assim traçar caminhos que o conduzem a uma autoformação a partir dessa experiência. Para isso, recorri à tradução intersemiótica que trata da transposição de um sistema de signos para outro, com base nos estudos de Julio Plaza (1987). É um processo que antagonicamente faz equivaler significados através de um sistema de signos diferentes. Admite a especificidade das várias linguagens semióticas (pintura, literatura, teatro, fotografia, cinema, televisão) e ao mesmo tempo permite o intercâmbio entre elas, fazendo disso um processo de recriação interpretativa.

Deste modo, verifiquei como o ator-narrador pode ser afetado ao participar diretamente do processo de tradução intersemiótica no trabalho intitulado “Ou tudo ou nada”, objeto dessa pesquisa. Quais os elementos disparadores de sua criatividade? Como o texto literário, em seu estado material, influencia o ator-narrador em seu processo de criação? Quais os caminhos de criação gerados ao se trabalhar com a tradução intersemiótica e quais as escolhas o ator-narrador faz nesse processo? Como o invento cênico do ator-narrador é capaz de convocar imagens a imaginação de seu espectador possibilitando um estado de jogo cênico, de coparticipação em cena?

Essas foram algumas perguntas que surgiram antes e durante o processo da presente pesquisa sempre pensando nas relações: texto literário e cena; texto literário e ator-narrador; texto literário e leitor-espectador; ator-narrador e cena; ator-narrador e espectador. Entendendo que as respostas para as perguntas anteriores passam diretamente pelo jogo dessas relações

que acaba por ser o norte dessa pesquisa, a relação; a proximidade; a capacidade de afetação; o estar aberto.

Metodologicamente para essa pesquisa, recorro a um estudo a respeito do narrador para entender que se trata de um tipo híbrido que congrega as qualidades do ator, do contador e do narrador, chamando-o de “ator-narrador”. Após esse momento, analisei os documentos materiais que compuseram o processo de criação – os textos literários e os cadernos de bordo produzidos ao longo do processo de criação. Tentando descrever ao máximo os movimentos de criação, as paradas e as retomadas, a partir do olhar de dentro do processo criativo. Tomando por base alguns instrumentos da etnografia, como a descrição densa (GEERTZ, 2008) e alguns outros da crítica genética, como seus elementos de análise dos vestígios históricos e acompanhamento do processo de produção do artista (SALLES, 2008).

Assim, no **primeiro capítulo** intitulado “O Narrador... Romântico?”, discuto o narrador pertinente à presente investigação. Para isso, cruzo textos de Benjamin (1987; 1994) a respeito do narrador e a pobreza de experiências com o pensamento de Silviano Santiago (2002) e o narrador contemporâneo. Busquei pistas nesse cruzamento não só para refletir sobre o narrador que buscava, como também para compreender os tipos de sujeitos atuantes nesse processo e seus traços de esvaziamento de experiências que tem levado nossa sociedade a uma falta de empatia, de alteridade.

Compreendi com base nesses estudos, que esse processo dialógico visa a ação do narrador como sujeito entre mundos, capaz de (re)conectar o que está desconectado. Ou melhor, desconectar os sujeitos conectados ao ambiente virtual, que tem sua atenção roubada pelas telas e propor um ambiente de troca real. Evidenciando também como esse narrador pode fazer o trajeto inverso da contemporaneidade tecnológica – que transforma real em virtual e virtual em real – demonstrando o nosso virtual natural a partir da imaginação.

No **segundo capítulo** sob título: Esquete “Ou tudo ou nada”: meios, caminhos e escolhas para um processo de tradução intersemiótica; fiz um processo de reminiscência, evocando os elementos anteriores do início do processo de criação do esquete “Ou tudo ou nada” demonstrando os meios, os

caminhos e as escolhas tomadas em um processo de tradução intersemiótica. Aqui, recorri à materialidade do texto literário – que já é uma tradução do conto popular, oriundo da tradição oral, materializado em escrita pelas mãos dos Irmãos Grimm – evidenciando sua potencialidade de deflagrar estados de criação no campo da escrita criativa, da construção da cena teatral e da encenação. Tentei evidenciar aqui que, para o nosso caso, como em qualquer outra tradução, é necessária a presença de um tradutor que domine as duas linguagens – a escrita literária e a linguagem teatral – a fim de executar uma tradução mais fiel possível, e nesse processo o sujeito foi o **ator-narrador**. Aqui exemplifica-se o contexto relacional entre autor e espectador tomando o ator-narrador como mediador dessa relação.

No **terceiro capítulo** que se chama “A cena aberta”; faço uma anatomia da cena, seccionando partes da cena para demonstrar os aspectos práticos do ator-narrador em seu exercício de inventividade. Também é demonstrado as escolhas de encenação que buscam valorizar o contato e a percepção do espectador favorecendo o exercício de sua imaginação.

Acredito que a narrativa carrega consigo algo ancestral que nos une ao primeiro sujeito de nossa espécie; que nos reconecta com o nosso extinto, e não falo do animal-fera, mas do animal-social-relacional que se encontra no outro. Precisamos parar para perceber o quão afastado nos encontramos de nossa humanidade e quem sabe a voz do narrador possa agir como um chamamento para a esperança, para despertar nossa capacidade imaginativa de transformar realidades.

CAPÍTULO 01 – O NARRADOR... ROMÂNTICO²?

“Pra encurtar a história, foi aí que Deus fez o verbo. Verbo é como se chamam as palavras. E como pra cada palavra tinha que ter uma coisa, Ele teve que inventar um monte de coisa pra poder ficar uma coisa pra cada palavra. Era coisa que não acabava mais.”

Adriana Falcão – A Máquina

Neste capítulo inicial, me debruço sobre o narrador e sua essência narrativa. Recorro aos estudos sobre o narrador feitos por Benjamin (1987) e Santiago (2002), a fim de perceber a urgência da necessidade desta figura em nossa contemporaneidade. Evidenciando, assim, o distanciamento que vem sendo feito entre nós e a experiência, por meio dos dispositivos que vão sendo inseridos em nosso cotidiano. Entendendo que, se seguirmos pelo caminho que estamos rumando, enquanto sociedade, não conseguiremos reconhecer as ações de experiência que se apresentam diante de nós.

Deste modo, para compreender como a experiência se mostra e é produzida, trago para o diálogo Larossa (2002). Acredito que assim, ao perceber os estados e caminhos que a experiência pode tomar, poderemos romper com os simulacros de experiência que nos são oferecidos diariamente por meio de dispositivos que operam uma lógica de mercado em nosso cotidiano.

1.1. Narrar ao outro para existir

Contador de história, *griot*³, *fabulatori*⁴, jogral, rapsodo e recitante. Esses são alguns dos nomes que o narrador tem em diferentes regiões e momentos históricos. A figura do **narrador** tem origem na tradição oral, no preservar e

² Faço esse questionamento me pautando no pensamento de Walter Benjamin, onde ele atribui ao surgimento do romance a morte da narrativa, mas acredito que o romance será um novo disparador para a narrativa no teatro. É o que pretendo elucidar até o final deste trabalho.

³ contadores de histórias da África Ocidental; Maurício Waldman (1998).

⁴ Segundo Dario Fo (1998), os *fabulatori* tinham como objetivo impressionar os espectadores e, para isso, buscavam sempre a clareza e a vivacidade. A capacidade gestual do narrador contribuía bastante para a clareza e a vivacidade desejadas e eles não só gesticulavam, mas também dominavam a linguagem teatral, representando uma história inteira sozinhos com vários personagens distintos.

repassar histórias e tradições por meio da experiência. Ele – o narrador reconta histórias que já ouviu, presenciou ou lhe aconteceram podendo transformá-las conforme o contexto social vivido.

Por exemplo, se pegarmos as epígrafes utilizadas até aqui, e unirmos, a citação bíblica com o texto de Adriana Falcão, teríamos a sensação de que estamos diante de um texto único⁵. Esse é apenas um dos muitos jogos possíveis que o narrador pode fazer. O **narrador** que essa pesquisa busca é aquele capaz de transformar sua própria narrativa enquanto fala a outro, a seu ouvinte. É com ele, o ouvinte, que o narrador estabelece uma relação de troca. Essa conexão, permite a ambos tecerem uma teia que os liga a partir do afeto produzido pelo encontro. Essa experiência compartilhada toma como base a narrativa, que tem como principal agente o narrador. Ele poderia ser, naturalmente, um sujeito da experiência tal qual nos propõe Larossa (2002), mas a contemporaneidade⁶ tem aprisionado cada vez mais esse indivíduo. De que forma?

Podemos perceber que as relações humanas que envolvem afeto e trabalho estão perdendo seu sentido e seu significado. O que antes nos ligava a outro indivíduo ou a natureza sofreu um rapto de sua qualidade emancipatória e passou a ganhar características alienantes de forma mascarada. Ao fazermos uma rápida passagem rememorando nossas relações com o outro, perceberemos uma transição nos materiais comunicacionais

⁵ O texto ficaria assim: “No princípio, era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez. Pra encurtar a história, foi aí que Deus fez o verbo. Verbo é como se chamam as palavras. E como pra cada palavra tinha que ter uma coisa, Ele teve que inventar um monte de coisa pra poder ficar uma coisa pra cada palavra. Era coisa que não acabava mais.”

⁶ Hall (2006) nos mostra um sujeito fragmentado nessa modernidade tardia, um sujeito que não é mais enquadrado numa única unidade, mas um sujeito de identidades múltiplas. Isso ocorre graças a “crise de identidade” que esse sujeito passa. Tal crise se dar ao questionar padrões pré-estabelecidos vigentes anteriormente (as vanguardas modernistas começam esses questionamentos ao por em dúvida o modelo anterior). Ao se questionar sobre suas bases estruturantes, o sujeito sobre uma descentração, um deslocamento, como Hall expõe. Essa descentração não se trata da perda de um centro, mas da existência de vários centros constituintes do sujeito. Por tanto esse sujeito pós é engendrado de pontos de vistas. Dentro dele coexistem ideias, influências contraditórias, e entendo isso como uma efervescência para o caráter criador da arte. Esse sujeito, que se encontra fragmentado, cheio de “eus”, ao se debruçar sobre a arte, e reprocessar as tendências geradas no modernismo, encontra na cena uma maneira de unir esses “eus”. Daí o fato de cada vez ser mais comum, na prática teatral, o diálogo das múltiplas linguagens, processo que se dar por conta desse sujeito “pós” moderno.

divididos de duas formas – partindo do princípio da relação que envolve ou eu e esse outro – realidade/material x virtual/imaterial.

Por exemplo, o hábito de estabelecermos cada vez menos um contato direto com o outro, está em voga. Na urgência do cotidiano, ligar para alguém – o que já distância, vem cada vez mais sendo substituído pelos aplicativos de mensagens e seus simulacros de diálogos. Não pretendo aqui demonizar os avanços tecnológicos que vem modificando nosso cotidiano, nem desejo pregar contra o seu uso. Faço um alerta para que possamos perceber que o teatro do absurdo já alertava no início de 1950.

A acumulação alucinante de toda sorte de objetos e o sufocamento do homem no meio deles é um outro castigo no inferno ionesquiano. A proliferação denuncia, de uma parte, o fetichismo dos objetos na sociedade moderna, onde o objeto tende a substituir o homem e, de outra parte, significa paradoxalmente, o vazio (a abstinência de toda presença espiritual), hipóstase da morte (o tudo e o nada provocam o mesmo efeito: o sufocamento) (TOBI, 1973, p. 111).

Na busca de preencher seu vazio com os objetos oferecidos pela sociedade de consumo, para sentirem-se integrados, a totalidade de indivíduos que tem os mesmos objetos, elastece ainda mais a sensação desse vazio. Enfrentamos, hoje, um vazio comunicacional. Apesar de estarmos situados em uma sociedade globalizada, que cobra dos indivíduos, o tempo todo, a necessidade de se manter ou estar informado, acaba por gerar nesses sujeitos uma carência.

Assim, a partir da necessidade gerada, a informação torna-se uma mercadoria que pode ser comercializada. A ela é dado um valor – o rótulo de sujeito informado – que muito engrandece aquele que o possui. Porém, como toda mercadoria, a informação ganha um determinado prazo de validade, uma obsolescência programada, de modo que, se sua informação não for atualizada, não terá serventia. Desenha-se assim um ciclo contínuo de necessidade da informação que nunca será suprido.

Há aqui presente um deslocamento do nosso *modus vivendi*, fazendo com que deixemos de se relacionar uns com os outros e passemos a se relacionar com objetos/coisas – os dispositivos. Desta forma é retirado desse sujeito contemporâneo a oportunidade de conhecer o outro e de conhecer-se a

partir do outro. Este outro passa a ser *coisificado* na relação – é visto e é tratado como objeto – e se percebo o outro dessa maneira como poderei me perceber como humano?

Nessa carência de humanidade temos optado, cada vez mais, por viver em ambientes virtuais sem perceber como essa escolha tem afetado nosso estado de vida e relação com o universo a nossa volta. Assim, a transição da relação com o outro para a relação com o objeto afeta diretamente nossa capacidade socioemocional. Ao entrar nessa fluidez da informação, nessa velocidade absurda que o sistema nos impõe, somos pasteurizados assim como tudo que consumimos para poder estar integrado ao outro. Eu me conecto ao outro pelo objeto e não pela relação.

O objeto é o disparador de afeto e se isso acontece temos nossa capacidade de afetação em relação ao outro, adormecida. Se não reconheço o outro, se não o percebo ou o escuto, fico imerso em um completo vazio afetivo, comunicacional e existencial – talvez por isso, hoje vivamos em uma cultura extremamente visual, onde tudo passa a ser absorvido e transformado em imagem. Não se escuta mais com os ouvidos, não se fala mais com a boca, não se cheira mais com o nariz e sim com os olhos. A palavra saída da boca não parece mais dizer nada, não tem tanta importância quanto a palavra escrita recebida na tela de um celular – mas que nem se quer foi escrita, pois não envolve uma materialidade; o que chega ali, na tela do celular é um dado virtual, o som que sai daquele aparelho é mecânico, a informação que recebemos é filtrada, algoritmos de internet mostram a você as possíveis afinidades.

Em resumo, a atual sociedade capitalista informacional tem raptado de nós nossas escolhas, nossas relações, nossa voz, nossa escuta, nossa palavra, e assim nos transforma em sujeitos mortos caminantes sem rumo, errantes sem lugar – privando assim o que temos de mais potente capaz de romper esse cárcere em que nos encontramos e preencher esse vazio; que é a imaginação. Como despertá-la?

Um dos lugares que encontro como possibilidade para esse despertar é o teatro. Nele o indivíduo, na condição de espectador, tem a possibilidade de

exercitar seu olhar sobre outro sujeito que lhe apresenta realidade diferentes da que costuma ver, fazendo com que ele tenha sua imaginação estimulada e assim possa reconectar-se com sua capacidade expressiva. Mas esse processo não acontece simplesmente pela ida ao teatro para assistir uma peça.

Defendo aqui que a presença de um agente do ato teatral que é importantíssimo para que isso aconteça que é a figura do ator-narrador. Ele estabelece, no momento em que se apresenta, uma zona de jogo com seus espectadores, pois no momento em que se narra pressupõe-se a escuta, trazendo seu espectador mais para dentro da ação teatral por meio da palavra. Com seu invento cênico este agente teatral estimula em seu ouvinte uma inventividade dos fatos narrados por ele, fazendo necessário que a plateia utilize sua imaginação para complementar ou recriar a cena junto com ele.

Essa zona criada pelo ator-narrador permite um intercâmbio de experiências entre os agentes envolvidos – ator-narrador e espectador; fazendo ligações internas e externas – em relação ao invento cênico. Como assim? Quero dizer que o espectador ao estar nessa zona de trocas de experiências pode fazer ligações internas com o que vê a partir de seu ponto de vista sobre o invento do ator-narrador que o conecta a o que essa obra tem de anterior – o autor; e ao mesmo tempo ligações externas que ele pode fazer com sua vida fora daquele lugar. Walter Benjamin (1987) nos aponta que

a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. (BENJAMIN, 1987, p. 198)

Ou seja, esse espaço criado para intercambiar experiências é o espaço de existência do narrador. Sua existência se dá a partir do encontro, do afeto, apresentando para aquele que o encontra, sua bagagem em forma de experiência. Ele carrega consigo o resultado das experiências anteriores que viveu de diferentes formas. 1) A experiência dele, que ele aprendeu, que ele viveu, que ele experimentou; as histórias que ele próprio construiu em sua caminhada até aqui. 2) A experiência do outro, que pode se dar de duas formas; uma a partir do encontro com o outro e da troca de experiências pela oralidade; ou pela observação do outro como sujeito da experiência. Percebo

que o narrador proposto por Benjamin, teria esses campos de labor para construção de suas narrativas, mas gostaria de acrescentar algo que trago para essa pesquisa como sendo salutar para a formação desse narrador para a cena teatral, se ter o ator-narrador que se busca como objeto dessa pesquisa. Falo do narrador que se alimenta dessas narrativas escritas, aquele que sozinho acumula experiências ficcionais oriundas da literatura, do romance e que adquire uma experiência nova, a partir da leitura, pelo exercício de sua imaginação.

Aqui encontra-se o cerne dessa pesquisa que posso dizer que é o contato do narrador com essa literatura, a fim de proporcionar novos estados de experiência gerados pelo exercício de sua imaginação. Nesse sentido, o recorte dessa pesquisa centra-se em um trabalho de tradução intersemiótica.

Partindo do pressuposto da carência de ações da experiência que seria a causadora da morte do narrador, proponho uma busca dessa experiência na literatura, no romance e assim, ao mergulhar nesse universo literário, buscar evidenciar essa nova experiência advinda do exercício da imaginação e como esse narrador troca com seu espectador essa experiência que nasce na imaginação. Considero isso relevante, pois entendo que o que tem provocado uma perda da alteridade dos indivíduos seja a dormência da imaginação.

Mas que narrador é esse que se alimenta dessa literatura? Poderia chamá-lo de **narrador romântico**? Esse romântico remete ao romance buscando uma qualidade presente nele que é a de fomentar a imaginação de seus leitores. Esse É o objetivo dessa pesquisa e desse narrador que proponho. Um narrador que é um ator-narrador e constrói seu invento cênico a partir do seu encontro e da sua experiência com o material literário escolhido por ele para a tradução intersemiótica. De modo prático, no caso da presente pesquisa, experimentei com o conto “O pescador e sua mulher”⁷ presente no livro “Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos”⁸ – criando uma zona de intercambio de experiência entre ele e o outro em estado de jogo.

⁷ Contos maravilhosos infantis e domésticos – 1812-1815 [tomos 1] : Jacob Grimm, Wilhelm Grimm : São Paulo : Cosac Naify, 2012, pág. 101-108.

⁸ Contos maravilhosos infantis e domésticos – 1812-1815 [tomos 1 e 2] : Jacob Grimm, Wilhelm Grimm : São Paulo : Cosac Naify, 2012.

Benjamin (1987) divide em dois grupos ou tipos de narradores: o *viajante* que ele identifica na figura do marinheiro; e o sujeito que ganhou a vida sem sair de seu país, identificado na figura do *camponês*. Podemos pensar em vozes que falem sobre esses dois da seguinte maneira: “Nossa, como ele viajou bastante deve ter muitas histórias para contar” – fala-se do viajante; “Ele está aqui a tanto tempo que é capaz de contar toda a história desse lugar” – fala-se do camponês. São duas realidades distintas, portanto experiências diferentes que vivem esses tipos de narradores propostos por aquele autor.

Entendemos que o narrador é um sujeito da experiência e que ele se vale dela para ser de fato um narrador. É a partir dela que ele gera suas histórias. Sem a experiência o narrador não o poderia ser, pois não haveria o que comunicar. Sinal disso, que a falta ou pobreza de ações da experiência tem tornado cada vez mais rara a ação do narrador.

Com base na reflexão de Benjamin, temos que os sujeitos da contemporaneidade ficam mudos quando lhes é pedido para que contem uma história. Não sabem o que comunicar, ou o que comunicam é algo curto, sem compromisso. Talvez porque haja, de algum modo no ato narrativo um comprometimento com o ensinar e esses indivíduos não teriam o que ensinar, visto que não estão em busca de experiência, mas de informação. Essa passagem de experiência pressupõe a passagem de uma aprendizagem, um ensinamento que não sendo receita pronta, já chega no outro em movimentos dinâmicos de transubstanciação a partir de sua jornada e acúmulo do vivido até ali.

Esse sujeito contemporâneo não percebe que sua palavra está sendo roubada impedindo-o de se expressar. E não digo aqui apenas o dizer a palavra, por que esta não nasce apenas na boca e morre no ar. A palavra dita nasce do corpo e ao ser pronunciada conecta o corpo de recitante aos ouvidos do ouvinte. Mas ao invés de falar, de pronunciar, de dizer a palavra ao outro, esse sujeito contemporâneo tem caminhado cada vez mais para o ambiente virtual onde essa sua palavra não chega nem mesmo a nascer em seu corpo; ela é escrita no campo virtual, sem materialidade. Assim sua expressividade lhe é tomada sem que ele perceba.

Aquele que viaja aprende muito sobre o exterior, carrega consigo as experiências vividas no estrangeiro por ele e por outros, aquele que permanece, constrói sua experiência aqui e, também, aprende com o outro. Em comum, eles apresentam a forma como adquirem a experiência, a partir da sensibilidade, do permitir-se afetar, do receber e acolher. Ele age e é agido, e assim, produz sua experiência. Acolhe a experiência do outro e a faz sua. Ela se torna sua ao marcá-lo, pois o relato que ele fará, a história que ele passará a diante, não se mantém em seu estado puro.

Para este que venho chamando até aqui de **narrador romântico**, além de realizar essas ações do narrador benjaminiano, ele busca proporcionar um novo tipo de experiência na qual ele vai se aprimorando a cada momento partilhado: a experiência imaginária como fruto de um exercício imaginativo – e assim possibilita que seu ouvinte possa compartilhar dessa virtualidade, criada pela imaginação. Ainda sobre a dimensão da experiência Benjamin acrescenta:

Ela mergulha dentro dele para no momento que emergir trazer consigo os traços que marcaram aquele narrador. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador[...]. (BENJAMIN, 1987, p. 205.)

Essa marca do narrador presente na narrativa, me arrisco a dizer, é a experiência. É o que acontece, o que chega, o que passa com o narrador e assim, ele torna-se capaz de expor a experiência em forma de narrativa, de conto, de história. Essas histórias evocam um compromisso com o saber, o saber da experiência, que é passado para o outro. Há um caráter formativo na narrativa. Ele ensina, admoesta, adverte, aconselha o outro. A alteridade faz-se presente, pois o narrador, transforma a história contada em possibilidade de experiência para seu ouvinte e assim o aproxima da experiência que viveu.

1.2. Um narrador em experimento

Compreender a construção da experiência vivida pelo marinheiro ou o camponês – narrador benjaminiano, ajuda-nos a juntar pistas para pensarmos o narrador contemporâneo ou romântico como estamos aqui nomeando. E, em

nosso caso, como ele se dá a ver em um produto artístico que é o esquete “Ou tudo ou nada” do grupo Zona II, percebendo sua manifestação de acordo com as etapas de sua artesanaria e sujeitos envolvidos nas posições de ator, dramaturgo e diretor, e ainda, suas trocas com o espectador. Entendo que esse encontro não ocorre a partir de um recorte momentâneo. É preciso dimensionar os *a priori* de cada um dos envolvidos nesse trabalho e como eles influenciam as escolhas estéticas e receptivas de cada um dos agentes.

Por outro lado, a escolha de trabalho com textos não dramáticos levou a uma prática da tradução intersemiótica evidenciada segundo suas etapas no próximo capítulo. Adianto que o âmbito da criação será sempre pensado como espaço de mediação. Em um primeiro momento, coloca frente a frente autor e atuentes e, posteriormente esses atuantes pensando na recepção de seu público. Após a criação do invento cênico, temos a percepção dos espectadores frente ao que é apresentado pelo atores-narradores.

Gosto de pensar na imagem que Jorge Larossa Bondía (2002) constrói a respeito desse sujeito da experiência. Primeiro ele parte da significação da palavra experiência em diversas línguas como espanhol, francês, italiano, alemão e português, para explicar que a experiência é aquilo que nos passa, que nos acontece, que nos chega, que nos toca.

A experiência estaria ligada ao compromisso de ser significativa para o sujeito, assim como o ato narrativo. Na narrativa, pressupõe-se que existe um sujeito que narra e outro que escuta. Dessa forma um saber-experiência é ensinado por meio da narrativa. O mesmo se dá na construção da experiência. Posso aprender como o outro e assim, construir minha experiência a partir da minha relação com outro. E o outro aqui, não se trata apenas de outro ser humano, que me conta uma história, mas também a natureza. De que forma isso seria possível?

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar

sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDÍA, 2002, p. 24)

A experiência pede um sujeito sensível, poroso, aberto para ser atravessado, ser agido, ser transformado e assim ser sujeito da experiência. Assim é o narrador, aquele que aprende a parar para escutar, parar para olhar, parar para pensar, parar para sentir. O narrador exercita, através da narrativa, uma humanidade que parece pedida após o pós-guerra, o pós-moderno, o pós-dramático. O estar frente ao outro, em diálogo, compartilhando uma experiência e gerando uma nova, faz do narrador esse sujeito da experiência.

Benjamin (1987) já percebia na sociedade pós-guerra o declínio da figura do narrador, e porque não dizer do sujeito da experiência, uma vez que identificava cada vez mais em baixa suas ações. Nesse sentido, como consequência da dinamicidade da história, o “narrador romântico” o qual me refiro nessa pesquisa, seria um sujeito que ainda se propõe a estabelecer conexões com suas experiências vividas, acumuladas e/ou registradas no cotidiano. Ele pretende resgatar as ações desse narrador benjaminiano, mas ao trabalhar em um contexto em que a obra literária é o elemento deflagrador da criação. Assim, esse narrador romântico potencializa o processo de criação não só por dominar procedimentos que o ajudem na tradução intersemiótica entre literatura e teatro, mas também por ser um sujeito poroso ao meio em que vive percebendo em seu cotidiano, elementos que também podem compor o ato de criação.

Ou seja, a figura do narrador estaria à beira da extinção. Mas se o narrador, esse sujeito da experiência por excelência, está perdendo lugar, quem o estaria assumindo nós tempos de hoje? Acredito que um contexto relevante para investigar esse fenômeno seja o fazer teatral e nisso reside também uma implicação política. Nesse sentido, proponho-me a esse desafio com base no vivido no grupo Zona II, com a esquete “Ou tudo ou nada”.

Um elemento relevante à pesquisa apresentado por Benjamin, em contraposição à experiência e que se relaciona diretamente aos tempos vividos no presente, influenciando todos os setores de nossas vidas – a informação. “Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente

responsável por esse declínio.” (BENJAMIN, 1987, p.203) Temos aqui um contra ponto a arte narrativa, algo que se opõe ao narrador, compreendida de modo contraditório com esta, mas fugidia, superficial por natureza.

Ou seja, podemos dizer, uma vez que consideramos o narrador como um sujeito da experiência por excelência, que temos uma relação inversa entre experiência e informação. Na medida em que a experiência se torna mais rara, esta última se torna mais constante. É como se essas figuras mudas do pós-guerra, carentes de experiência, tivessem um vazio onde informar-se basta para existir. Porém como adverte o autor aqui referido, esta via não deixa marcas. Preenche e, ao mesmo tempo esvazia-se enquanto produção de saber.

Podemos comparar o par experiência/informação ao par artesanato/indústria como sugere Quinto (2012). Analisemos, brevemente, seus respectivos trabalhadores. Se olharmos para o artesão veremos como ele domina todos os processos, o passo a passo de seu fazer, sua artesanaria. Ele conhece cada detalhe que compõe sua obra final que foi fruto de uma relação de aprendizagem. De uma conexão entre criador e obra de arte. Há um envolvimento global e um comprometimento com o fazer. Ele domina todo o seu fazer, desde a escolha da matéria prima até o acabamento de seu produto final, sabe, mais do que ninguém, o valor atribuído a seu produto, uma vez que se envolve em cada etapa da construção, imprimindo no objeto final sua marca, seu suor e sua poesia.

Se olharmos para o operário, trabalhador da indústria, veremos que ele faz parte de um processo de elaboração de um produto em pontos específicos. Dentro do processo de fabricação do bem, o operário compõe apenas um estágio dos muitos necessários para a confecção de um produto. Ou seja, ele acaba se especializando em apenas um trecho da linha de montagem e acaba por não dominar o todo do processo. Ele é capaz de produzir muitos bens dentro em uma linha de produção, sempre responsável por um detalhe que compõe o produto final, mas não conhece todos os processos que envolvem o feitura daquele produto, portanto não consegue compreender o valor que lhe é atribuído, pois sua participação é restrita a um único momento.

[...] no ofício teatral, o entendimento crescente sobre as fases de elaboração da cena guarda ainda uma forte relação com o artesanato. Produzido em um tempo longo e que deixa presente as marcas do seu criador, como resultante do aprendizado pela “tradição”, com outros mestres, com os parceiros de trabalho e a própria vida, esse ofício reafirma a essencialidade do humano na relação entre o “eu” e o “outro”. (QUINTO, 2012, p. 258)

No campo das artes há o entendimento do processo de criação como um processo artesão em que se aprende o todo como o outro. É a partir do contato com o outro que o sujeito se forma por completo nesse processo criativo. Sua experiência em arte é adquirida ao observar o outro, ao aprender com o outro dentro de um mesmo campo de experiência em que indivíduos tidos como os mestres, aqueles que carregam mais ações de experiência compartilham seus saberes com os menos experientes. Esse movimento não é unilateral, esse campo de aprendizagem artesã possibilita uma formação autônoma por parte dos envolvidos no processo de criação onde sempre quem ensina aprende um pouco e quem aprende ensina um pouco.

Assim é o par informação/experiência. Enquanto a experiência se detém em cada processo, em cada momento, permitindo a maturação necessária para a passagem para o próximo passo; a informação, por sua vez pede sempre passagem com um frescor de novidade, não havendo tempo para uma reflexão sobre aquilo que carrega, pois logo em seguida já há outra informação para ser recebida e passada adiante, como em um processo fabril de linha de montagem. E essa última é cada vez mais valorizada dentro da lógica de mercado capitalista e globalizante em detrimento da experiência. A informação, ainda que informe, carrega consigo uma incomunicabilidade dos homens do pós-guerra, uma mudez, uma falta de identidade. Algo bem próximo do que vivemos hoje. Ela surge em meio à carência de comunicação, à falta de ensinamentos, algo precioso à narrativa. Toma o lugar da experiência que se vale o narrador para aconselhar e partilhar saberes com os seus.

[...]a natureza da verdadeira narrativa [...] tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se “dar conselhos” parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. (BENJAMIN, 1987, p.200)

O excesso de informação torna cada vez mais rara a natureza da narrativa de dar bons conselhos, pois esse sujeito da informação está sempre farto e ao mesmo tempo faminto por ela. Ele não se deixa ocupar pela experiência. Empanturra-se no *fast-food* da informação sem nunca se saciar. E como está sempre cheio, tem-se como sabedor de todas as coisas, e assim não precisa de conselhos.

A informação não deixa marcas. Por exemplo, pode-se viajar o mundo todo e retornar à casa sabendo um pouco mais sobre diversos lugares ou ao assistir um telejornal e dizer que sabe das notícias da cidade, mas o que disso ficou? O que disso marcou? A experiência é fruto do momento, da eternidade, ela não muda, o que acontece quando é revisitada, ela ganha um caráter imaginário, surreal e idealizado em relação à experiência original, sempre ganhando novos ares ao ser (re)visitada. A informação é volátil ela é agora e logo mais, não é. Não parte do passado. Seu caminho é em direção ao futuro, somente enquanto durar e tiver serventia. Nesse sentido, me parece que a experiência estaria ligada à sensação, enquanto a informação estaria ligada à oportunidade.

A natureza narrativa e os conselhos estariam diretamente ligados, carregando consigo um caráter utilitário que possibilita a troca de experiência entre o narrador e seu ouvinte. Assim a figura do narrador seria indispensável dentro de qualquer sociedade para preservá-la e preveni-la. Mas, uma vez que as experiências se tornam vazias depois do pós-guerra, que os homens não sabem mais o que comunicar, que o tempo do homem é tirado por excesso de trabalho e pela velocidade e necessidade da modernidade, o narrador perde sua função dentro da sociedade.

Esse narrador proposto aqui não é um sujeito extemporâneo. Justamente por estar situado nessa era informacional ele percebe e compreende a quão destrutiva pode ser a informação para o processo de percepção e imaginação dos sujeitos contemporâneos. Ele se encontra em meio a uma sociedade da informação que sabe de todas as coisas, que acompanha tudo em todos os lugares do mundo, mas é desprovida da verdadeira sabedoria, fruto da experiência.

O mesmo ocorre no teatro quando agimos unicamente segundo a lógica da produção do mercado, em função da necessidade de um produto novo. Assim, sem nos darmos conta, enquanto artistas passamos por cima de escolhas estéticas, do tempo de maturação do processo criativo, em função de um produto pronto para um mercado de editais, pautas e eventos comerciais, possivelmente esvaziando a condição filosófica que o teatro propõe.

Para Benjamin (1987) o que irá ocupar o lugar do narrador será o **romance**⁹, uma vez que ele não tem o mesmo comprometimento que o narrador para com a tradição oral. Enquanto o narrador se vale da experiência e da tradição oral para contar suas histórias, promovendo assim um encontro entre sujeitos – um que fala e outro que escuta –, o romance parte do sujeito sozinho, individualizado, segregado. Não há um encontro, um contato, o toque entre a voz do narrador e a audição do espectador. O contato do romance se dá por meio do papel e da escrita, ou seja, a imprensa é a grande aliada do romance ajudando em sua difusão, mas também sendo responsável pela disseminação da informação.

Benjamin dizia que o periodismo é o grande dispositivo moderno para a destruição generalizada da experiência. O periodismo destrói a experiência, sobre isso não há dúvida, e o periodismo não é outra coisa que a aliança perversa entre informação e opinião. O periodismo é a fabricação da informação e a fabricação da opinião. (LARROSA, 2002, p.22)

O pensamento benjaminiano aponta aqui uma saída pelo viés do romance, mas ao mesmo tempo critica o sujeito responsável por sua criação – o **romancista**.

A célula máter do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que já não pode mais falar de modo exemplar sobre seus desejos, porque ele próprio está perplexo, incapacitado de aconselhar. Escrever um romance significa, na apresentação da existência humana, levar o incomensurável até às últimas consequências. Quem quer que pense na obra de Homero ou de Dante, sente o que separa

⁹ Percebendo o romance, em um primeiro momento como o lugar da ausência em que “[...]chega um momento em que a tensão eu/mundo se exprime mediante uma perspectiva crítica, imanente à escrita, o que torna o romance não mais uma variante literária da rotina social, mas o seu avesso; logo, o oposto do discurso ideológico do homem médio. O romancista “imitaria” a vida, sim, mas qual vida? Aquela cujo sentido dramático escapa a homens e mulheres entorpecidos ou automatizados por seus hábitos cotidianos. A vida como objeto de busca e construção, e não a vida como encadeamento de tempos vazios e inertes.” (BOSI, 1996, p. 13) Mas adiante no trabalho, abordo o romance como algo necessário para o resgate da narrativa em nossa contemporaneidade, no que se refere a prática teatral.

o romance da epopéia. A tradição oral, a matéria da épica, é de natureza diferente daquela que constitui o romance. O romance eleva-se acima das demais formas da prosa - contos maravilhosos, lendas, provérbios, contos burlescos - pelo fato de não nascer da tradição oral e de não a alimentar. Distingue-se, sobretudo, da narração que, na prosa, representa a mais pura essência épica. Nada contribui tanto para o perigoso emudecimento do homem interior, nada mata mais radicalmente o espírito da narração, do que a expansão cada vez mais atrevida da leitura dos romances em nossa existência. (BENJAMIN, pág. 126, 1986)

Não aproximo esse **narrador romântico** que proponho aqui, a essa figura. Sigo uma pista de Benjamin, ao apontar o romance como substituto do narrador – mesmo que de forma negativa – e percebo no romance uma imanência imagética que possibilita aos indivíduos da contemporaneidade momentos de respiro ao realizarem uma leitura. O que proponho aqui é unir a oralidade do narrador benjaminiano à capacidade imagética que o romance instiga em seus leitores. Assim, entra em cena esse **narrador romântico** que age em dois espaços ao mesmo tempo, frente a sua plateia: o **espaço real** e o **espaço imaginário**.

O sujeito da informação “sabe muitas coisas, passa seu tempo buscando informação, o que mais o preocupa é não ter bastante informação; cada vez sabe mais, cada vez está melhor informado” (LARROSA, 2002, p. 22) e nessa busca pela informação ele abre mão da experiência, pois não possui o tempo que ela requer. Benjamin (1987) e Larrosa (2002) atacam tanto o romance como a imprensa, responsabilizando estes pelo declínio da narrativa. Concordo. Este pretendo “meio de comunicação” age como formador de opinião, alimentando o sujeito com o que ele mais busca: informação. Faz pensar que a opinião que possui o pertence quando na verdade, ela é fabricada, manipulada. E ele cegamente passa a defendê-la como sua.

Quanto ao romance tendo a discordar, a partir de minha ótica temporal, localizando historicamente meu lugar de fala ao tempo em que me encontro inserido. Percebo nas formas contemporâneas, que o romance tem fomentado cada vez mais os trabalhos – no campo teatral – com a narrativa e por sua vez, o narrador, mesmo sem ter uma herança da tradição oral. Mais para frente abordo essa relação romance-leitor/narrador-espectador na qual percebo um lugar propício para ações da experiência por meio da narrativa.

Nesse jogo de oposição entre sujeito da experiência/sujeito da informação, podemos comparar experiência/informação aos polos oralidade/escrita através da figura do narrador como representante dessa tradição oral e a figura do romancista e/ou jornalista como representantes da escrita. Se nos perguntarmos quem veio primeiro a oralidade ou a escrita? Sabemos que o primogênito dessa questão é a oralidade. Ou seja, antes desses sujeitos representantes da escrita, romancista e jornalista, já existia o narrador. O narrador é o primeiro homem diante da primeira mulher que sente a necessidade comunicacional. A necessidade de expressar-se e ser compreendido. Para tal, recorre à própria história vivida, que de alguma maneira acaba por ensinar o seu ouvinte, a partir da experiência própria.

Diante do vazio comunicacional pós-guerra o espaço destinado à experiência do narrador fica vazio. Daí a necessidade de ocupá-lo. Mas como? A imprensa faz esse papel ocupa o espaço antes destinado ao narrador. Antes, ele comunicava experiências que pareciam brotar de dentro dele com vivacidade, e agora, é substituído pelo alimento da mídia: a informação. Esse avançar da imprensa, com seus cadernos impressos acabou por substituir a função do narrador de agrupar pessoas para compartilhar experiência pela figura do homem sozinho, leitor informações do mundo todo. Ele acaba por se informar de tudo que está acontecendo no mundo, mas de nada vale se ele não puder demonstrar que está informado. Desse modo, a imprensa acaba por criar um campo de mascaramento da informação para que ela pareça uma experiência. Ela clama pela novidade, pelo futuro. Nunca o passado ou o presente.

Enquanto o narrador utiliza-se do passado dando a ele um ar de novidade, o jornalista responsável por levar a informação, está sempre em busca do futuro, a fim de trazê-lo para seu ouvinte. Poderíamos dizer que enquanto o narrador conecta seu o passado com o presente para seu ouvinte, o jornalista conecta presente e futuro como um único momento em constante atualização. A informação não fermenta, não enraíza, não marca. Ela simplesmente informa, sem ensinar. Mas como seria possível essa transição entre experiência e informação? Será que a informação com o passar do tempo transformou-se em experiência? Santiago (2002) nos faz algumas perguntas:

Quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê? Ou seja: é aquele que narra ações a partir da experiência que tem delas, ou é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro? (SANTIAGO, 2002, p. 44)

Dessa maneira Santiago desloca o campo da experiência não apenas no vivenciado, naquilo que me ocorre, que me acontece, mas também ao que ocorre e acontece ao outro e a esse sujeito ele dá o título de “narrador pós-moderno”. Não que no pensamento de Benjamin (1987) ou Larrosa (2002) não houvesse essa qualidade de alteridade em seus escritos. Ambos apontam de alguma forma para esse lugar do outro como referência de experiência, mas é Santiago que nos mostra a experiência através do olhar.

Retomando as perguntas na citação acima: Quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê? É aquele que narra ações a partir da experiência que tem delas? É aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro? Aquele que experimenta narra a partir de sua experiência transmitindo uma vivência. Aquele que vê, preocupa-se em informar o que observa de seu próprio ponto de vista. Se pararmos aqui e retomarmos a questão narrador/jornalista veremos suas diferenças no que se refere ao lugar de narração de cada um – o narrador aquele que experimenta e o jornalista aquele que vê. Mas se pesarmos que há uma experiência proporcionada através do olhar podemos dizer que esse sujeito da informação que é o jornalista, poderia flertar com a experiência podendo vir a ser um futuro agente da experiência.

Ao valorizar o **narrador clássico**, oral, como um dos três tipos históricos que Benjamin caracteriza o narrador, este tem o ofício de possibilitar ao seu ouvinte a oportunidade de intercambiar experiências ao desenvolver seu ato narrativo – aqui a narração pressupõe a presença, a participação de uma plateia, de ouvintes. Ou seja, o encontro. O **narrador como romancista** ou **narrador do romance**, é ele próprio o exemplo da história que conta frente a seu ouvinte. Ele perde o contato, a intimidade que o encontro com sua plateia proporciona. O papel de sua narrativa perde seu valor exemplar. Ele não é mais capaz de trocar experiência com seu ouvinte apenas a apresenta. O **narrador como jornalista**, ou seja, aquele que enquanto narra transmite apenas informação, pois não se trata de um sujeito agido, exposto a uma

situação de experiência própria, acontecida a ele. Apenas evidencia fatos, e experiências ocorridas a outros, determinadas pelo momento, hora e lugar do acontecido.

Ao tomarmos o pensamento de Santiago (2002), veremos outra face da relação do **narrador como jornalista**. Contrariando o pensamento de Benjamin (1994) quando se refere à questão utilitária da narrativa: o **narrador clássico** ensina seu ouvinte a partir do exemplo, carrega um aspecto moral ou uma sugestão prática para a vida – os conselhos – aceitos à medida em que o ouvinte verbaliza sua situação pois, “tecido na substância viva da existência” (pág. 200) como sabedoria.

O que Santiago nos propõe é que esse **narrador como jornalista** ou **pós-moderno**, transmite sim uma “sabedoria” nos moldes que Benjamin propõe. É uma sabedoria que vem em “decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência” (SANTIAGO, 2002, p.46) – mas na substância viva de um outro sujeito. Acredito que o questionamento que faz Santiago seja o seguinte: testemunhar um ato de experiência, presenciar e perceber essa experiência sendo tecida na substância viva de um outro sujeito/indivíduo inviabiliza/desautoriza a sabedoria que o narrador como jornalista pode levar a seu ouvinte?

Por mais que Santiago (2002) defenda essa hipótese, da transmissão da sabedoria através do olhar, função que ele atribui ao narrador pós-moderno que, a meu ver, é mais agente do progresso da pós-modernidade que da própria experiência; há uma enorme diferença entre a narração feita pelo narrador clássico e esse narrador pós-moderno.

Ora, então podemos pensar que ainda que esse narrador como jornalista não viva a experiência que observa e ao descreve-la não faz mais que um mero ato informacional – passa uma informação; o que lhe falta, talvez, para alcançar a qualidade do narrador clássico, seja uma mudança de foco do elemento narrativo, ou seja, a experiência ao qual ele se refere. Assim, se o narrador pós-moderno se debruça, não mais sobre o mero fato jornalístico de narrar a informação como vê, mas passa a mostrar a partir do exemplo, de sua

sensibilidade, a experiência que que vive, seria possível preencher sua narrativa de sabedoria e assim aconselhar outros através de sua experiência.

Dessa forma a impossibilidade narrativa que o narrador clássico encontra pela falta de uma noção de compartilhamento, fruto da tendência progressista da arte moderna, encontraria no narrador pós-moderno um lampejo de reminiscência no momento em que narrador e ouvinte passam a ter algo em comum, uma experiência comunitária que aproxima ambos numa relação artesanal onde não carecem explicações em relação à experiência, pois se necessário, deixaria de existir como experiência e passaria a ser mera informação.

O narrador benjaminiano constrói sua narrativa a partir do confronto entre moderno e tradicional e as experiências provenientes desse conflito, abrindo espaço para uma discussão do seu lugar na pós-modernidade, mesmo com sua sentença de morte anunciada em decorrência do progresso. Benjamin percebe a narrativa em seu caráter sócio-histórico indissociável, mas que perde sua função em decorrência do Romantismo.

O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopeia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites, o romance anuncia a profunda perplexidade de que a vive. (BENJAMIN, 1987, p. 201)

Benjamin constata na mudez do pós-guerra a futura decadência do narrador tradicional devido a falta de experiência comunicável. Ele percebe nesse espaço deixado pela falta de experiência, outro tipo de narrador surgindo, que para ele irá culminar no declínio e na morte do narrador tradicional, o narrador como romancista. Este último, enfraquece a tradição

narrativa. Não está ligado à tradição oral e tão pouco à experiência do encontro entre narrador e seu ouvinte, possível somente através do papel, do livro. É esse material que liga o narrador como romancista ao seu ouvinte. Eles jamais se cruzam, não conhecem a voz e a aparência física um do outro. Eles não intercambiam experiências. Apenas uma história em comum lhe conecta.

Aqui, começo uma defesa em nome do narrador como romancista.

Acredito que há nele uma semente do **narrador clássico** defendido por Benjamin. Identifico nele uma aproximação maior do campo da literatura. Aquele capaz de despertar os adormecidos pelo pós-guerra e pela modernidade. Pensemos aqui em dois pressupostos para nortear este pensamento.

O primeiro: a mudez do pós-guerra. Ao retornarem da experiência vivida na guerra os homens não souberam nomear a barbárie presenciada; não souberam dizer se havia algo de exemplar que valesse apenas ser passado adiante. Mas a experiência é como marca que fica presente em nosso corpo, latente, pronta a ser despertada quando encontra um ambiente propício para reverberar e encontrar sua ressonância (ROLNIK, 1993).

Ora, como seria possível esse homem do pós-guerra reviver essa experiência se ele não consegue falar sobre ela? Falar, assim como faz o narrador clássico quando encontra seu ouvinte – esse encontro narrador/ouvinte para intercambiar experiências é uma **reminiscência** na medida em que cada sujeito recorre a sua memória, que não é apenas sua psique, mas também seu corpo, para materializar a experiência vivida. O homem do pós-guerra faz um ato solitário de reminiscência, pois enquanto seu corpo carrega as marcas dessa experiência incommunicável sua psiquê evoca as imagens geradas pela experiência em seu ato imaginativo por vezes rompendo a barreira do real.

O segundo: a velocidade e o ritmo da modernidade e da pós-modernidade (e porque não); o ritmo que a vida ganhou após as sucessivas revoluções industriais mexeram não só com o campo industrial, habitacional, tecnológico e científico, mas sobretudo na relação que o homem tem com seu corpo. A aceleração das relações passa a ser o modo comportamental das

sociedades sempre exigindo um ritmo mais veloz no cotidiano da cidade, e tomando cada vez mais o tempo do homem com dispositivos que o conectam com outras pessoas.

A modernidade aliena o homem por meio da transformação via lógica do trabalho tornando-o ocupado e carente de relações, fazendo com que ele busque por experiências mais próximas do “fast-food”. O que for de mais fácil acesso e que não demande tempo para interpretações – a informação, o fato. Assim, este sujeito tem sua capacidade imaginativa atrofiada.

1.3. Elementos para pensar o narrador- romântico

A partir desses dois pressupostos pretendo demonstrar como o narrador como romancista pode romper a mudez e despertar a imaginação de seu ouvinte, pensando no leitor e no diálogo entre literatura e teatro que é o foco dessa pesquisa, tomemos primeiro, esse romancista aliado à literatura. Concordo com Benjamin quando diz que ele “segrega-se”, e nessa ação rompe o elo da tradição narrativa entre narrador e ouvinte. Assim, sua narrativa nada teria a ver com aquela feita pelo narrador clássico, que recorre a sua experiência para fundamentar a história que irá contar.

Mas o narrador como romancista cria seus artifícios para sanar sua desconexão com a tradição narrativa por meio de seus personagens e sua ficção. Quando lhe falta a experiência para contar uma história exemplarmente, ele se obriga a buscar de onde puxar o fio que irá tecer sua história. É aí que ele encontra a imaginação. E em seu ato imaginativo cria seu universo ficcional e expõe a seu ouvinte/leitor por meio da imprensa (livros) como uma aliada na difusão de suas histórias.

É claro, que do encontro entre o livro – que carrega consigo o universo ficcional-imaginativo do autor; e seu ouvinte, não temos um espaço de intercâmbio de experiências criado pelo narrador tradicional e seu ouvinte. Uma vez que o narrador como romancista não está presente para que essa troca seja possível, mas o encontro entre livro e leitor abre um espaço de troca de experiências do campo imaginativo, do imaginário-criador entre autor e leitor.

O livro é a representação física da experiência imaginativa do autor que ao ser colocado diante de seu leitor provoca sobre ele não a reminiscência da experiência do narrador como romancista, mas possibilita a ele um exercício de sua imaginação conduzido pela imaginação do autor. Devo dizer mais uma vez que não será um reviver da experiência do autor, mas sim uma nova experiência imaginativa exercida pelo leitor no ato da leitura. Gostaria de evocar aqui o pensamento de Sinisterra (2016) ao falar:

O trabalho que estou propondo tem a ver com aquilo que chamo de *teatralização da textualidade originária*. A textualidade - a substância textual de um relato - possui uma teatralidade potencial em maior ou menor grau. Existem textos que, quando os lemos, percebemos em seu discurso uma tamanha teatralidade que despertam em nós o desejo de vê-los num palco, como se alterasse neles uma estranha *quadridimensionalidade*. Sua leitura gera uma configuração espaciotemporal e as cenas teatrais começam a ser produzidas na mente, até o ponto de chegarem a se concretizar situações que caberiam perfeitamente num palco, que poderiam ser reescritos de acordo com as leis não escritas da teatralidade. (SINISTERRA, 2016, p. 23)

Ora, e essa teatralização que fala Sinisterra não seria o agir imaginativo do leitor? Aqui ele trata de um leitor especializado, acostumado a ver a imaginação ganhando forma no teatro – que é um outro estágio do exercício imaginativo. Podemos perceber que o texto proporciona um jogo imaginativo na mente de quem ler. Seu leitor é convidado a tomar as rédeas da história lida e ditar o ritmo, a forma das personagens, seus ambientes. Ainda que se trate de um autor extremamente detalhista em suas descrições, é o leitor em seu exercício imaginativo que dá forma aos acontecimentos narrados pelo narrador como romancista em sua mente.

Não é preciso que esse leitor seja um especialista em teatro – se o for, o que o texto fará além de mexer com sua imaginação, suscitará nele um desejo de ver aquele texto encenado ganhando corpo no teatro, o que Sinisterra chama de *quadrimimensionalidade* – para que se exerça sobre ele esse poder. A leitura do relato narrativo escrito pelo narrador como romancista proporciona um devir leitura-imaginação em seu ouvinte, de modo que aquela experiência imaginária pode sim, marcar seu corpo como uma experiência viva e real, assim como o faz o narrador clássico em contato direto com seu ouvinte.

Ao considerarmos o pensamento de Eco (2015) sobre a abertura da obra artística e a ambiguidade intrínseca a sua mensagem, temos que o livro, objeto que carrega um resultado final de um exercício de imaginação do narrador como romancista, não leva consigo uma experiência acabada, findada. Não se pode dizer que o leitor ao ler a obra irá adquirir uma experiência “x” ou “y”. Sabemos que ele terá sua oportunidade de experiência ao fruir da obra aparentemente acabada. Mas, ainda que conduzido nas tramas do discurso do autor, o leitor age como uma espécie de coautor ao executar seu exercício imaginativo.

A imaginação do leitor, ao recompor a mesma história idealizada pelo romancista, faz como o narrador clássico de Benjamin, mergulha a história dentro de sua individualidade e reconta em sua mente a partir de suas experiências, em um campo imagético que mescla virtual e real – sua imaginação. Não obstante, esse pensamento na relação entre romancista-leitor se estende ao campo teatral. O “leitor teatral” – que tem contato com o teatro como algum dos seus agentes – age do mesmo modo que o leitor convencional ao ler um livro ou texto ficcional, ou seja, a partir do contato com a matéria esses leitores põe em ação sua capacidade imaginativa.

Devido ao trabalho de **artesanía teatral** segundo Quinto (2012), esse sujeito tem um exercício constante de sua imaginação de forma que, por vezes, não se vê apenas satisfeito em executar o exercício imaginativo de montar a trama de um romance em sua mente. Ele sente a necessidade de dar esse passo adiante e extrapolar a barreira do que até então é exclusivamente virtual – no que se refere as imagens que monta em sua mente – e passar para o campo da realidade, ao transformar essa história em uma obra cênica a partir de uma linguagem escolhida – mais uma vez a *quadrimensionalidade* de Sinisterra.

Então, se pensarmos no modo de agir do narrador clássico e do narrador como romancista, teremos o seguinte: o **narrador clássico** é aquele capaz de presenciar e testemunhar as ações da experiência e fazer delas algo próprio, algo seu. Ao encontrar seu ouvinte, tem a oportunidade de revivê-las a seu modo, e apresentar-lhes essa experiência de forma viva e presente,

dotando seu relato com uma permeabilidade que permite agir sobre seus ouvintes, e ser agido por eles enquanto narra. Dessa maneira, o relato do narrador clássico carrega consigo uma função ambivalente no duplo local/universal.

Tomemos novamente a figura do marinheiro e do homem do campo apresentados por Benjamin. Ao pensarmos no relato do primeiro, pressupõe-se que esse narrador é um sujeito viajado. Carrega consigo histórias de muitos lugares e, no momento em que encontra paragem, age como narrador clássico, e seu discurso carrega um ar de universalidade, ao trazer histórias que não são pertencentes ao local em que ele se encontra. Ao mesmo tempo, ele é capaz de atribuir ao relato que apresenta a seus ouvintes locais as características daquela região (individualidade e percepções do sujeito que narra), aproximando a história de seus ouvintes, pois nesse encontro vivo, ele retira de si elementos constituintes do relato e a experiência que seus ouvintes carregam.

O mesmo ocorre se pensarmos o homem do campo agindo como narrador clássico. Ele tem como marca da sua experiência local, uma apropriação que o legitima como sujeito detentor de sabedoria. Assim, ao narrar sua história ele faz dela uma espécie de bom conselho em relação as demandas locais, mas não se restringe apenas a esse âmbito regional. O bom conselho – fruto de sua experiência local – adquire um ar de universalidade a partir do momento em que seu ouvinte se apropria da experiência compartilhada, gravando no seu corpo e em sua memória esse bom conselho.

Diria até que entre esses dois personagens que Benjamin utiliza para ilustrar a figura do narrador clássico, existe uma interdependência. Ainda que a figura do marinheiro represente o viajante e esse possa adquirir sua experiência a partir da observação do mundo, ele depende da figura do homem do campo que compartilha com ele o bom conselho e o faz uma espécie de multiplicador desse bom conselho.

Esse encontro sensível entre narrador e ouvinte é um atributo do narrador clássico que não é herdado na figura do narrador como romancista. O vínculo do encontro entre sujeitos é rompido, e o campo permeável da

experiência viva, deixa de existir. O romancista se isola, ele já não se sente capaz de demonstrar o bom conselho. Mas pretendo demonstrar a ação desse narrador romântico ao abordar o trabalho feito na cena “Ou tudo ou nada” do grupo Zona II.

Esse narrador romântico está presente desde o começo do processo de criação. No momento em que diretor e atores tem o primeiro contato com a obra literária – ela é o mote da criação. A materialidade do texto age sobre os atuentes durante a criação, estando presente no invento cênico nas primeiras impressões, nos primeiros contatos com a obra. Esse caminho que visa uma **artesanaria da cena** (QUINTO, 2012), uma **artesanaria imaginativa** tem sempre como foco o espectador, o outro. A comunicação, dos elementos constituintes do texto literário é mantida com fidelidade máxima, fazendo as devidas aproximações de linguagens ao realizar a tradução intersemiótica.

No processo de construção do esquete “Ou tudo ou nada” tivemos algumas etapas de construção que passaram por: leitura do texto original, adaptação para texto teatral, criação das cenas, cenário, figurino e iluminação. Pretendo abordar com detalhes cada um desses momentos no próximo capítulo.

CAPÍTULO 02 – OU TUDO OU NADA: em processo de criação

2.1. juntando pensamentos e práticas

Nesta segunda parte do presente estudo **abordarei** as etapas do processo de criação do produto dessa pesquisa: o esquete “Ou tudo ou nada”. Espera-se que ao descrevê-las a ideia de **narrador romântico** se esclareça, assim como o seu distanciamento com relação à figura do **período histórico do Romantismo**. Utilizo essa nomenclatura a fim de me opor ao pensamento de Benjamin (1987) quando diz que a morte da narrativa tem início na origem do romance, pois para o contexto atual, compreendo que o **teatro narrativo contemporâneo** – posso colocar aqui obras construídas a partir da segunda metade do século XX – tem se utilizado cada vez mais dos romances como força motriz em seus processos de criação.

Logo, percebo que se no tempo de Benjamin o romance foi o precursor do declínio da narrativa, hoje vejo nele uma possibilidade de resgate dessa narrativa através de adaptações, releituras, montagens na íntegra ou inspirações. Os romances têm alimentado a alma inventiva do **ator-narrador** e seu teatro narrativo desde então, e para além do resgate **narrativo** que vislumbro nele, acredito em um **caráter pedagógico** próprio da narrativa oral que precisa ser resgatado nesses tempos.

O processo de criação que será descrito a frente toma como partida o livro “Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos (1812 – 1815)” dos irmãos Grimm (2012), mais especificamente do conto “o pescador e sua mulher” presente no tomo I desta coleção. Antes, para esclarecer a ideia do narrador romântico, faço aqui, uma abordagem do geral para o específico. Para isso, recorro ao exercício feito por Giorgio Agamben (2009), no ensaio *O que é o contemporâneo*, no qual visualiza o novo século como um recém nascido que tem a coluna fraturada e tenta olhar para trás. Um gesto quase impossível para observar o que passou, seus rastros.

Criando essa imagem a partir de uma poesia russa intitulada de “O século”, este autor nos fala que o poeta, o contemporâneo, tenta enxergar não

o que se mostra evidente nas luzes. Mas, aquilo que se encontra nas sombras, oculto, e que por sua vez, só encontra-se nesse lugar, por conta da luminosidade. Mas quem direciona a luz do século? Com qual intenção? Evidenciando de acordo com o autor pelos menos dois aspectos de como ele compreende o homem contemporâneo temos: a relação desse homem com seu tempo, de modo que ele só é contemporâneo quando consegue fazer a aproximação do tempo presente com o tempo arcaico – que segundo Agamben (2009) carrega consigo a qualidade de distância e proximidade em relação a origem. Como não cabe a essa pesquisa o desenvolvimento mais aprofundado destas questões, temos que a intenção aqui, foi direcionar a luminosidade do seu objeto – a inventividade no processo de criação teatral a partir de um texto literário – para evidenciar o que se encontra escondido em meio às sombras produzidas por ela.

Assim, vamos ao exercício inicial que creio, ajudará a compreender melhor esse **narrador** que chamo de **romântico**. Se observarmos o período histórico em que estão situados os contos dos irmãos Grimm perceberemos que se trata de um momento de transição na história da arte, que foi a passagem do Neoclassicismo¹⁰ para o Romantismo na Europa. Nesse período, o Brasil vivia a missão francesa.

O período romântico, do qual os contos dos irmãos Grimm fazem parte, apresenta características bem definidas, tais como: a valorização das emoções; a dramaticidade; nacionalismo; exaltação da natureza. Os artistas desse período se preocuparam em construir uma identidade nacional, uma exaltação a sua pátria, e para conseguir isso, debruçaram-se sobre o passado de sua nação – os temas históricos e o passado são pontos fortemente explorados no romantismo – fazendo surgir um culto ao herói nacional. Mas onde encontrar esses elementos de valorização da pátria? De resgate de um passado glorioso que esse momento pedia? Os artistas românticos também viviam uma profunda insatisfação com o momento atual o, presente – daí a forte paixão pelo passado – então visando um futuro que se assemelhasse a

¹⁰ Período na história da arte que compreende a segunda metade do séc. XVIII até por volta de 1840. Elementos da antiguidade clássica passaram a ser valorizados em detrimento da lógica Barroca. A aproximação do iluminismo e seu caráter racionalista dará aos trabalhos desse período características como harmonia e equilíbrio.

um passado glorioso, eles buscam na história de seu país, os momentos de grande glória.

No caso dos Grimm, valorizaram o conto popular, o relato de narradores antigos que ecoava nas vozes dos alemães mais velhos, conhecedores de algumas história que passavam de geração em geração, fruto da tradição oral. Esses contadores de história agiam como elo de ligação entre passado e seu tempo presente – ainda que o sujeito do seu tempo, ao lançar seu olhar sobre o passado, o faça carregado de sua historicidade e suas representações da atualidade – pois ele possibilita um espaço de percepção da experiência de diferentes modos a partir da maneira como conduz sua narrativa.

Acredito que a intenção dos Grimm ao resgatar o conto popular, que além de valorizar o passado histórico de seu país, carregava consigo algo capaz de transformar a realidade até então insatisfatória para aqueles sujeitos que não aceitavam a maneira como o presente se apresentava para eles – o exemplo. Podemos nos remeter a frases do tipo “este é um exemplo a se seguir.”, o que torna mais fácil o caminho de mudança de uma realidade ou até mesmo de manipulação de uma população. Nada como um bom exemplo para transformar a realidade – “e que tal um livro repleto de exemplos?” – talvez tenham pensado os Grimm.

O conto maravilhoso, que ainda hoje é o primeiro conselheiro das crianças porque foi outrora o primeiro da humanidade, continua a viver secretamente na narrativa. O primeiro e verdadeiro narrador é e permanece sendo o narrador de contos maravilhosos. (BENJAMIN, 1987, p. 215)

Se pensarmos a estrutura dos **contos de fadas** poderemos perceber que para captar a atenção dos infantes, a história visa primeiramente entreter, mas não apenas isso, **o conto fantástico** permite um desenvolvimento global ao aguçar a curiosidade, estimular a imaginação, possibilitar um desenvolvimento intelectual e emocional, bem como preparar para os desafios e problemas futuros. Ou seja, **o conto maravilhoso**¹¹ cria um cenário imaginário para a partir dele e junto com a imaginação do infante, gerar um cenário de aprendizagem que tem o exemplo como elemento moderador, a fim

¹¹ Para essa pesquisa, considere os três conceitos: contos de fadas, conto fantástico e conto maravilhoso, apenas como pertencentes a literatura fantástica, tal qual, aponta TODOROV (2003). Não é o desejo dessa pesquisa aprofundar essas questões.

de apresentar os comportamentos passíveis de punição ou dignos de elogio. As crianças eram admoestadas sobre os problemas do mundo real partindo de um campo imagético virtual que reproduzia a partir de uma alegoria, os cenários de perigo, boa convivência e a dualidade entre bem e mal.

A premissa aqui trata-se da palavra. A história transmitida de forma oral onde os eventos maravilhosos se passam com naturalidade sem gerar espanto ou pavor pelo ocorrido, pois no campo da imaginação tudo torna-se possível. Podemos romper a barreira espaço-tempo com o uso da imaginação e transpor todas as barreiras que as leis da física nos impõem. E é o que o narrador faz tão bem. Não só ao contar uma história para uma criança, mas desde muito, muito tempo – como aponta Benjamin, que o primeiro e verdadeiro narrador, para ele, é o de contos maravilhosos.

Ora, se esse narrador de contos maravilhosos é tão antigo assim o que é o conto maravilhoso? Ainda pensando em Benjamin quando afirma que esse conto outrora foi o primeiro da humanidade, podemos aproximar os contos maravilhosos dos mitos, e aqui não me refiro à ideia aparente que temos de associar mito à mitologia grega (uma herança do mundo ocidental), mas refiro-me ao mito como elemento fundador de culturas, de crenças, de sociedades.

Os mitos são histórias dramáticas que constituem um instrumento sagrado, quer autorizando a continuação de instituições, costumes, ritos e crenças antigas na área em que são comuns, quer aprovando alterações. [...] os mitos devem ser julgados como meios de atuar sobre o presente. Cumpre reconhecer, pelo menos, que existe uma recíproca fecundação cruzada entre o mito e os aspectos da vida cultural classificados como costumes, ritos, instituições, crenças, etc. Novos mitos criam novos padrões socioculturais e, inversamente, novos costumes e novas situações sociais criam novos mitos. (PATAI, 1972, p. 14)

Temos aqui uma aproximação entre **mito** e **conto maravilhoso** como estrutura e fundamento, mas qual seria o elo entre eles? Encontramos esse elo no sujeito detentor da palavra, ou seja, **o narrador**. Tão bom quanto a história que tem para contar. Seja ela um mito ou conto fantástico, o seu poder de sedução encontra-se na palavra e no desejo de qual narrativa ele irá difundir. Esse é o ponto, o narrador, o **contador de histórias** tem o poder de produzir uma narrativa que pode se sustentar em uma comunidade, uma região, um povo, uma cultura. Não podemos definir qual a primeira narrativa – há quem

acredite na narrativa de Adão e Eva, do *Big Bang*; na narrativa hindu do rio da vida, na narrativa iorubá sobre Orum e Aiyê – não importa a escolha; todas nos ligam á figura única responsável pela preservação e disseminação dessas narrativas – o contador de histórias.

Podemos perceber a potência inventiva do narrador e do contador de histórias ao fazer uso da palavra e da imaginação. Estes recursos que podem ser aproveitados pelo ator sobretudo na cena narrativa, de modo que o trabalho com práticas de contação de história e narrativa possam aprimorar o trabalho do ator e estimular sua inventividade – é o que será descrito e discutido daqui para frente dentro do trabalho “Ou tudo ou nada”.

2.2 O conto popular, o mito e o conto maravilhoso

Após traçar um paralelo de aproximação entre o conto maravilhoso e os mitos, faz-se aponto suas diferenças, com foco no que foi trabalhado durante o processo de criação de “Ou tudo ou nada”. Para isso, discuto três formas de narrativas distintas: o conto popular; os mitos; e os contos maravilhosos.

O **conto popular** não encontra uma determinação de tempo ou lugar. Ele resiste fixado na memória de um povo, sendo repassado oralmente. Adapta-se à diferentes culturas, sendo possível encontrarmos contos orientais que remetam a contos ocidentais e vice-versa. Isso é possível, pois os contos mantem sua estrutura e modificam apenas detalhes relativos à cultura que irá representar – ainda que apareça do lado ocidental encontramos diferenças, por exemplo, entre a cultura dos povos andinos, em relação a cultura brasileira. Assim, um conto assume a vestimenta do povo que narra a história oralmente. Assemelham—se segundo sua estrutura, em função da universalidade dos temas abordados em cada conto, que podem ser ligados ao amor, traição, crueldade, astúcia, perda e etc.

Essa universalidade do conto popular se deve a sua qualidade assíncrona. Ele não possui um espaço-tempo determinado, sendo muito difícil determinar uma origem do conto, ou identificar os elementos fundantes de sua

história. Se traçarmos uma linha temporal que nos una ao primeiro homem, podemos dizer que o conto popular se aplica a todas as épocas utilizando a mesma estrutura, e adaptando-se apenas ao paradigma de cada momento histórico. Não há uma preocupação em limitar ou censurar, seja qual for o conto popular, a um determinado nicho, grupo de pessoas ou ainda, uma divisão etária. Sua capacidade de evocação de imagens e linguagem acessível aproxima todos os seus ouvintes, sendo indiferente a suas idades ou classe social, por meio da palavra.

Quanto aos **mitos**, podemos dizer que eles são frutos da subjetividade humana. Está associado a uma ideia de primórdio. Ao ser contado, ele regressa a sua origem para assim poder ser recontado e assumir novas formas, que são reflexos de cada momento histórico que ele passa. Quanto maior o caminho em busca da origem, maior a transformação do mito, gerando assim novas formas de convívio. Apresentam uma característica comum que é o homem em relação com seu meio como via para compreendê-lo melhor.

Assim, podemos dizer que o homem compreende os acontecimentos a sua volta de duas maneiras: o acontecimento histórico – objetivo; e o acontecimento mitológico – subjetivo. É a maneira como ele lida com esses acontecimentos que possibilitará a percepção do ambiente que o rodeia. Se por um lado, opte por se prender mais aos acontecimentos históricos, sua percepção será pautada a partir de seus sentidos, que ao interiorizarem o ambiente por meio dos processos ligados à lógica, promovem sua assimilação. Preferindo os acontecimentos mitológicos, a percepção desse homem estará fincada na subjetividade, não requerendo, assim, os processos lógicos para assimilação do seu entorno, mas de sua reação subjetiva, ou seja, de sua experiência.

[...]Para esse homem, o tempo existia em duas dimensões: uma sagrada e uma profana. A dimensão sagrada fala do tempo primordial ou místico. É nesse tempo que todas as coisas significativas da existência, bem como todas as atividades humanas – alimentação, sexualidade, trabalho, educação etc. –, tiveram origem e foram reveladas aos homens, pelos deuses e pelos heróis civilizadores. [...] por sua vez, diz respeito ao tempo cronológico, histórico e linear, em que a existência dos seres se desenrola. Em outras palavras, a

dimensão profana relaciona-se com a expansão quantitativa, ou seja, o crescimento material e temporal. (MATOS, 2009, p. 68-69)

Essa dualidade entre sagrado e profano; entre objetividade e subjetividade; entre razão e emoção; que o mito nos possibilita pode parecer à primeira vista, algo limitado como uma moeda que apresenta apenas dois lados. Mas o que o mito nos permite pensar, ou escolher, são elementos como a subjetividade, a emoção e o sagrado – como elemento de criatividade e não apenas um elemento religioso. Cada um desses elementos permite ao ator - narrador enxergar o mundo através de um prisma e assim alimentar sua história de diversas maneiras por meio de sua inventividade. Falaremos, no terceiro capítulo, um pouco mais sobre isso, quando abordamos a prática desse ator-narrador na cena “Ou tudo ou nada”.

Os contos maravilhosos carregavam a poesia do mito em um momento de transição das práticas rituais para as práticas racionais. Dessa maneira, o homem passava a enxergar o mundo de um modo mais objetivo, renunciando à subjetividade presente no mito como forma de construção da verdade. Ou seja, a verdade absoluta que necessitava de um representante divino, foi substituída por uma verdade em construção, com base nos aspectos científicos da sociedade.

Sendo assim, os mitos seriam varridos para debaixo do tapete? O homem não seria mais capaz de utilizar as estruturas do mito para alimentar sua imaginação? Ao contrário. Ainda que passem a ser considerados inferiores, tidos como meras fantasias para aquietar a mente de pessoas ingênuas e ignorantes, a estrutura do mito não morreu, ela é absorvida pelo conto maravilhoso.

Tzvetan Todorov (2003) é o responsável por definir o **maravilhoso** como um gênero literário onde a presença do sobrenatural – seres, objetos e acontecimentos – é aceita sem temor ou pavor. Este universo maravilhoso muito se assemelha ao encontrado no universo mitológico, principalmente por manter a dualidade sempre presente nos mitos. A diferença aqui é a dessacralização proposta pelo conto maravilhoso. Nele, não há mais o compromisso divino entre os deuses e o herói, o que poderia levá-lo a cair em

desgraça em caso de desobediência divina, a liberdade do herói lhe permite lidar com suas escolhas de modo que essas não pesem em seu caminho.

Como nos mitos, os contos revelam um mundo que não é o da realidade e que tem sua representação no inconsciente coletivo dos povos. Seu conteúdo é arquetípico, ou seja, formado pelas imagens primordiais ou símbolos comuns a toda a humanidade e, ao contrário do que muitos pensam, seu alvo nunca foram as crianças. (MATOS, 2009, p. 75)

O pensamento errôneo de que os contos são destinados exclusivamente para as crianças. nasce nessa transição entre realidade subjetiva e realidade objetiva proporcionada pelo mito. Uma vez que a criança tem sua capacidade imaginativa mais sensível que o adulto – que ao passar a enxergar o mundo de forma objetiva e acaba por endurecer sua capacidade inventiva – acredita-se que essas histórias existam e funcionem exclusivamente para elas.

Mas se pensarmos assim, desconsideraremos o conteúdo arquetípico¹² que essas histórias carregam. Não são histórias para boi dormir, ou de ninar. Elas carregam justamente a qualidade inversa a essa – a de despertar. Despertar em crianças e adultos tanto sua capacidade inventiva como abrir as pontas da imaginação e possibilitando uma compreensão de si.

Essas histórias têm sua potência no uso da palavra. Ela sai da boca do narrador que age como uma chave pedindo que seus ouvintes o deixem entrar pela porta da sua da imaginação. Um caminho que não é trilhado só, nem simplesmente conduzido. Há uma dupla ação – conduzir e deixar-se conduzir – tanto por parte do narrador como por parte do ouvinte.

Para Bruno Bettelheim (2016), o **conto maravilhoso** deve ser narrado ao invés de ser lido, pois ao narrar, o contador tem a possibilidade de eleger e suprimir elementos, de modo a aproximar a história de seus ouvintes, dialogando com suas interioridades, deixando sua compreensão ser afetada pelo inconsciente daqueles. O narrador precisa conhecer seu público, estar sintonizado com sua época e sempre olhando o passado e o possível futuro –

¹² Utilizo aqui esse termo a partir do pensamento de JUNG (2008) sobre o que é arquétipo. “O arquétipo é uma tendência a formar essas mesmas representações de um motivo – representações que podem ter inúmeras variações de detalhes – sem perder a sua configuração original.” (JUNG, 2008, p.83).

assim como o artista que precisa estar atrás, ao lado e a frente de seu espectador como me disse Ricardo Guilherme¹³ em alguma aula de direção.

Trago essa analogia para o **ator-narrador** para pensar no fluxo do tempo em passado, presente e futuro. Ele precisa conhecer o seu, estar atento a sua contemporaneidade, sintonizado com os paradigmas de seu tempo presente. Para que possa olhar para o passado e perceber quais histórias melhor se encaixam em seu tempo, de modo a evidenciar as mudanças que nos conduzirão a um caminho de melhoria como indivíduos e sociedade. Afinal, essa é uma das funções desse ator-narrador ao resgatar histórias passadas e atualizá-las em seu presente mantendo sua longevidade para o futuro, ele firma seu compromisso com a tradição oral mantendo-a viva e presente. Mas como ele deve agir? Qual sua função como mantenedor da tradição oral? Vejamos a seguir.

2.3. O ator-narrador

Esse indivíduo aqui proposto como **ator-narrador** visa usar a potência desses três sujeitos: ator-narrador-contador, em favor de uma atuação voltada para o teatro. Tento mostrar aqui, como as potencialidades dessa tríade favorecem suas ações em um território teatral. Separadamente, cada um tem seus campos de atuação, mas aqui pretendo ligá-los à **memória** no que ela tem de qualidade imagética.

[...] a memória permite a relação do corpo presente com o corpo passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora. (BOSI, 2004, p.47).

¹³ Ricardo Guilherme é ator, dramaturgo, diretor teatral, contista, cronista, poeta, jornalista, professor e um dos fundadores da Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Ceará, com livros publicados sobre a história do teatro cearense. Tive o privilégio de ser seu aluno durante a graduação em teatro na UFC.

Essa memória é evocada pela palavra do ator-narrador e como vimos, ela faz uma aproximação entre passado e presente de modo que, a partir dela, a memória, os sujeitos envolvidos – locutor e interlocutor – se conectam. Ambos são tomados por essa força que é a memória, e juntamente com a imaginação é criado um espaço de fantasia, seja pela rememoração de um evento já ocorrido no passado que ganha forma no presente, seja pela presença de elementos fantásticos que fogem da realidade racional espaço-tempo.

Essa palavra que carrega o poder de transformação pela memória, tem origem nos contos da tradição oral. Mas o ator-narrador pode se valer também dos contos artísticos¹⁴, que tem como base a cultura escrita. Esses tipos de contos irão alimentar o espírito desse sujeito que narra e, por sua vez, fortalecer sua memória como ferramenta inventiva. Quanto maior o arcabouço do ator-narrador, maiores similitudes ele fará entre suas histórias e seus ouvintes. Sempre conduzindo e se deixando conduzir. Essa contação, narrativa, ocorre por uma via dupla, não de ação e reação, mas de agir e ser agido, pelo seu imaginário e o imaginário do outro.

Um dos papéis que esse ator-narrador tem é o de dar suporte ao movimento imaginativo daquele que o vê – pensando na contemporaneidade como momento de dormência de um estado imaginativo por meio do consumo pasteurizado de conteúdo, ainda que virtual, mas que não desperta a imaginação para sua virtualidade – buscando pelas memórias comuns, uma espécie de memória coletiva, uma aproximação e um encontro. A narrativa se mostra necessária como um resgate da humanidade, um resgate de si e do outro ao exercer, exercitar a memória e a inventividade por meio dos contos, quer sejam populares, maravilhosos ou mitológicos.

Ao pensarmos nos contos populares, maravilhosos, mitológicos ou artísticos podemos dividi-los quanto a sua materialidade. Assim, temos os **contos de tradição oral** e os **contos da tradição literária**. Se tomarmos os

¹⁴ Esses contos têm por base todo o universo literário, fazendo uso de figuras arquetípicas que pertencem a esse campo. Assim, a partir da junção desses elementos, aliados a um novo enredo. O imaginário do escritor é responsável por dar vida a novos fatos, contribuindo assim, para a cultura literária com novas histórias, as quais podemos chamar de contos artísticos.

contos da tradição oral, perceberemos a necessidade de um locutor e um interlocutor, ou seja, um sujeito que fala e outro que escuta. Assim, a base comunicativa se estabelece por meio da escuta, o modo como a palavra chega aos ouvidos e se interioriza. Podemos levar nesse caso, inúmeros elementos subjetivos – em relação ao locutor que poderíamos enumerar como seu timbre, altura de voz, textura, volume, velocidade e etc. – que poderiam influenciar na maneira como seu interlocutor lhe percebe.

Agora, ao pensarmos os contos ligados a tradição literal, a escrita, podemos dividi-los quanto a sua produção e a sua recepção. No que se refere à produção, o primeiro modo seria aquele em que o indivíduo ao escutar as histórias, tradicionalmente ligadas a oralidade, resolve registrá-las; o segundo modo, que podemos atribuir ao conto artístico, seria aquele em que o autor utiliza-se de sua inventividade para recriar um conto já existente ou construir uma obra original.

Independente de qual seja o tipo do conto, ele sempre será destinado a um ouvinte-leitor, que poderá compreender a partir dos mecanismos de comunicação e percepção auditiva quando se tratar do conto ligado à tradição oral ou com base nos elementos de comunicação e percepção visual quando se tratar do conto literário. Assim teremos o conto que é contado e aquele que é lido, mas qual seria sua diferença?

Por tratarmos de materialidades distintas é evidente que exista diferenças. Quando a comunicação se dá através do campo auditivo, da palavra falada, podemos admitir que, ao interiorizar a informação por meio de sua percepção auditiva, o indivíduo o faz por completo fazendo uso de sua corporeidade para conscientização dessa experiência. Assim, os elementos subjetivos, citados anteriormente, que o locutor faz uso – timbre, altura de voz, textura, volume, velocidade e expressão – auxiliam seu ouvinte a compreender informações ocultas por trás da estrutura narrativa.

Ao contrário, poderíamos pensar, que a leitura ao invés de assumir o indivíduo por completo, como faz a narrativa oral, trata o sujeito como algo dissociado. Como se ao iniciarmos uma leitura, nos apartássemos do ambiente a nossa volta e nos mantivéssemos solitários, separados de um todo. A leitura

se dá de maneira solitária sim, individualizada, mas nela existe um diálogo entre autor e leitor, ainda que não se mantenha uma via duplamente aberta de diálogo. O conto escrito, é uma obra inacabada que conclama a seu leitor a virtualizar a história. Como?

Por meio de sua inventividade. O autor utiliza de sua imaginação para criar seu conto artístico; ou registra o conto oral; ou recria o conto; mas o autor já fez seu exercício. Ele não o entrega pronto para seu leitor. O que está pronto é a obra enquanto material, mas ao entrar em contato com seu leitor estabelece-se um diálogo entre obra-material e leitor, de modo que a imaginação desse leitor passa agir com os elementos criados a partir da inventividade do autor.

É dessas duas qualidades oriundas tanto da **tradição oral** como da **tradição escrita** que proponho que o ator-narrador faça uso voltado para o teatro. De um lado, o sujeito inteiro aberto ao jogo e diálogo com seu espectador, possibilitando a tomada de rumos em que ambos consigam trilhar. Do outro, o diálogo entre inventividades proporcionado pelo jogo imagético que o ator-narrador propõe e a leitura através da imaginação que o espectador faz. O somatório dessas forças potencializa a capacidade criativa de ambos os sujeitos envolvidos no fenômeno teatral.

O ator-narrador se apropria dos elementos que estruturam a narrativa dos contos de tal maneira que essas estruturas se emaranham nesse sujeito narrador, e parecem algo naturalmente construído em sua narrativa. Ele toma para si, o domínio de cada fase – a situação introdutória, o surgimento do problema, a procura por solução, submissão a uma prova, êxito na prova, superação da dificuldade imposta pelo malfeitor, punição do malfeitor e final ditoso. De modo que o conto não se torna algo específico, destinado a alguém ou lugar. O conto presa pela universalidade. A partir dela consegue tocar o específico onde quer que seja narrado.

A propensão à universalidade manifesta-se através da preferência do conto de fadas pelo geral em detrimento do específico, pelo todo em detrimento à unidade [...], o conto abarca traços universalmente compartilhados, ao invés de deter-se a representar casos particulares ou exclusivos. De fato, os principais eventos da vida humana (nascimento, crescimento, dificuldades, trabalho, casamento etc.) são representados, assim como os quatro elementos (terra, fogo, água e

ar) e os três reinos (animal, vegetal e mineral). [...] A história, assim, não diz respeito a um indivíduo específico, mas a qualquer um. Os conflitos vivenciados por estes personagens não são peculiares mas representativos dos conflitos de toda a humanidade. (VOLOBUEF, 1993, p.102)

Esse trabalho voltado para a universalidade visa acessar o inconsciente coletivo dos participantes – locutor e interlocutor – a fim de conectar-se a estados mentais interiores, por meio de imagens e ações que movimentam o imaginário e por sua vez fomentam a inventividade. Por isso, é necessário um ator-narrador poroso, que se permita atravessar pelas energias e emoções geradas no encontro narrativo com seu espectador, mantendo sempre a consciência, sem se deixar levar pela emoção do momento – e assim perder o controle e o domínio do seu fazer – agindo como um curador que elege qual energia deve ser valorizada naquele momento narrativo. Levantadas essas questões entremos agora no conto “O pescador e sua mulher”, elemento que serviu de base para a construção do trabalho “Ou tudo ou nada”.

2.4 O pescador e sua mulher

A que se começar pelo começo. Mas que começo? Era uma vez? Há muito tempo atrás? Em um lugar distante? O que quero dizer com isso, é que o começo pode variar dependendo do ponto de observação que tomemos em relação ao objeto. No caso de “Ou tudo ou nada”, o começo ocorreu em uma das disciplinas voltadas para a direção teatral no curso de graduação em teatro da Universidade Federal do Ceará (UFC). O desafio proposto pelo professor Ricardo Guilherme foi o de trabalhar com textos não dramáticos. Nesse período de graduação já havia iniciado minha pesquisa sobre a narrativa e o ator-narrador que culminou em meu trabalho de conclusão de curso¹⁵, orientado pelo professor Gilson Brandão.

Com a pesquisa sobre a narrativa em andamento e a disciplina de direção, formou-se um cenário ideal para por em prática o que vinha pesquisando. Mas qual seria o texto ideal para isso? Onde buscá-lo? Há um

¹⁵ Como narrar? Como contar essa história? Estudos de processos criativos com a cena Grande Edgar. (2017)

tempo, bem antes da editora Cosac Naify fechar, havia comprado a coleção de contos maravilhosos, infantis e domésticos dos irmãos Grimm. Não porque eu fosse um apaixonado por conto de fadas, ou porque o livro fosse essencial para minha pesquisa. O que me chamará atenção foi a oportunidade de entrar em contato com contos de origem – sem ser os contos plastificados do universo cinematográfico.

Sempre que possível, fazia minha leitura em casa e nesse período ainda morava com meus pais. Minha irmã que tinha 6 anos e hoje tem 12, vivia me pedindo para ler as histórias do livro para ela. Ela adorava. Na época, não estudava narrativa e nem tampouco a imaginação e a inventividade. Decidi voltar aos dois livros da coleção, para ver se algum conto me agradava a ponto de usá-lo para a disciplina e aproveitá-lo para por em prática meus estudos sobre narrativa e o ator-narrador.

Ao reler os contos, fui lembrando os momentos em que fazia a leitura para minha irmã. Minha memória me trouxe as imagens dos dias em que nos juntávamos para contar histórias. Lembro que havia duas variações: uma que era a simples leitura da história para ela e uma leitura teatralizada em que eu ia interpretando as personagens da história. Não é de se admirar que as histórias que ela mais recorda são as que eu teatralizava para ela. Hoje, olhando para a pesquisa, acredito que isso se deva ao fato de, ao teatralizar as histórias conseguia gerar mais imagens que se somavam as imagens construídas por ela, em sua imaginação.

Lembrando Bosi (2004) isso é possível, pois a rememorar, buscar na memória, é criada uma conexão entre presente e passado, de modo que as imagens reais e virtuais construídas no passado já se apresentam fundidas no campo virtual da lembrança. Assim, a percepção do passado se dá de maneira física e imagética possibilitando que o invento presente resgate essas imagens do passado. Percebendo isso, decidi que seria um dos contos da coleção que montaria, mas qual?

Dos 156 contos que compõe os dois tomos da coleção dos irmãos Grimm precisava escolher apenas um deles. Foi um processo de escolha difícil, mas um conto me chamou atenção, pois vislumbrei nele a

*quadrimensionalidade*¹⁶ que Sinisterra (2016) fala. As imagens explodiam em minha mente, assim como as possibilidades cênicas e o desejo de levar o conto a cena surgiu. E o conto escolhido foi “O pescador e sua mulher”.

2.5. O texto: meios, caminhos e escolhas para um processo de tradução intersemiótica

Antes de mais nada é preciso adentrar na materialidade do texto como elemento impulsionador da criação. Como foi dito anteriormente o conto “O pescador e sua mulher” foi retirado da coleção dos irmãos Grimm publicada pela Cosac Naify. Essa editora foi caracterizada pelas suas impressões belíssimas e artes gráficas sem igual dos livros que lançava. Era uma sedução visual antes da intelectual. No caso dos Grimm não foi diferente. A editora lançou um *box* com dois tomos, e trouxe para dialogar com as histórias ali presentes as ilustrações de J. Borges.

As xilogravuras de Borges acompanharam os contos alemães carregando consigo a mística da cultura popular nordestina por meio de sua imagética. Assim, temos um diálogo entre a cultura popular alemã através dos contos e da cultura popular nordestina por meio das gravuras. Além disso, cada tomo é composto por páginas coloridas o que potencializa ainda mais a materialidade desses tomos com um ar primaveril para sedução do leitor.

[...]todo objeto de transfiguração da leitura que materialize o sensorio, o plástico, a originalidade na concepção, intervenções poéticas, jogos gráficos e visuais. Objetos que estabeleçam uma nova emoção ao leitor – informando, estimulando, intrigando, comovendo e entretenendo. (PAIVA, 2001, p. 91)

Levando em conta essa materialidade, o aspecto físico do texto, o suporte sobre o qual ele se encontra, é indubitável que ela atue como ponto de ignição para um processo de criação. Essa influência da matéria sobre a criação, pode se apresentar de modo imperceptível por se tratar de uma das

¹⁶ Como nos diz Sinisterra (2016) essa *quadrimensionalidade* corresponde a potência que um texto apresenta de transpor a barreira literária e tornar-se uma obra cênica.

primeiras impressões de que se tem sobre o material. Mas a depender o processo criativo esses elementos podem se fazer presentes no resultado final.

O que quero dizer com isso, é que a forma influencia o conteúdo já no início do processo criativo, e há entre elas uma relação cíclica no decorrer do processo de criação. E neste caso, em que se trabalha com a deflagração de imagens para a cena narrativa por meio do ator-contador-narrado, o material já carrega consigo, no seu suporte, um forte jogo imagético que alimenta a inventiva do leitor e, no caso pesquisado, os sujeitos atuantes dessa pesquisa.

Ou seja, o conto “O pescador e sua mulher”, já apresenta um forte apelo a *quadrimensionalidade*, devido ao seu suporte, mas não só por isso. O conto apresenta uma estrutura de acontecimentos cíclicos que fogem a estrutura comumente linear dos contos maravilhosos. Pois, ao pensarmos na linearidade, o encadeamento dos acontecimentos obedece a ordem preestabelecida pelo modelo. Já na forma cíclica que o conto do pescador apresenta, podemos perceber elementos de repetição. O que faz com que ele, ainda que passe pelos mesmos pontos estabelecidos pelo seu modelo, apresente uma distorção na repetição não se tornando um ciclo fechado, mas um ciclo em espiral, que sempre que é repetido ganha novas camadas.

A estrutura básica do conto “O pescador e sua mulher” apresenta três personagens: o pescador e sua mulher – personagens comuns; e o príncipe encantado em forma de peixe – personagem fantástico. A relação em espiral gira entorno desses três personagens na seguinte ordem de relação: pescador e peixe; pescador e mulher; e pescador e peixe.

O conto se inicia com a vida cotidiana do pescador que pescava todos os dias. Até o momento em que fiska um enorme peixe dourado, que conversa com ele pedindo que o liberta-se. Aqui podemos perceber as características do gênero maravilhoso que Todorov (2003) nos apresenta:

os elementos sobrenaturais não provocam nenhuma reação particular nem nos personagens, nem no leitor implícito. A característica do maravilhoso não é uma atitude, para os acontecimentos relatados a não ser a natureza mesma desses acontecimentos. (TODOROV, 2003, p. 30)

A naturalidade da reação do pescador em relação ao animal falante, faz com que o leitor aceite com a mesma naturalidade a presença do sobrenatural. Podemos acrescentar a isso a abertura do conto o “Era uma vez...” que trás o elemento de distanciamento que somado a naturalidade de aceitação do pescador faz com que o leitor aceite aquela realidade fora do natural.

Depois disso, o pescador retorna a sua casa e se depara com sua mulher que o interpela: “Não pescou nada hoje, homem?”. O pescador explica o que aconteceu e a mulher age, com a mesma naturalidade do pescador, a presença do ser sobrenatural. O que causa espanto a ela, é o fato de o marido não pedir nada em troca. Nesse trecho, podemos perceber que o conto pretende problematizar as virtudes, ao nos apresentar a atitude de compaixão do pescador como algo que causa uma estranheza na mulher que por sua vez se demonstra oportunista frente a situação apresentada pelo marido.

O conto segue e a mulher convence o marido que deve pedir uma cabana em troca, uma vez que era muito ruim morar em uma pocilga. O pescador, mesmo sem estar com muita vontade, vai até o mar para falar com o peixe. Ao chegar se depara com um mar diferente da primeira vez, mas calmo, e resolve chamar o peixe com um chamamento¹⁷. Aqui o pescador se apresenta como veículo da mensagem da mulher, levando o desejo dela até o peixe. É perceptível uma leve alteração na natureza, que em um primeiro momento não parece ser nada, mas mais à frente percebemos que essa modificação tem relação direta com os desejos da mulher, podendo funcionar como um alerta ao pescador.

Ora se o mar, ambiente tão natural para ele, que o faz pescador, apresenta-se de um modo estranho, diferente do habitual, algo naquela ação provocava um desequilíbrio dessa natureza. O chamamento do pescador, também parece ser uma espécie de ritual para presentificar o ser maravilhoso. E o que faz a comunicação entre peixe e pescador é a natureza a partir do elemento água.

¹⁷ “Ó, águas, águas deste mundo,
Avisem o peixe lá do fundo
É que minha mulher, Isa,
Está dizendo que precisa...”
(GRIMM, 2012, p.102)

[...] a cumplicidade da natureza com o estado interior da personagem [...] não é sem propósito que abundam as descrições de uma natureza sombria e misteriosa [...] Tal espécie de descrição é valorizada, uma vez que, quase sempre, as personagens góticas apresentam estados anímicos, fóbicos, melancólicos, desequilibrados. Sendo assim natureza e personagens fundem-se num mesmo processo de emoção, aquela revelando e ampliando o interior destes (MENON, 2007, p. 32-33).

Percebe-se aqui, a importância da natureza não apenas como mero elemento constituinte do conto, mas como reflexo do mundo interior da personagem, cumprindo assim, a função semântica dentro do conto. Este é o momento em que as emoções da personagem se apresentam como potência idêntica a ´potência material da natureza, como uma relação de simbiose, onde consciente se equipara ao inconsciente.

O arranjo do conto segue com a chegada do peixe e a realização do pedido da mulher. O conto segue essa ordem sempre acrescentando mais desejos, mais camadas. A cada nova repetição do modelo, mais uma camada é atribuída a história, até culminar no resultado final onde se retorna ao ponto de origem fechando o sistema do conto – uma espécie de *ouroboros*¹⁸.

2.6. Invento e inventividade: o processo com os atores

Para realizar essa pesquisa convidei o ator Ildo Mota e a atriz Leuise Furtado. Como primeiro passo para o processo de criação em conjunto com os atores, optei por um primeiro contato com o texto original, sem fazer uma adaptação prévia para cena. Com o intuito de perceber quais as primeiras impressões dos atores, foi feita uma leitura em conjunto do conto dos irmãos Grimm.

Existem diversas maneiras de descobrir as riquezas de um conto, porque são várias as leituras que podem fazer dele. Igualmente variadas são as possibilidades de trabalhar com ele. E cada contador, usando de suas habilidades, deverá encontrar sua forma de fazê-lo. Em nosso caso, propomos uma leitura que busque apreender,

¹⁸ De acordo com a tradição da hermenêutica simbólica, o *ouroboros* é uma serpente que morde a própria cauda; é símbolo da infinitude, do eterno retorno, da descida do espírito para o mundo físico e do seu regresso. Na alquimia, representa geralmente a transmutação da matéria. (FRITSCH, 2014, p.9)

através de sua linguagem simbólica, o sentido mais profundo do conto. (MATOS, 2009, p. 17-18)

Além de utilizar um processo brechtiano, com o uso das primeiras impressões dos atores – que consiste em uma primeira leitura de modo a captar as impressões que cada um teve em relação ao texto – queria perceber o quão ativa, desperta se encontrava a imaginação dos atores. Fui tomando nota do pensamento deles em relação ao texto, e em seguida, propus uma nova leitura em conjunto separando a narrativa do conto e as falas do pescador para Ildo; e as falas do peixe e da mulher para Leuise.

Essa simples divisão de papéis provocou nos dois uma situação de presença, diferente da primeira leitura – claro que já conheciam o texto, pois haviam feito uma primeira leitura, então é natural que busquem variações na leitura seguinte –, mas a busca por diferenciação dos personagens na leitura provocou um jogo entre eles, que no primeiro momento causou estranhamento, por parte do Ildo.

Leuise, já estava familiarizada com o processo, pois havíamos trabalhados juntos em meu objeto de pesquisa na graduação, a cena “Grande Edgar”. Então, para ela, as indicações foram mais bem compreendidas. Tinha uma divisão clara entre os atores em termo de experiência com a cena narrativa. De um lado, Ildo, que nunca havia trabalhado com a ideia de cena narrativa, nem tampouco o ator-narrador. E do outro, Leuise, com experiência em cena narrativa desde os tempos de escola.

Depois da leitura em conjunto, partimos para um debate sobre as possibilidades pragmáticas, sintáticas e semânticas que o texto carrega, a partir da percepção individual de cada sujeito. É importante destacar aqui que, por mais que o processo criativo apresente uma figura responsável pelos estímulos de criação, um condutor, ele se dá por meio do encontro dos sujeitos envolvidos e como eles se apresentam naquele momento presente, uma vez que sua individualidade é um elemento indissociável do seu gesto criador. Ou seja, mesmo no momento de retomada do trabalho para uma remontagem durante essa pesquisa, os indivíduos já eram outros, totalmente diferentes daqueles que iniciaram o primeiro exercício de montagem.

Meu papel durante o processo de criação se assemelha ao que Teixeira (2013) relata em sua tese de doutorado.

Os processos criativos que podem ou não gerar novos espetáculos são, em sua maioria, proposições minhas que são desenvolvidas através de procedimentos variados de improvisação com os atores. As proposições podem ser textos ou idéias. O importante é como o grupo se apropria dessas proposições e experimenta em conjunto. Os processos criativos do grupo acontecem em diferentes fases, onde me envolvo ora como dramaturgista, ora como encenadora, ora como observadora. Meu trabalho tem sido o de convocar a criação compartilhada e também de participar dela através das minhas colaborações para o texto e para a cena. (TEIXEIRA, 2013, p.21).

Assim como Teixeira (2013), me vi nesse processo de criação como um dramaturgista, encenador e observador. Pois as etapas desse processo, se assemelham a própria estrutura em espiral do conto. Seguimos a seguinte ordem; a partir da primeira leitura e discussão sobre as primeiras impressões me encarreguei de fazer uma adaptação do texto. Esse trabalho de adaptação, além de contar com as percepções de cada atuante, me preocupei com os aspectos de tradução de linguagem.

O texto resultante, a tradução, não consiste da incorporação do texto anterior "transportado", e sim de um texto que se refere a outro(s) texto(s), que o(s) afeta, que mantém com ele(s) uma determinada relação ou que ainda o(s) representa de algum modo. É esse modo pelo qual um representa outro(s), é esse tipo de relação que existe entre eles que é o objeto dos estudos de tradução intersemiótica. (DINIZ, 1994, p. 1001)

Essa aproximação de signos, de uma determinada linguagem e seu equivalente de uma outra linguagem, permite um potente espaço de criação ao pôr em dialogo diferentes linguagens, sempre respeitando ao máximo os aspectos sintáticos e semânticos de um texto. Eu precisava que o texto dramático apresentasse as imagens que o conto foi capaz de suscitar em minha mente, para depois, construí-las em conjuntos com os agentes envolvidos nesse processo criativo.

De posse da primeira versão do texto, partimos para as **improvisações** de cena a partir das seguintes imagens: o pescador, o mar, a mulher, e o peixe. Pedi que cada um dos atores contasse a história do conto tomando por base essas quatro imagens. Chamei esse exercício de “exercício de reminiscência”, pois tinha como objetivo investigar o quão marcado o conto havia ficado na

memória dos atores e como eles resgatariam suas relações com essas quatro imagens sugeridas.

A primeira, transubstanciação da memória do vivido para a cena, intermediou nossos pensamentos e ações pela via das experiências individuais e coletivas, integradas ao trabalho do imaginar projetando-se para o futuro. Compreendi melhor a feitura da cena que abriga imagens do vivido por nós artistas, com base na presença desse acervo. As imagens das lembranças dos nossos tempos de jogos e brincadeiras nos quintais e nas ruas de areia, por exemplo, se configuravam nas conversas e nos gestos corporais, em meio ao estudo do texto dramático e às improvisações cênicas. Essa reconstituição das experiências passadas trouxe à cena, o vivido individual e coletivamente que, nesse relembrar, modificou tais experiências. (QUINTO, 2012, p. 27-28)

Tal como relata Quinto (2012), essa transubstanciação da memória para a cena traz consigo uma explosão imagética, traduzida pelo corpo-voz do ator-narrador, que busca dentro de si os elementos tanto da história, como seus elementos pessoais que ajudam a compor a história contada. Esse exercício de resgate da memória aproxima o conto do contador, de tal modo que ele se apropria da linguagem narrativa transitando entre os personagens da fábula e o próprio autor – como voz narrativa na figura do narrador.

Depois de alguns encontros, seguindo essa metodologia, ora de forma individual, ora em dupla, pensando na contracena, foi feito um novo tratamento para o texto dramático, filtrando as imagens criadas nos experimentos da sala de ensaio e apontando imagens por meio do texto. Sempre, procedendo dessa maneira, sala de ensaio – novo tratamento do texto – sala de ensaio, assim como a espiral do conto. E seguimos até o levantamento de toda a estrutura do texto.

Findo aqui parte da descrição desse processo, pois pretendo no capítulo seguinte, abordar as escolhas de encenação do texto dramático que tiveram como a priori, o espectador. O intuito foi resgatar, a partir da cena narrativa, a relação que o leitor tem com o romance, entendendo o leitor como espectador e o romance como a cena. Provocando o desdobramento da figura do ator-narrador-contador como o sujeito construtor das imagens que irão contribuir para despertar o imaginário do espectador.

CAPÍTULO 03 – A CENA ABERTA

Na música, como na pintura, e até mesmo na palavra escrita, que é a mais positiva das artes, há sempre uma lacuna completada pela imaginação do ouvinte.

Baudelaire¹⁹

O foco desse terceiro capítulo será elucidar as questões propostas por essa pesquisa a partir do esquete “Ou tudo ou nada”. Retomando-as:

- Como o ator inventa de modo a despertar a inventividade do espectador?
- Como a cena pode deixar espaços a serem preenchidos pela imaginação do público?
- De que modo o ator pode exercitar seu trabalho visando o trabalho imaginativo de quem o vê?

O propósito aqui, é identificar como o ator-narrador (indivíduo atuante no processo de criação teatral acima referido) contribuiu com a cocriação imaginativa do espectador frente à cena.

Para as nossas análises aqui, tomaremos como referência, o caminho seguido durante a pesquisa e a remontagem do trabalho, passando por três pontos referentes à cena: o prólogo, a cena e o epílogo. O primeiro e o terceiro foram criados e desenvolvidos durante o processo de criação de “Ou tudo ou nada”, sempre pensando no espectador como objetivo final, ou o que os atuentes poderiam fazer para dotar a encenação de brechas imaginativas que o convocassem para o diálogo cênico. Assim, ao analisarmos as estruturas criadas na cena e como a plateia as percebia, lançaremos luz sobre as questões aqui levantadas, com base na ação do ator-narrador.

O prólogo

Começando pelo prólogo, o começo. Dario Fo em suas pesquisas percebe que grande parte dos textos relacionados à cultura popular apresentam uma espécie de prólogo que serviria como um primeiro contato com o espectador. Isso tornaria possível, para o ator-contador, assim denominado por Veneziano (2015) e que estamos aqui, a chamá-lo ator-

¹⁹ BAUDELAIRE, C. Richard Wagner e “Tannhauser” em Paris. São Paulo, Imaginário/Edusp, 1990.

narrador, perceber o estado de ânimo de seus espectadores. Na verdade, preparando tanto contador quanto ouvinte, para o que viria a seguir. Essa aproximação visa garantir um contato direto, uma conexão entre os envolvidos inserindo-os em um mesmo contexto. É o convite à fábula, o chamamento ao exercício teatral de imaginar, tanto para atores como espectadores.

Olhando para os estudos de Peter Szondi (2011) que apontam uma crise do drama, compreendi que o “drama absoluto” reaparece no período renascentista, quando elementos épicos são retirados da estrutura dramática, visando um foco maior nas relações inter-humanas, a partir do diálogo. Acontece que esse desejo de valorização das relações entre homens ficou restrito à cena, não importando elementos externos a ela, como o espectador.

Essa linha mestra, guiada pelo diálogo, apresenta-se de forma autocentrada, endógena, construindo uma relação entre palco e plateia de maneira frontal e hermética. O espectador, nesse contexto, é um elemento passivo que apenas observa o drama – que o arrasta para o interior do jogo dramático – de dois modos: ou pela identificação completa com as personagens; ou pela total separação entre o que ocorre no palco.

Considero, no entanto, que o prólogo é tão importante quanto o resto do texto, pois ele carrega elementos que auxiliarão o espectador a compreender a obra cênica. Permite a iniciação de um campo fabular, onde ator-narrador e espectador atuam juntos, seja do ponto de vista da fabulação, da forma ficcional que a história irá se apresentar, seja como forma de leitura e interpretação do espetáculo.

Ou seja, podemos perceber assim, o prólogo como um espaço comum para espectadores e ator-narrador. Nele, ambos estreitam sua relação em uma zona de transição do imaginário. Por mais que a presença do prólogo possa auxiliar o espectador na compreensão do espetáculo, não significa que o caminho seja fácil, mas o contrário disso, é cheio de imaginação.

A maioria dos textos de tradição popular começava com um prólogo. Segundo Dario, esses prólogos introdutórios não vinham “de súbito”, interpretados, recitados. Jamais um jogral ou fabulador começaria seu relato com frases do tipo “eu agora vou contar...” ou “a nossa história de hoje se inicia...”. Uma das funções do prólogo era receber o público, aclimatá-lo, inseri-lo no contexto, aproximá-lo. O prólogo

que era tão importante quanto o próprio corpo do texto, na maior parte das vezes trazia a chave do espetáculo Segundo Fo, o prólogo era, comumente, mais interessante que o próprio espetáculo. (...) “Eu procuro lhe dar o maior valor para fazer o público entrar – entrar no clima exato da representação”, afirma Dario. O público vai se sentir mais inteligente ao compreender a “mensagem” e a acompanhará em dialeto ou em *gamelot*. Trata-se, portanto, de mais um recurso a favor do espetáculo popular. Não se trata de improviso, mas da participação do autor-ator enquanto narrador que apresenta e vai contar o personagem. (VENEZIANO, 2015, p. 15-16)

Percebendo a potência que o prólogo carrega, decidi acrescentá-lo como parte da dramaturgia. Mas o conto original “O pescador e sua mulher” não apresentava um prólogo, por mais que se trata-se de um conto popular. Então, para desenvolver o prólogo, parti para uma análise do conto. Retomando a estrutura do conto, veremos que os desejos da mulher seguem a seguinte ordem: uma cabana; um castelo; ser rei; ser imperador; ser papa; e ser Deus. Reitero aqui, a importância de se observar o percurso de fabricação, o processo artístico, com base nos elementos da crítica genética apontados por SALLES (2000) para alcançar a imagem-memória com maior clareza.

A personagem mulher, o tempo todo busca por melhorias de vida. Ela se apresenta como uma oportunista diante da situação entre o marido e o peixe. Ela não se contenta com o primeiro pedido, o que resulta em um total de seis pedidos ao peixe, mas um deles não é atendido: ser Deus. Ela percorre sua lista de vontades movida pelo desejo; renovado a cada nova conquista.

A estrutura em espiral do conto, é conduzida pela mulher e seus desejos, expandindo uma nova camada a cada novo desejo. Esse desejo é prenhe de outro desejo, fazendo o ciclo da história girar, até encontrar o limite na vontade de ser Deus. O conto não chega a ser religioso, mas apresenta um caráter de temor divino: punir a mulher em sua tentativa de se igualar a Deus.

Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica (BENJAMIN, 1994, p.205)

Pensando no prólogo como momento de aproximação entre ator-narrador, apresentação prévia do tema da história a ser contada, como podemos ver na foto 01, e visando a abertura imaginativa do espectador, construí o texto a seguir:

Narrador: *Os contos maravilhosos, fantásticos ou de fadas durante muito tempo foram os primeiros conselheiros das crianças. Esses contos sabiam dar bons conselhos, quando estes eram difíceis de obter. Mas não se engane, esses conselhos são universais, valem para todos, homens e mulheres, que em sua essência trazem consigo uma aspiração que jamais poderá ser saciada: O DESEJO. O desejo é um constante queixar-se da falta. No momento em que o sujeito alcança o objeto desejado, ele percebe que não era bem aquilo o que queria, mas outra coisa. Dito isto, peço a vocês que sintam-se a vontade para usar de sua inventividade para recriar os fatos que aqui serão narrados. “O pescador e sua mulher” / “Ou tudo ou nada”.*

Figura 1 – Ou tudo ou nada: Cena 01



Fonte arquivo pessoal

Com isso, pretendia tirar o caráter infantil que muitos atribuem aos contos maravilhosos, mostrando que eles são universais, independente de gênero ou idade. Em seguida, uma espécie de apresentação do mote da história, o desejo. Finalizando com o pedido de coparticipação da plateia.

Já foi mencionado, que idealmente, a narração de um conto de fadas deveria ser um acontecimento interpessoal em que o adulto e a criança entram como parceiros iguais, o que não pode ser nunca o

caso quando uma história é lida para uma criança. (BETTELHEIM, 2016, p.217)

Nesse momento, o diálogo se dá de forma direta. Contato olho a olho com o espectador, sem jogo de ilusões, mas apresentando-lhe os elementos simples que compunham a cena: um cesto de pescador; três esteiras de palha e uma rede de pesca. Com uma preocupação de dar unidade aos elementos de cena com base no ambiente do pescador, como podemos ver na foto 02, abaixo.

Figura 2 – Ou tudo ou nada: Cena 01



Fonte arquivo pessoal

A cena

À medida do processo de criação, surgiram ainda questionamentos complementares como: o que difere o conto da cena? Como as escolhas cênicas possibilitaram uma abertura da obra para seu público? Como se deu o uso da imaginação no trabalho?

Para levantar pontos de reflexão sobre essas perguntas, início pelas diferenças entre conto e cena. Temos que, o conto, enquanto texto literário, apresenta-se com a voz do narrador, o sujeito que nos conta. E em alguns momentos faz surgir as diferentes vozes presentes na história. A voz da

mulher, a voz do peixe, a voz do pescador. A materialidade do conto apresenta indícios, vestígios que se conservam e se mantem na transcrição para o texto dramático. Ora, uma vez que o processo de tradução, da linguagem literária para a linguagem teatral, é feito fica evidente as influências que o texto inicial, ou seja, o conto, acaba aplicando ao texto dramático.

Podemos ver isso nos personagens – mulher, pescador, peixe e narrador – e na duplicidade que a encenação carrega para o jogo cênico dos atores, onde um deles é responsável pelo narrador e o pescador e o outro pela mulher e o peixe. Também posso pontuar aqui os elementos de cena que não são apontados pelo texto, mas que são uma escolha da encenação. Além disso o próprio texto dramático acaba por se utilizar do conto como referência. Por mais que possamos ver a estrutura do conto desenhada no texto dramático, a cadeia de acontecimentos não é mesma que aparece no conto. E outros textos foram acrescentados para criação de “Ou tudo ou nada” dentre eles “Os crimes de amor” de Marquês de Sade, que uso para a descrição dos ambientes alinhados ao conto original; e os escritos de Walter Benjamin que inspiraram-me para a criação do prólogo.

Como as escolhas cênicas possibilitaram uma abertura da obra para seu público? Mergulharemos a partir daqui, na segunda e terceira perguntas levantadas anteriormente, com base nos elementos constituintes da cena e sua relação com o ato imaginativo.

A imaginação material, portanto, atua pela resistência e pela operatividade da mão em confronto com a materialidade do mundo, entendido como provocação concreta. Ao demandar a intervenção do homem, a matéria torna-se oportunidade para realização e incentivo à própria imaginação. Em outras palavras, a imaginação produz imagens e se configura nessas imagens. Na arte, os quatro elementos solicitam o devaneio do artista. Desse modo, a imaginação material liga-se às forças oníricas que, agindo sobre a matéria, dão à imaginação uma função artesanal. (REA, 2009, p.51)

O que nos interessa é como o ator-narrador pode instigar essa imaginação, ou múltiplas imaginações, já que podemos utilizá-la de diversos modos, seja na construção de imagens ou percepção de mundo. Esse processo de percepção e movimento da imaginação ocorre, na relação teatral, por intermédio do invento cênico.

Ou seja, a invenção do ator-narrador é responsável por estimular a inventividade do espectador. Através da materialidade de sua invenção cênica o ator-narrador faz com que o seu espectador, ponha sua imaginação em exercício para fazer uma leitura do que se apresenta diante dele. Um exemplo de como esse estímulo material, por parte do ator-narrador, pode estimular a imaginação do espectador, é o trabalho de Ricardo Guilherme e seu Teatro Radical²⁰.

Em seu trabalho, o ator é o responsável por criar imagens sintéticas carregadas de uma imanência que trabalhadas em diferentes ritmos, nuances, energias, provocam em seu espectador um despertar da imaginação. Dessa forma, ele é convocado para imagens presentes e possíveis que só se tornam visíveis por meio do uso da imaginação.

Da mesma forma, percebo o trabalho desse ator-narrador atuante no esquete “Ou tudo ou nada”, mas guardadas as suas diferenças. Aqui o ator-narrador não usa, exclusivamente, imagens matriciais com a ideia de transformá-las a partir da repetição criativa. Mas apodera-se dessa proposta do Teatro Radical e tenta ressignificar em sua prática. O diálogo que o ator-narrador faz, no que se refere a materialidade do invento cênico, é entre ele, o texto dramático e os elementos de cena, transformando-os à medida que avança em seu ato narrativo.

Ainda que o invento cênico diante de uma plateia seja o mesmo, teremos tantas leituras imaginativas quanto a quantidades de participantes da assembleia. Cada indivíduo faz sua leitura a partir de sua individualidade. Sua

²⁰ O Teatro Radical se estrutura a partir de artigos e manifestos que preparam terreno para uma nova proposta cênica que ganha forma com a montagem de a Valsa nº6 de Nelson Rodrigue, dirigida por Ricardo Guilherme e do solo Sargento Getúlio, adaptação do romance de João Ubaldo Ribeiro com atuação e direção de Ricardo Guilherme. Tomo como exemplo para essa pesquisa o solo Sargento Getúlio que além de caracterizar o Teatro Radical está dentro do teatro narrativo que consiste na encenação de obras ou textos não dramáticos. Há no Teatro Radical um apelo à inventividade, tanto do ator como do espectador. A repetição propicia um trabalho de leitura, composição e interpretação por parte do público a partir de suas individualidades. Cada indivíduo frui o espetáculo de maneira diferente tendo por base suas vivências. Para alimentar essa poética, Ricardo Guilherme se baseia nos princípios de encenadores como Augusto Boal, Bertold Brecht, Antonin Artaud, Eugênio Barba, Jerzy Grotowsky entre outros, alinhando assim um modo próprio de pensar o teatro. Sua escrita torna-se autoral e fragmentaria repleta de referências e visão de mundo agindo como um autor rapsodo ele costura esse universo inventivo dando-lhe unidade. (MESQUITA JUNIOR, 2017, p. 30)

subjetividade é responsável por nutrir a ação inventiva, identificando e preenchendo as lacunas presentes no invento cênico.

A imaginação é puramente particular, subjetiva e intransferível. Cada ser imagina de acordo com sua visão de mundo, suas subjetividades, particularidades e isto é extremamente pertinente [...]. Não se quer um pensar coletivo, e sim um pensar diferenciado e único. (GLAUCE, 2006, p. 60)

Quanto mais o invento cênico se apresentar de forma incompleta, mais férvida será a imaginação do espectador para buscar os espaços existentes, e preenchê-los com significados próprios que abarquem sua individualidade como um todo. Tomemos uma das cenas de “Ou tudo ou nada”, para entendermos melhor essas lacunas deixadas pelo ator-narrador para que a imaginação criativa do espectador trabalhe.

Cada cena termina com o pedido da mulher sendo feito pelo pescador ao peixe. E a cena seguinte ao pedido ilustra a realização desse pedido com diferentes objetos. O primeiro pedido da mulher é morar em um castelo. Esse pedido é feito ao final da Cena 01, ou seja, o início da Cena 02 vemos o como esse pedido foi realizado. O narrador nos diz o seguinte:

NARRADOR: *quando o homem voltou, a mulher estava diante da porta de um grande palácio. “Venha, entre”, disse ela. Então eles entraram juntos, e no castelo havia um grande corredor com piso de mármore e muitos criados que iam abrindo as enormes portas, e paredes forradas e luminárias de cristal pendiam do teto, tapetes belíssimos em todas as salas e aposentos e nas mesas o melhor vinho. E atrás, do lado de fora, também havia um pátio com cavalos e um curral e carroças e também um jardim maravilhoso com as flores mais belas e árvores frutíferas e um bosque com cervos, corças e coelhos e com tudo que se possa desejar.*

À medida que o narrador segue com sua narrativa, ele vai acrescentando a rede-saia da mulher elementos que remetem ao mar (conchas do mar, colar de pérolas e pérolas de tamanhos variados). Há um descolamento entre as palavras do narrador e os elementos que são apresentados ao espectador, mas esses elementos compõe a unidade

pensada para o esquete, que se ancora na realidade do pescador, que é aquele que faz o relato.

Nesse mesmo processo de invenção criativa é imerso o ator-narrador de maneira prévia, durante a construção do espetáculo. Uma vez que o foco da encenação é destinado ao público e sua percepção imagética, os atuentes devem estar minimamente preparados para o jogo imaginativo. Um espaço de coautoria é estabelecido na hora da cena, mas para estar apto para esse jogo, esses atuentes precisam de uma imaginação dotada de iniciativa própria.

Apoiado na ideia de geração de imagens, foram criados alguns jogos cênicos que favorecessem o despertar imaginativo por parte dos espectadores. Primeiro, foram definidas matrizes corporais²¹ para os personagens do conto: matriz-narrador; matriz-pescador; matriz-mulher e matriz-peixe. O ator Ildo Mota ficou com a matriz-narrador e a matriz-pescador, enquanto a atriz Leuise Furtado ficou com a matriz-mulher e a matriz-peixe.

A obra que “sugere” realiza-se de cada vez carregando-se das contribuições emotivas e imaginativas do intérprete. Se em cada leitura poética temos um mundo pessoal que tenta adaptar-se fielmente ao mundo do texto, nas obras poéticas deliberadamente baseadas na sugestão o texto se propõe estimular justamente o mundo pessoal do intérprete, para que este extraia de sua interioridade uma resposta profunda, elaborada por misteriosas consonâncias. (ECO, 2015, p. 75)

Para desenvolver essas matrizes promovi um trabalho sinestésico e outro procedimento comumente utilizado por quem trabalha cena narrativa, que é quando os seus colegas de elenco interpretam sua personagem. No processo, que chamo de **sinestesia**, procurei trabalhar com os elementos referentes ao pescador; praia, litoral, pesca, mar, rede, jangada, vela, cabana, areia, búzios, palha. Promovia os encontros tanto com os objetos materiais, como com sons oriundos dessa natureza praiana.

²¹ Uso o pensamento de Ferracini para trabalhar a ideia de matriz corporal. “A Matriz é entendida como o material inicial, principal e primordial; é como a fonte de material do ator, à qual ele poderá recorrer, sempre que desejar, para a construção de qualquer trabalho cênico. A matriz é a própria ação física/ vocal, viva e orgânica, codificada. Dessa forma, cada ator possui um conjunto de matrizes, que se torna seu vocabulário vivo de comunicação cênica - seu vocabulário expressivo a ser recriado no momento do corpo-em-estado-cênico” (FERRACINI, 2003, p. 125).

Cada um deles sabia que deveriam lidar com dois personagens, dois corpos que se distinguissem do seu corpo cotidiano. As intervenções propostas trouxeram para o corpo do ator e da atriz pequenos **pontos de gênese**²². Chamo assim, pois já no primeiro encontro, ambos apontaram de onde determinada matriz sairia. Por exemplo, a matriz-pescador, tinha um ponto de gênese ou fixação, no ombro esquerdo do ator; já a matriz-narrador apresentava uma disposição mais pélvica.

Esses pontos de gênese são como uma espécie de tradução, por parte dos atuantes – que já tiveram um contato prévio com a estrutura original do conto e posteriormente com as versões adaptadas – dos estímulos recebidos em sala de ensaio. Ou seja, o movimento de sua imaginação do estado psíquico-virtual para o psicofísico. Assim, torna-se perceptível que o ator-narrador é um sujeito que domina a habilidade de fisicalizar sua imaginação, nesse primeiro momento com o corpo, e a posteriori, fazendo uso desse corpo para suggestionar imagens a seu espectador.

Para fixar essas matrizes, e assim, abrir novas possibilidades de jogo cênico, em outro momento do processo, foi pedido ao ator e à atriz que invertessem os papéis. Houve então, a observação da forma como o outro via e percebia seu personagem, possibilitando uma leitura de outros modos possíveis que a personagem, matriz, poderia se comportar ou se apresentar.

Seguindo agora com essa ideia do estímulo da imaginação, agora por parte da encenação. A primeira pergunta foi onde poderia se passar essa história? Em seguida, como representar esse lugar de forma fixa fazendo ele se transformar à medida que a peça avança? Lembrando do movimento em espiral que o conto apresenta e o trabalho primevo de criação das matrizes, foram escolhidos os elementos constituintes da cenografia da peça partindo da referência do pescador.

²² Pensado ainda a partir das matrizes, mas como um gatilho para ativação das diferentes matrizes utilizadas por cada ator em cena.

Figura 3 – Ou tudo ou nada: Cena 02

Fonte arquivo pessoal

Esteiras de palha armadas sobre uma estrutura deveriam representar ao mesmo tempo cabana, castelo e cada nova mudança ocorrida no conto. O cesto carrega dentro de si a rede de pesca e uma luz acionada por toque. Essa luz acabou tornando-se o signo do peixe, de modo que a matriz-peixe não ficava visível. Apenas ouvíamos a sua voz. Esses elementos são os primeiros a entrarem em contato com o espectador, junto com o ator-narrador.

Para deter-me um pouco mais sobre os detalhes da encenação, apresento a divisão de cenas da obra cênica. Primeiro, para reduzir o conto pensamos em quatro imagens que seriam as transformações de cena: pocilga, castelo, papa e Deus. Alinhando as imagens a estrutura em espiral, percebida com o trabalho de mesa sobre o conto, a disposição de cena ficou a seguinte: Esteiras de palha armadas no centro do palco e cesto colocado a direita baixa. Com apenas esses dois objetos foi estabelecida a primeira cena.

Figura 4 – Ou tudo ou nada: Cena 04

Fonte arquivo pessoal

Ao trabalhar com o mínimo de recursos voltados para a cena como desafio para o estímulo do exercício de imaginação dos atores e plateia – um desejo, desde o início da montagem, queria que a cena suscitasse no espectador o desejo de composição, de cocriação, de movimento da imaginação por meio de sua inventividade. Por mais que escolhas estéticas tenham sido feitas para a encenação, não pretendia um fechamento completo da obra. Pelo contrário, essas escolhas foram pensadas no intuito de deixar as lacunas exigidas para a atuação do imaginário.

[...] uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recompreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência) a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor. Nesse sentido, o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. (ECO, 2015, p. 68)

Seria muita pretensão, por parte dos autores da obra, uma amarração nos sentidos e nas interpretações que o experimento cênico deflagrasse. É claro que ao construir uma obra teatral são traçados os nortes semânticos que conduzirão o processo. Mas não é possível garantir que esses significados irão chegar com clareza ao espectador, uma vez que, ao fazer a sua leitura, ele o faz por inteiro, a partir da inteireza do seu ser, de todos os seus a priori. Cabe aos atuantes, durante o processo de pesquisa e construção, desenvolver imagens cênicas que possam dialogar com seus espectadores, preservando os espaços de silêncio para que eles possam agir juntamente da cena, criando e recriando imagens a partir daquelas que lhes são apresentadas.

Assim o ator-narrador age como um sugestionador de imagens, convocando seu espectador a observá-las e extrair sua compreensão individual. No caso de “Ou tudo ou nada”, pode-se observar que além do jogo de imagens por parte encenação, é **criado um caráter repetitivo** em cada cena. À medida da progressão das imagens geradas pelo ator-narrador, são retomadas a cada cena. Ainda que se trate da mesma estrutura imagética da cena anterior, a imagem seguinte, é imbuída de um aspecto de novidade o que nos leva a uma repetição criativa das imagens construídas.

São os movimentos matriciais que sugestionam o público às imagens não apresentadas. Imagens estas deflagradas pela invenção do ator. Entra em cena, então, o espectador, que, além de assistir ao espetáculo, constrói, com sua subjetividade, a peça. (GLAUCE, 2006, p. 62)

Esse espírito da repetição criativa perpassa toda a cena, desde o estudo de mesa até o resultado final. Por isso, a ideia da espiral é tão particular para a percepção dos atuantes, pois a ideia de ciclo serve como conceito para a encenação em diversos aspectos. A grande busca, que o contato com a espiral nos permite alcançar, é a ressignificação da cena. Como transformar o cesto em outra coisa além do que sua materialidade se apresenta? Como um mesmo objeto apresenta-se como pocilga e castelo?

A cena propõe duas espécies de espirais; uma **espiral semântica**, possível por meio da repetição criativa que vai adicionando novas camadas à imagem; e uma **espiral morfológica** que se apresenta nos movimentos e

objetos de cena – seja pelo formato ou quantidade. Para entender melhor a aplicação da forma semântica e da forma morfológica vamos à primeira cena.

Figura 5 – Ou tudo ou nada: Cena 01



Fonte arquivo pessoal

A primeira imagem que se apresenta é o ator-narrador e a estrutura de esteiras de palha em um formato trapezoide – a estrutura é composta por apenas três lados, onde as laterais são levemente abertas quebrando o formato de quadrado para que os espectadores não percebam a atriz e o cesto dentro do espaço. Em seguida, o ator-contador- narrador, durante o prólogo, retira de dentro da estrutura o cesto e o conduz para seu lugar de cena. Esses elementos, cesto e esteiras, permanecem fixos até o epílogo.

Após o prólogo, com o desenrolar da primeira cena, percebe-se que dentro do cesto está a rede de pesca do pescador. Ele a retira do cesto durante sua narrativa e em dado momento, ao falar do peixe, se envolve dentro da própria rede. Poderia aqui, falar do **gesto semântico** do ator-narrador ao representar os movimentos do peixe dentro da rede, mas não quero me ater a isso nesse momento, até mesmo por entender que essa ação se trata de um recurso narrativo que contador e narradores utilizam em suas histórias – e era natural que fosse usado aqui também.

O primeiro traço da **espiral morfológica** é demonstrado no retorno do pescador para sua casa. Até aqui em cena, apenas cesto e esteiras, que, em uma primeira ideia semântica, trariam ao público, sem querer fechar-se nisso: o cesto como o mar, o primeiro contato com o peixe; e as esteiras como a casa. O pescador recolhe sua rede e retorna para casa. Acontece que o retorno não se dá pelo caminho mais curto, mas o pescador ao retornar de sua labuta no mar desenha, com seus movimentos, um círculo horário e outro anti-horário, na ida até o mar – que se repetirá e ficará marcado como o caminho de retorno a sua casa.

Não se trata apenas do círculo horário e anti-horário, a morfologia, no teatro, nunca se apresenta de forma vazia, ela sempre vem acompanhada da semântica. Elas são indissociáveis. Signo e significados caminham juntos. Para acrescentar uma camada de significação ao trajeto do pescador foi definido que, sempre ao realizar seu trajeto – mar-casa, casa-mar – ele cantaria um trecho²³ da música “O bem do mar” de Dorival Caymmi. Esse trecho serviu como marca semântica da emoção do pescador em relação aos desejos de sua mulher.

A cada nova cena, novo trajeto, a canção aparecia de uma forma diferente. Da variação de *boca chiusa*²⁴, trecho completo e desconstrução da musicalidade e da letra. Todos esses momentos afetados pela percepção emocional do pescador diante do que estava se passando por causa de sua mulher.

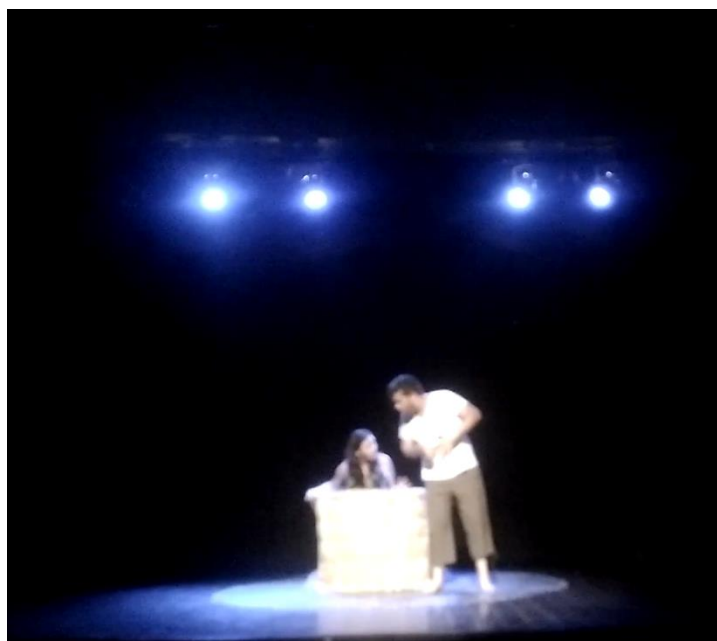
²³ “O pescador tem dois amor
Um bem na terra, um bem no mar”
O bem do mar – Dorival Caymmi.

²⁴ “Bocca chiusa” é um termo em italiano, que significa cantar com a boca fechada.

Figura 6 – Ou tudo ou nada: Cena 01

Fonte arquivo pessoal

Quando chega em casa, o pescador guarda sua rede dentro da estrutura de esteiras, para que a atriz possa vestir sem que o espectador perceba. Ele vai abrindo a rede ao redor da estrutura, de modo a formar uma área circular – até aqui quem executa a ação é a matriz-narrador – e quando a mulher surge, de dentro da estrutura, o ator-narrador salta para dentro da área criada com a rede, o círculo-casa, na matriz-pescador de modo a tentar estabelecer para o espectador os espaços destinados para cada personagem e ação dentro do espaço cênico.

Figura 7 – Ou tudo ou nada: Cena 02

Fonte arquivo pessoal

Em seguida, nos deparamos com os pedidos da mulher ao pescador. Na mulher há uma escala de hierarquia estabelecida pelos níveis de altura que a personagem ganha durante a cena. No primeiro momento ela encontra-se em um plano abaixo do pescador o que faz seu pedido ser mais conciliatório, amável, por conta de seu status de cena naquele momento. Na cena em que se transforma em rei ela aparece um nível acima do pescador, que passa a olhar de baixo para cima sua mulher.

Figura 8 – Ou tudo ou nada: Cena 02



Fonte arquivo pessoal

Em relação à mulher, é preciso retomar a rede, que ao ser vestida por ela, transforma-se em uma espécie de saia, espaço-casa do pescador, já demonstrando nas cenas iniciais, a futura submissão do pescador a sua mulher. Essa rede-saia-casa vai recebendo novos elementos a cada transformação. O pescador sempre vai à praia pedir ao peixe que realize o desejo de sua mulher. É a matriz-pescador que dialoga com o peixe, mas, é a matriz-narrador que transforma a cena, ao acrescentar os elementos de cada mudança. Esses elementos são fornecidos pelo peixe, a figura mística-marinha, o que fez cada elemento ganhar referências marinhas. Para o castelo,

pérolas e um colar de pérolas; para o rei, estrelas do mar e uma coroa de lemanjá; para o papa, diversas chaves e uma enorme chave dourada.

Figura 9 – Ou tudo ou nada: Cena 04



Fonte arquivo pessoal

Os elementos únicos eram acrescentados à mulher, e a cada nova transformação, ela ganhava não apenas um novo objeto, mas uma nova postura e altura. O pescador permanecia o mesmo, apenas víamos sua insegurança e receio diante das escolhas de sua mulher. Conforme a rede-saia-casa vai sendo preenchida, o pescador vai perdendo espaço dentro da rede, fazendo uma transição que o leva da frente para trás de sua mulher. A mulher ganha a frente mesmo imóvel, pois na medida que os objetos vão ganhando espaço e preenchendo cada vez mais a parte frontal da rede, mais o pescador vai sendo empurrado para parte posterior.

Outro elemento com importante valor semântico, é o figurino da mulher. Ele se transforma junto com a cena, até culminar na transformação final em papa, que na encenação ganha a figura de nossa senhora. A primeira transformação com o uso do figurino, ocorre quando ela vira rei, um dos lados da saia fica cobrindo a lateral esquerda de seu braço, formando uma espécie de manto. Na segunda transformação quando ela vira papa, surge a imagem de nossa senhora aparecida como referência. A personagem mulher é uma acumuladora, ela não se desfaz de nada, nem de seu marido, que passa a ter uma função servil. Os elementos vão se mantendo um a um – colar de pérolas, coroa e chave.

O desejo dessa mulher conduz sua história dentro do esquete levando-a a sua conclusão. Tentarei trazer a imagem-memória à tona. A primeira imagem inicial do esquete é o palco escuro e a voz do narrador inicia a cena. Em seguida uma luz de contra vai se acendendo em resistência e quando o palco se revela, percebemos o narrador atrás de uma estrutura de esteiras de palha e o palco sem nenhum outro elemento.

Eles se encontram no centro alto do palco. O que o espectador ver em seguida, é uma rede de pesca e um balaio, que são retirados de dentro da estrutura de palha. Depois, a rede cobre a estrutura de palha e em dado momento a mulher surge de dentro da estrutura de palha. Sempre, a cada novo desejo, os elementos que irão representar a realização desses desejos são retirados do balaio e retornam para a rede, que aqui já representa a saia e a casa.

Antes da última cena do esquete, temos o palco repleto de objetos sobre a rede de pesca e a mulher elevada, em uma altura maior que a do pescador. Mas, na última cena a mulher não tem seu desejo atendido, e perde tudo o que tinha. Assim, ela vai se desfazendo dos objetos que possuía e retornando para dentro da estrutura, que ao final é coberta com o baleio invertido e a luz que sai dele. A última imagem que se percebe é a mão da mulher indo em direção ao balaio e apagando a luz.

Cada nova cena do esquete pequenas mudanças eram feitas, tanto no plano de altura da mulher, quanto em suas posturas, e os elementos utilizados

para representar esses desejos. A mulher começa em um nível inferior a seu marido, na cena, e à medida que seus desejos vão sendo atendidos seu status vai aumentando e consequentemente seu nível na cena, em relação ao pescador que permanece sempre no mesmo nível.

Os elementos de cena, escolhido pela encenação, todos, fazem referência ao mar ou a símbolos do mar – conchas, pérolas, colar de pérolas, estrelas do mar, chaves de ouro, coroa de lemanjá. Nenhum desses elementos é citado no conto, mas para trazer sentido de unidade a visualidade da encenação eles foram escolhidos, por mais que no texto não seja feita referência a nenhum deles.

Esse descolamento entre texto e cena, entre o que é dito e o que é apresentado, e o que é dito e não é apresentado, gera um questionamento no espectador. Assim, solicita-se que ele use sua imaginação para complementar o invento cênico que aprecia e também compreenda o que é dito nas entrelinhas da cena.

A relação ator-narrador e seu espectador

As imagens e objetos cênicos vistos até aqui, em nada garantem a leitura-interpretação dos espectadores da semântica escolhida pelos autores do trabalho. Mas essas escolhas denotam, até aqui o desejo de abertura do trabalho, de exposição e incompletude. Não incompleto no sentido de mal acabado, mas na busca pelo gesto de criação coparticipativo por parte do espectador.

[...] o leitor do texto sabe que cada frase, cada figura, se abre para uma multiformidade de significados que ele deverá descobrir; inclusive, conforme seu estado de ânimo, ele escolherá a chave de leitura que julgar exemplar, e *usará* a obra na significação desejada (fazendo-a reviver, de certo modo, diversa de como possivelmente ela se lhe apresentara numa leitura anterior). (ECO, 2015, p. 71)

Uma atuação do ator-narrador precisa deixar arestas de completude para que seu espectador, durante a fruição, seja capaz de participar ativamente sem que lhe seja solicitado prontamente. Sua leitura ocorre de forma individualizada. Logo, quando sua bagagem de conhecimento é solicitada pelo

invento cênico, o espectador levará em conta suas experiências pessoais, valores, fatos e significados de modo a se fundirem com o objeto estético apresentado. Essa capacidade de transformar uma ideia em emoção e fiscalizar a imaginação inicia-se no ator-narrador e chega a seu espectador. O intérprete age como a fagulha inicial, o catalizador, para o trabalho da inventividade do seu observador.

Existe uma característica tanto da formação de imagens quanto do imaginar que serve para distingui-las de vários estados mentais. É a característica da sujeição à vontade. Isso não significa que “figurar” ou imaginar sejam sempre ou quase sempre voluntários. Tampouco significa que outros estados mentais – como sensação, percepção e crença – não possam ser induzidos mediante um esforço da vontade. Significa que a requisição de imaginar ou formar uma imagem de algo faz sentido. Alguém pode assentir nisso diretamente. Não há nada mais que essa pessoa precise fazer primeiramente a fim de atender a esse tipo de demanda. Pode invocar uma imagem, e se as imagens são às vezes involuntárias, e se às vezes é impossível bani-las ou evocá-las, isso é inteiramente contingente, e não essencial. (SCRUTON, 2017, p. 120)

Isso nos mostra a capacidade de sugestão por parte desse ator-narrador. Ele pode induzir imagens na mente de seu espectador a partir de seu invento. No entanto, a percepção das imagens, geradas por ele, não necessariamente, serão condizentes com sua criação. Pois como já vimos a imaginação é dotada de atividade própria correlata as percepções de conhecimento e experiência do indivíduo; sem esquecer-se da memória que age como combustível imaginativo.

Isso quer dizer que toda imaginação irá agir por conta própria? Não. A imaginação como um músculo precisa ser treinada, esgarçada, colocada em prática para que assim, acompanhe o movimento. A imaginação dota o sujeito da capacidade de criar imagens autônomas como um repertório sensível e crítico que contribuirá para preencher os espaços de autoformação deste sujeito. Uma gama elevada de recursos tecnológicos ou cênicos não garante tornar real o imaginado. Resulta deste último caso, uma espécie de atrofiamento da imaginação, por não ser posta em prática, em exercício.

Os muitos recursos que a contemporaneidade oferece desde o advento do cinema, nos encantam ao vermos em uma tela, a materialização do imaginário, mas, quando esse está associado à própria narrativa cinematográfica. Ao contrário disso, se os recursos aparecem como mero

apetrecho a imaginação não é estimulada para o jogo. Em ambos os casos a imaginação do espectador não atua de maneira própria; ou ela é estimulada como no primeiro caso, ou simplesmente não é solicitada, uma vez que não se lhe apresentam espaços vazios para sua atuação.

Nesse processo criativo com o ator-narrador, foram criados pontos de gatilho imaginativo com o processo de transposição entre signo e significado. Esse processo visa tornar o signo mais impreciso e ambíguo, de forma prismática, promovendo interpretações múltiplas por parte do espectador. Podemos elencar aqui a substituição do peixe pela luz; da descrição do cenário e objetos causando um contraditório entre discurso do ator-narrador e os objetos apresentados em cena.

Figura 10 – Ou tudo ou nada: Cena 02



Fonte arquivo pessoal

A cena apresenta-se com diversos detalhes que causam uma ambiguidade na leitura. O cesto que começa como cesto se transforma em mar – o cesto é circular; a pocilga transforma-se em diversos espaços dentro da cena – a pocilga assemelha-se a um trapézio; a rede de pesca vira saia e casa – é circular; os movimentos de transição do pescador seguem um círculo –

horário e anti-horário; o mesmo cesto que também é mar, apresenta-se como a morada do peixe – que é representado pela luz, simulando um poço sem fim, que de lá saem diversos materiais.

O ator-narrador age como convocador do seu espectador ao evocar as imagens da cena. Ele não as apresenta como objeto dado, a fim de delimitar sua percepção. Ao contrário, quando ele evoca as imagens a função de movência, de movimento, passa a ser do espectador. Ele é conclamado a participar de forma criativa, subjetiva e em conjunto com o ator-narrador. A obra se apresenta diante dele em movimento, em construção, solicitando o uso de sua imaginação para se completar.

O ator-narrador sabe que seu invento lhe pertence. Foi feito por ele, e construído à sua maneira. Mas o contato com o público demonstra que o invento não se encontra acabado e sim aberto ao diálogo. Um diálogo interpretativo que extrapola a ideia de forma e conteúdo, criando um desejo de comunicar-se de forma diversa, ambígua; o que acaba por afetar toda a organização de sua narrativa, adequando-se à plateia presente no momento do encontro entre eles.

Uma vez escolhido esse caminho, por que ainda olhar para o quadro, infinitamente mais pobre de possibilidades do que a areia verdadeira, o infinito da matéria natural ao nosso dispor? Evidentemente, porque só o quadro organiza a matéria bruta, sublinhando-a como bruta, mas delimitando-a como campo de sugestões possíveis; é p quadro que, antes de campo de *escolhas a realizar*, já é um campo de *escolhas realizadas*; até que o crítico, antes de começar seu hino à vitalidade, inicia um discurso sobre o pintor, sobre o que este propôs; e chega à incontrolada associação somente depois que sua sensibilidade foi dirigida, controlada, endereçada pela presença de sinais que, por livres e casuais que sejam, são todavia fruto de uma invenção, e, portanto, *obra*. (ECO, 2015, p.208)

O caminho para despertar a imaginação do espectador, seja qual for, desde as mais fáceis até as mais difíceis, é um percurso que ultrapassa a matéria e busca sua dissociação. Quanto mais contraditório, fugidio à realidade dada, conhecida, melhor. O inimaginável não quer dizer impossível de imaginar, é antes, uma imagem virtual, imaginária que ainda não ganhou forma.

É o ator-contador- narrador que ao renunciar às convenções teatrais previamente estabelecidas, volta-se para seu invento para encontrar os

elementos de sua sugestão, a destreza de suas provocações, saindo de uma aventura pessoal. Assim, ele aproxima os signos originais da obra, ao conteúdo do invento, e com isso, movimenta toda estrutura imaginativa decorrente desse encontro.

Considerações Finais

A presente pesquisa foi desenvolvida tomando como base os atos imaginativos do ator-narrador levando em conta a gênese do processo de criação teatral e seus atuantes, até a relação com o espectador. Para esclarecermos questões referentes à narrativa, mergulhamos na figura do narrador, extraíndo dele, suas potencialidades e contribuições para a cena contemporânea do teatro narrativo.

Unindo narrador, conto e teatro, propomos a existência do ator-narrador, como figura que habita esses campos e transita entre eles, de modo a extrair o melhor de cada um deles. Demonstramos que ele se faz necessário diante do atual cenário que encontramos em nossa sociedade, pois mais do que apontar os problemas político-sociais de seu tempo, esse ator-narrador está interessado no indivíduo, em fazê-lo agente do fenômeno teatral ao despertar sua imaginação.

O processo de criação no qual atua esse ator-narrador visa a unidade por meio de uma compreensão por inteiro, do processo de criação teatral que conduz o texto à cena, ou a cena ao texto. Assim, a mistura entre esses dois aspectos se torna tão indissociável que não conseguimos definir o ponto de partida. Esse sujeito proposto nessa pesquisa domina esses campos, e propõe com seu invento um antes e depois atemporal, não cronológico, mas um antes e depois determinado pela experiência.

Essa capacidade de lidar com imaginação e experiência faz parte desse ator-narrador. É justamente por compreendê-las que ele se torna capaz de suscitar a imaginação de seu espectador. Isso porque, antes do encontro com seu espectador, ele já utilizou de sua individualidade, de sua inteireza para a criação do processo de convocação imagética. Não é seu desejo apresentar a seu público um modelo pronto, acabado em si mesmo, completo, sem espaços, sem abertura.

O ator-narrador, por haver exercitado sua imaginação, tal qual um músculo, para desenvolvê-la, sabe que o espectador necessita de espaços

vazios para por em prática sua imaginação. Gerando material para seu espectador de modo que, ao entrar em contato com essa matéria, oriunda da ação inventiva desse ator-narrador, o espectador exercitar sua imaginação nesse jogo estabelecido entre eles.

No campo teatral, percebo com essa pesquisa, que o ator é aquele sujeito que tem como atributo a fiscalização da imaginação. Antes de tudo, o ator é imaginação e a forma como a fisicaliza. Para isso, ele precisa gerá-las e alimentá-las com as imagens do processo criativo. Consegue isso por meio da apropriação do texto, mergulhando-o em si. E, a partir da junção texto-interioridade constrói sua própria narrativa.

Foi percebido a imaginação não apenas como o campo de figuração, ou de criação de imagens, mas suas múltiplas funções e usos distintos. Mostrando o quão indissociada ela é da subjetividade, do conhecimento e da experiência de um indivíduo. Isso a torna enquanto meio de leitura-interpretação, um objeto riquíssimo e promove interpretações diversas de uma obra.

Mostramos também que o processo em que há a presença desse ator-narrador, sempre estará aberto, incompleto e com espaços vazios pois, para o diálogo cênico, é necessário o encontro entre espectador e ator-narrador. Demonstramos a importância do prólogo como elemento de encontro e de estabelecimento de convenções para o invento cênico. Isso visa estimular o conhecimento do espectador ao fazê-lo compreender e por vezes, antecipar acontecimentos da cena. Quando despertamos o conhecimento também mexemos com a imaginação, pois como já vimos elas estão interligadas.

Também mostramos a importância do trabalho de tradução intersemiótica e a potência teatral dos textos não dramáticos que nos estimulam a *quadrimensionalidade*, proposta por Sinisterra (2016). O trabalho de aproximação dos signos de determinada linguagem para signos de outra linguagem, potencializam o trabalho dos intérpretes. Uma vez que dominam esse procedimento de busca entre significante e significado equivalentes, seu processo de construção criativa se torna, assim, mais assertivo.

Quanto à qualidade de *quadrimensionalidade*, vimos que, ao estimular, já em sua leitura, o processo gerador de imagens, que move o desejo de montar determinada obra não dramática, o texto convoca a imaginação do espectador. Não só nos que sentiram essa necessidade de montagem criativa, mas também naqueles que apenas leram a obra. O ato de fruição e leitura é individual e move mecanismos distintos na individualidade de cada pessoa.

Saio dessa pesquisa com a sensação de incompletude. Não porque tenha falhado em minha busca, mas por perceber que é a falta, o espaço vazio, o silêncio e a incompletude, um dos caminhos possíveis de reconexão entre palco e plateia. Longe da ilusão naturalista. É um caminho de aproximação, de diálogo e de simbiose imaginativa entre os envolvidos.

A imaginação é esse músculo que precisa ser exercitado. E quem sabe, com essa musculatura bem trabalhada, possamos antever situações mais adversas, como coletivo, e assim revertê-las ou tomar outro rumo. Ainda que, como vimos, a imaginação atue de maneira individual, ao acessá-la e exercitá-la, estamos promovendo um caminho criativo, por meio de uma pedagogia teatral, abarcando atores, não-atores e espectador.

Como fruto dessa imaginação temos a invenção e a inventividade. A invenção por parte do ator-narrador, sua obra, que deflagra imagens presentes e não-presentes na cena, deixando pontos de fuga, espaços vazios para a inventividade do espectador entrar em jogo. A zona de transição imaginária que conecta ator-narrador e espectador ao invento cênico, na qualidade de cocriador.

Por fim, considero que mesmo diante das muitas dificuldades encontradas nesse processo, desde a realização dos encontros, a agenda dos envolvidos, ao processo de escrita criativa e ao atual clima de desespero que se abate em nosso país decorrente da pandemia; encontrei nesse trabalho, o meu ponto de escape, a minha poesia.

Ao tratar da imaginação, tocamos na memória e ela é um importante veículo pelo qual essa primeira se manifesta. Seja para imaginarmos mundos melhores, seja para nos tornarmos mais sensíveis. A aproximação da

imaginação pode permitir a esse homem contemporâneo encarar esse período, em que o ambiente virtual é tão presente e solicitado, de uma melhor maneira. Percebendo-se não como sujeito da virtualidade tecnológica, mas reencontrando em si, sua potência inventiva, que o conduziu à evolução e a criação – a imaginação.

Essa pesquisa estará longe de estar acabada. Talvez esse seja seu caráter. O inacabado. Para que assim, comunique a necessidade de movência, de uso do que ela espera que aja. Mantenho-me aberto, poroso, para as trocas futuras sobre o tema, sedento por descobrir e encontrar semelhantes e opositores para que possamos crescer a partir do diálogo.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Arte Poética.** – Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000005.pdf>>. Acesso em: 27 dez. 2016.

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios** / Giorgio Agamben; [tradutor Vinícius Nicastro Honesko]. – Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 53-73.

BENJAMIN, W. Documentos de cultura. documentos de barbárie : escritos escolhidos I seleção e apresentação Willi Bolle ; tradução Celeste H.M. Ribeiro de Sousa ... I et al.1. - São Paulo: Cultrix : Editora da Universidade de São Paulo. 1986.

_____. **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.** Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BETTELHEIM, Bruno, 1903-1990. **A psicanálise dos contos de fadas** / Bruno Bettelheim: Tradução de Arlene Caetano. – 33ªed. – São Paulo: paz e Terra, 2016.

BODGAN, R. C.; BIKLEN, S. K. **Investigação Qualitativa em Educação:** Uma introdução à teoria e aos métodos. Porto: Porto, 1994.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade:** lembrança de velhos. 12. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Brook, P. **O diabo é o aborrecimento.** Porto: Edições Asa. 1993.

COSTA, G. B: **O Teatro Radical na Cena Contemporânea de Fortaleza:** Pesquisa de Linguagem e o Diálogo com As Práticas Espetaculares Tradicionais - UFMG, Belo Horizonte: 2014.

DE SOUSA, Maria Gorete Oliveira; QUELUZ, Gilson Leandro. **Metáforas do Totalitarismo em Ionesco:** A PROLIFERAÇÃO DA MATÉRIA EM O NOVO INQUILINO.

DESGRANGES, F. **A pedagogia do teatro**: provocações e dialogismo. 3. Ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2011.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira; CADÔR, Amir Brito. **A tradução intersemiótica e o conceito de equivalência**. In: IV Congresso da ABRALIC, Literatura e Diferença. 1994.

ECO, Umberto. **Obra aberta** : forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas / Umberto Eco ; tradução Giovanni Cutolo ... [et al.]. – 10. ed. – São Paulo : Perspectiva, 2015.

FERRACINI, R. **O trabalho do ator e a zona de turbulência**. Sala Preta, São Paulo, v.3, p. 125–131, 2003.

FERRARA, L; A. **Literatura em Cena**. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETO, T.; CARDOSO, R. C. *Semiologia do Teatro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator** / Dario Fo; Franca Rame (organização) ; Lucas Baldovino, Carlos David Szlak (tradução) ; 2ªed. – São Paulo : Editora SENAC São Paulo, 1999.

FRITSCH, Valter Henrique. **Atravessando limiares: Simbologias de passagem no romance de fantasia**. Revista Recorte, v. 11, n. 1, 2014.

GLAUCE, H. **[Des]caminhos da Arte-Educação**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora Ltda., 2006.

GRIMM, Jacob [1785-1863]; **Contos maravilhosos infantis e domésticos** – 1812-1815 ´tomos 1 e 2]: Jacob Grimm, Wilhelm Grimm; Tradução: Christine Röhrig. Ilustrações: J. Borges. Apresentação: Marcus Mazzari. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

HALL, Stuart. **A Identidade do Sujeito na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006

JUNG, Carl G. O homem e seus símbolos Carl G. Jung... [et al.]; [concepção e organização Carl G. Jung] ; tradução de maria Lúcia Pinho. – 2.ed. especial. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

LARROSA, Jorge Bondia. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista brasileira de educação**, n. 19, p. 20-28, 2002.

MATOS, Gislayne Avelar. **O ofício do contador de histórias**: perguntas e respostas, exercícios práticos e um repertório para encantar / Gislayne Avelar Matos, Inno Sorsy. – 3ª ed. – São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2009.

MENON, Maurício Cesar. **Figurações do Gótico e de seus desmembramentos na Literatura Brasileira – de 1843 a 1932**. 2007. 259f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007.

MESQUITA JUNIOR, João Martins de. **Como narrar? Como contar essa história?** Estudos de processos criativos com a cena Grande Edgar. 2017. 74 f. TCC (Graduação) - Curso de Teatro, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.

NICOLETTI, A. **Da Cena ao Texto**: Dramaturgia em processo colaborativo. 2005. 219f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, USP, São Paulo, 2005.

NUNES, L. A. **Do livro para o palco**: formas de interação entre o épico literário e o teatral. Revista O percevejo, Rio de Janeiro, v. 8, n. 9, p. 39-51, 2000.

PAIVA, Ana Paula Mathias de. **A aventura do livro experimental**. Belo Horizonte. Autêntica Editora, 2010. 144 p.

PATAI, Raphael; CAJADO, Tradução de Octavio Mendes. **O mito e o homem moderno**. São Paulo: Editora Cultrix, 1972.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PLATÃO. **A República**. – Disponível em: <http://www.eniopadilha.com.br/documentos/Platao_A_Republica.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2017.

QUINTO, Maria Edneia Gonçalves. **Artesania da cena teatral contemporânea: trabalho imaginativo e autoformação**. 2012. 303 f. Tese

(Doutorado) - Curso de Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012.

REA, Silvana. **Os caminhos da imaginação material**. Ide (São Paulo), São Paulo, v. 32, n. 49, p. 50-64, dez. 2009. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062009000200007&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 10 mar. 2020.

ROSENFELD, A. 1912-1973, **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2014. 6. ed. 2008.

_____. 1912-1973. **Brecht e o teatro épico**. Organização e notas Nanci Fernandes. – São Paulo: Perspectiva, 2012.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica Genética - Fundamentos dos Estudos Genéticos Sobre o Processo de Criação Artística**. 3. ed. São Paulo: Educ - Editora da Puc - Sp, 2008.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra: ensaios** / Silviano Santiago. – Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SARRAZAC, J. P. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Sobre a fábula e o desvio**; organização e tradução Fátima Saadi. – Rio de Janeiro : 7Letras : Teatro do Pequeno Gesto

SCRUTON, Roger. **Arte e imaginação: um estudo em filosofia da mente** / Roger Scruton ; tradução Luiz Paulo Rouanet. – 1. ed. – São Paulo : É Realizações, 2017.

SINISTERRA, J. S. 1940- **Da literatura ao palco: dramaturgia de textos narrativos**. 1. Ed. São Paulo: É Realizações, 2016.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno**. (1880-1950) / Peter Szondi Título original: *Theorie des modernen Dramas 1880-1950* Tradução: Raquel Imanishi Rodrigues São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TEIXEIRA, F. N. **Diga que você está de acordo!** O Material Fatzer de Brecht como modelo de ação. 2013. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2013.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução À Literatura Fantástica**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

VENEZIANO, N. **As histórias de Dario Fo ou a arte da fabulação** in FO, D. Mistero Buffo. São Paulo: SESI-SP editora, 2015.

VOLOBUEF, Karin. **Um Estudo Do Conto De Fadas**. Revista De Letras, vol. 33, 1993, pp. 99–114. JSTOR, www.jstor.org/stable/40542110. Accessed 3 May 2020.

APÊNDICES

APÊNDICE A – TEXTO OU TUDO OU NADA

(No palco há dois cestos grandes, um sobre o outro. O ator-narrador está sentado sobre eles recebendo a plateia.)

CENA 01

NARRADOR: Os contos maravilhosos, fantásticos ou de fadas durante muito tempo foram os primeiros conselheiros das crianças. Esses contos sabiam dar bons conselhos, quando estes eram difíceis de obter. Mas não se engane, esses conselhos são universais, valem para todos, homens e mulheres, que em sua essência trazem consigo uma aspiração que jamais poderá ser saciada: O DESEJO. O desejo é um constante queixar-se da falta. No momento em que o sujeito alcança o objeto desejado, ele percebe que não era bem aquilo o que queria, mas outra coisa. Dito isto, peço a vocês que sintam-se a vontade para usar de sua inventividade para recriar os fatos que aqui serão narrados. “O pescador e sua mulher” / “Ou tudo ou nada”. Era uma vez um pescador que vivia com sua mulher em uma velha pocilga a beira mar. Todos os dias ele saía para pescar. Certo dia, estava pescando, olhando para

a água translúcida. Ao recolher sua rede ele puxou um grande linguado, que reluzia tanto quanto a luz do sol e suas escamas eram douradas tal qual moedas de Ouro. O pescador em todos os seus anos de pesca nunca havia visto criatura parecida. Apavorado, o peixe clamou por sua vida, revelando-se, na verdade, ser um Príncipe encantado. Admirado com a criatura e condoído por suas palavras, o pescador devolveu o peixe a água e este logo saiu nadando. O pescador pegou sua rede e voltou pra casa.

MULHER: Não pescou nada hoje, marido?

PESCADOR: Não, só um peixe que disse ser um príncipe encantado, aí eu o devolvi a água.

MULHER: Mas você não pediu nada em troca?

PESCADOR: Não. Pedir o quê?!

MULHER: Ai, mas é tão ruim morar nesta pocilga nojenta e fedida. Você podia ter pedido algo em troca. Volte lá e o chame. Peça-lhe um castelo de pedras, ele não vai negar isso. Ora, você o teria pescado, mas deixou que ele saísse nadando com vida, ele há de retribuir, tenho certeza. Ande, volte já!

NARRADOR: O homem não estava com muita vontade de ir, mas como não queria contrariar a mulher, acabou voltando para o mar. Ao chegar lá, a água estava verde e amarela, mas calma, então ele se pôs diante dela e disse:

PESCADOR: Ó água, águas deste mundo, avisem ao peixe lá do fundo é que minha mulher, Isa, está dizendo que precisa!

PEIXE: Então, de que sua mulher precisa?

PESCADOR: Bem, é que eu pesquei você e minha mulher disse que eu deveria ter pedido algo em troca. Ela não quer mais morar na pocilga, ela gostaria de ter um castelo de pedras.

PEIXE: Pode voltar para casa, que ela já está diante do castelo.

CENA 02

NARRADOR: quando o homem voltou, a mulher estava diante da porta de um grande palácio. “Venha, entre”, disse ela. Então eles entraram juntos, e no castelo havia um grande corredor com piso de mármore e muitos criados que iam abrindo as enormes portas, e paredes forradas e luminárias de cristal pendiam do teto, tapetes belíssimos em todas as salas e aposentos e nas mesas o melhor vinho. E atrás, do lado de fora, também havia um pátio com cavalos e um curral e carroças e também um jardim maravilhoso com as flores mais belas e árvores frutíferas e um bosque com cervos, corças e coelhos e com tudo que se possa desejar.

MULHER: Então, não é lindo?

PESCADOR: É, sim, e assim deve ficar. E agora vamos viver satisfeitos neste belo palácio.

MULHER: Vamos ver. Deixe passar uma noite. (tempo) Levante, homem, e olhe pela janela! Não podemos nos tornar reis desta região. Vá até o peixe e diga que eu quero ser rei.

PESCADOR: Mas o que é isso, mulher? Ser rei pra quê?

MULHER: Vá lá e diga que eu quero ser rei.

NARRADOR: Desolado por sua mulher querer ser rei, o homem foi procurar o peixe. Quando chegou junto ao mar, a água estava preta acinzentada e fermentava por dentro, fedendo a podre. Então, ele se pôs diante dela e disse:

PESCADOR: “Ó, águas, águas deste mundo, Avisem o peixe lá do fundo é que minha mulher, Isa, Está dizendo que precisa...”

PEIXE: De que sua mulher precisa agora?

PESCADOR: Bem, ela agora está querendo ser rei.

PEIXE: Pode voltar pra casa, que ela já é.

CENA 03

NARRADOR: O pescador voltou e encontrou sentinelas diante da porta e muitos soldados com trompas e trombetas. Sua mulher estava sentada num

trono elevado, feito de ouro e diamantes, e na cabeça levava uma coroa dourada e na mão um cetro, de puro ouro e pedras preciosas, e de cada lado havia seis donzelas em fila, cada uma delas uma cabeça mais baixa que a outra.

PESCADOR: Então mulher, agora você é rei?! Não vamos desejar mais nada, não é?

MULHER: (irrequieta) Não, marido. O tempo não passa, não aguento mais. Procure o peixe. Sou rei, mas quero ser Papa! Vá procurar o peixe, marido, e diga que eu quero ser Papa! Sou rei e você é meu marido, vá imediatamente. Ande!

PESCADOR: Papa não vai dar. Só é possível se tornar papa na cristandade.

MULHER: Mas que conversa é essa? Ele pode me tornar rei, mas não papa? Vá procurá-lo imediatamente, eu sou rei e você é apenas meu marido. Quer fazer o favor de ir imediatamente?

NARRADOR: Apavorado, ele obedeceu, mas não estava se sentindo nada bem, seu corpo tremia e os joelhos e as pernas fraquejavam. Um vendaval varreu a terra, envergando as árvores e empurrando as nuvens. O céu estava escuro mesmo antes de anoitecer. Então uma chuva desabou sobre a praia. Ao longe, ele avistou navios que atiravam pedindo socorro e dançavam e saltavam nas ondas. No meio do céu ainda restava uma pequena mancha azulada, mas dos lados parecia estar se armando um grande temporal. Deprimido pelo medo, disse:

PESCADOR: “Ó, águas, águas deste mundo, Avisem o peixe lá do fundo é que minha mulher, Isa, Está dizendo que precisa...”

PEIXE: De que sua mulher precisa agora?

PESCADOR: Bem, ela agora está querendo ser papa.

PEIXE: Pode voltar pra casa, que ela já é.

CENA 04

NARRADOR: Quando o pescador voltou, encontrou a mulher vestida de ouro dos pés à cabeça e sentada num trono muito alto, com três coroas de ouro na cabeça e muitos sacerdotes e clérigos ao redor dela. Dos dois lados estendiam-se fileiras de velas, ordenadas por tamanho. As duas mais altas tinham a altura de uma torre e as menores não chegavam ao tamanho de uma vela comum.

PESCADOR: Então, mulher, agora você é papa e agora que é papa vai ficar satisfeita, não é? Não pode ser nada acima disso.

MULHER: Vou pensar nisso.

NARRADOR: Os dois foram para a cama, mas ela não estava satisfeita e sua ganância não a deixava pegar no sono, ela não parava de pensar no que ainda ser. Quando amanheceu e ela viu o vermelho da alvorada, sentou-se na cama e pensou:

MULHER: Bem que eu podia mandar o Sol e a Lua se moverem! Marido, se eu não puder fazer o Sol e a Lua se moverem e só puder ficar assistindo, não vou descansar nem um minuto. Vá até o peixe e diga a ele que quero ser como o bom Deus!

PESCADOR: Não. O peixe não pode fazer isso, Imperador e papa, ele ainda pode atender. Eu lhe peço que se conforme e continue sendo papa.

MULHER: (irada) Eu não aguento mais! Vá imediatamente!

NARRADOR: Rapidamente o marido enfiou as calças e partiu correndo, movido pelo medo. Lá fora, a tempestade soprava violenta. As casas e as árvores eram varridas pelo vento, as montanhas estremeciam e as rochas rolavam, despencando no mar. O céu estava completamente preto e era riscado por raios e trovões, no mar se erguiam ondas pretas enormes do tamanho de torres de igreja, como se fossem montanhas, e na crista havia espuma branca. O pescador então gritou, sem conseguir ouvir a própria voz:

NARRADOR/PESCADOR: “Ó, águas, águas deste mundo, avisem ao peixe lá do fundo é que a minha mulher, Isa, está dizendo que precisa...”

PEIXE: De que sua mulher precisa agora?

PESCADOR: Bem, ela agora está querendo ser deus.

NARRADOR: Dito isso, tudo ficou escuro, os céus se abriram, o mar se acalmou e o vento já não soprava tão forte quanto antes. Ao voltar para casa o pescador não avistou mais o castelo de pedra, nem guardas ou serviçais, mas apenas sua mulher sentada em frente da velha pocilga. E é lá que os dois moram até hoje. (pausa) Em sua essência homens e mulheres trazem consigo uma aspiração que jamais poderá ser saciada, o desejo. (BLACKOUT)

