

Ponderações sobre o ator-narrador épico

por Berenice Raulino⁴

27

Esta reflexão tem como ponto de partida o estudo sobre a narrativa e sua transposição para o teatro. A pesquisa teve início com o intuito de investigar de que maneira um texto literário pode ser trazido à cena. Mergulhar nos meandros da criação quando se tem por referência a literatura significa adentrar um universo muito rico, em função das inúmeras possibilidades de encenação daí decorrentes. Um dos objetivos dessa pesquisa é averiguar esse movimento e apontar opções que subsidiem modos de atuação.

De que maneira o ator, que parte de um texto que não é escrito para a cena, vai modificar sua performance para torná-la apropriada e incisiva? Como este ator vai aproveitar questões mais diretamente

⁴ Doutora pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), professora do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), foi coordenadora do Programa de Pós-graduação em Artes. Autora do livro *Ruggero Jacobbi: presença italiana no teatro brasileiro* e tradutora do livro *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969*, ambos editados pela Perspectiva (SP).

inerentes à literatura para dotar sua arte de uma peculiaridade que difere daquela de um intérprete que pauta seu trabalho pelo realismo?

A possibilidade que esse ator tem de beber na fonte da literatura não é apenas formal, da narrativa escrita, mas ele é também desafiado a trazer à cena um narrador, que muitas vezes não tem personalidade, e personagens que surgem no decorrer da narração. Como esse ator pode fazer o trânsito entre um narrador que é alheio, que está fora do universo narrado, que não é definido, e essa personagem projetada, que não é realista, mas mantém traços daquele narrador? O ator deve ter em mente esse processo de desentranhamento, digamos assim, pelo qual passa essa personagem, sua emancipação em relação ao autor, para criar um relevo, uma perspectiva que se descole da cópia/recriação da realidade. Ou seja, uma hipótese de trabalho para o ator é não buscar exclusivamente o mergulho na personagem, mas trazer frequentemente à tona pelo menos a ideia de que este autor está com ele, de agregar ao seu trabalho atoral a figura do autor. Ao mesmo tempo, o ator enquanto indivíduo estará constantemente presente, não sendo seu objetivo desaparecer para que a personagem adquira uma existência virtual autônoma. Nesse sentido, podemos nos reportar à distinção que Louis Jouvet faz entre o *acteur*, o intérprete cuja personalidade aflora ao representar uma personagem, e o *comédien*, ou seja, o ator camaleônico que encarna a personagem a ponto de a plateia esquecer quem é o intérprete, mas – sempre por seu intermédio – entrar em sintonia direta com o universo ficcional.

A personagem individualizada, que instiga o espectador a forjar paralelismos e identificações, é deixada de lado pelo ator na medida em que ele assume a *persona* do autor.

O ator deixa de se orientar pela verticalização psicológica e passa a almejar a dimensão do fato narrado exterior aos indivíduos – compreendidos indiscriminadamente todos aqueles que ocupam o ambiente espetacular. O microcosmo do indivíduo amplia-se para o macrocosmo da condição humana. As questões pretéritas se atualizam imaginativamente no momento da troca com o espectador.

Uma vez rompidos os liames da verossimilhança, a personagem não é mais circunscrita em dada dimensão espacial e temporal, mas é lançada em universos ficcionais de fronteiras esfumaçadas.

A percepção de atores e espectadores de tempo e espaço é relativizada. Ou seja, o “aqui” reporta-se fundamentalmente ao ambiente físico da representação, e o “agora” ganha volatilidade por intermédio do caráter narrativo da enunciação.

Existe, em uma primeira instância, a possibilidade de se criar uma realidade da cena propriamente dita, o território espetacular que engloba atores e espectadores, que seria um território real no qual a troca não se dá pelo reconhecimento que o espectador tem do trabalho do ator, mas sim pelo compartilhamento de uma experiência pretérita à qual a performance do ator se refere.

Essa consideração tem caráter provisório e é passível de revisão, principalmente tendo em vista os estudos feitos por Mikhail Bakhtin (2002: 349) sobre o espaço-tempo, ou seja, o cronotopo, no âmbito da relação entre ficção e realidade:

O cronotopo determina a unidade artística de uma obra literária no que ela diz respeito à realidade efetiva. Por isso, numa obra, o cronotopo sempre contém um elemento valioso que só pode ser isolado do conjunto do cronotopo literário apenas numa análise abstrata. Em arte e em literatura, todas as definições espaço-temporais são inseparáveis umas das outras e são sempre tingidas de um matiz emocional. Mas a contemplação artística viva [...] abarca o cronotopo em toda a sua integridade e plenitude. A arte e a literatura estão impregnadas por *valores cronotópicos* de diversos graus e dimensões. Cada momento, cada elemento destacado de uma obra de arte são estes valores.

Uma questão a ser pensada também é que o dramaturgo, que ansiara pela invisibilidade durante um período tão longo da história do teatro, passa a compor o espetáculo: a ideia de autoria é trazida para a cena e é mantida como uma chama acesa para evidenciar ininterruptamente que o todo composto por atores e espectadores tem por objetivo a evocação de algo. Existe a vivência desse compartilhamento e a realidade à qual ele se refere. Nesse processo, a imaginação tem papel preponderante e podem ser percebidos

claramente alguns recursos que são mais especificamente do narrador, ou seja, a mobilidade espacial, poder brincar com as formas, entrar na história e dela sair, que poderão marcar, substancialmente, esse trabalho de ator.

Uma perspectiva que não é constituída apenas por um universo delimitado, pois o microcosmo em circunstância pode ser ampliado a qualquer momento, vai influir diretamente na performance do ator que pode ignorar fronteiras da realidade e abrir-se para um âmbito muito mais vasto. Parece-me que esse exercício é um desafio maior para o ator contemporâneo: dar conta de um universo virtual sem perder a sua expressividade e sem perder o seu tom cênico, digamos assim.

Essa alternância não se restringe ao narrador nem à personagem. Em *Os lusíadas*, por exemplo, há mudanças dentro do próprio narrador. Como o ator pode trabalhar essas alternâncias sem criar um degrau, sem que isso se torne didático, sem que se torne óbvia essa passagem? Aí existe realmente uma possibilidade de expressão a ser explorada. Também não se pode deixar de ter como referência a arte da literatura, da epopeia, no caso, porque ela vai permitir que o ator se alimente dessas transformações e aproveite-as em sua atuação. Para deixar mais claro o meu raciocínio, me reporto à distinção entre narrador e poeta feita por Cleonice Berardinelli (2000). Segundo a grande estudiosa da obra de Luís de Camões, o narrador, em *Os lusíadas*, é onisciente e tem, portanto, a faculdade de apreensão mais objetiva do mundo narrado, e o poeta tem a possibilidade de mergulhar, de fazer suas observações pessoais, de lançar o seu lamento pessoal. Há um trecho do poema em que isso fica muito claro. Trata-se do final do Primeiro Canto de *Os lusíadas*, em que o poeta se manifesta:

No mar tanta tormenta e tanto dano,
Tantas vezes a morte apercebida!
Na terra tanta guerra, tanto engano,
Tanta necessidade aborrecida!
Onde pode acolher-se um fraco humano,
Onde terá segura a curta vida,
Que não se arme e se indigne o Céu sereno
Contra um bicho da terra tão pequeno? (CAMÕES, 1963: 33)

Imediatamente, no início do Canto II, há uma espécie de corte, pela retomada do narrador:

Já neste tempo o lúcido Planeta,
Que as horas vai do dia distinguindo,
Chegava à desejada e lenta meta. (CAMÕES, 1963: 35)

O grande desafio para o ator, que destaco como exemplo, ocorre nessa passagem de um Canto para outro. Há traços líricos, próprios da voz do poeta mais fortemente impressos nessa última estrofe do Primeiro Canto e, depois, passa-se imediatamente para o tom da epopeia propriamente dita, que é o tom da narração épica, impessoal. Porém, muitas vezes, os excursos do poeta aparecem embutidos em narrativas de outras personagens, como no Canto III, estrofes 142 e 143, em que, embora a voz seja a de Vasco da Gama, os versos sobre o amor são claramente do poeta:

Mas quem pode livrar-se porventura
Dos laços que Amor arma brandamente,
Entre as rosas e a neve humana pura,
O ouro e o alabastro transparente?
Quem, d'ũa peregrina formosura,
De um vulto de Medusa propriamente,
Que o coração converte, que tem preso,
Em pedra não, mas em desejo aceso?

Quem viu um olhar seguro, um gesto brando,
Ûa suave e angélica excelência,
Que em si está sempre as almas transformando,
Que tivesse contra ela resistência?
Desculpado por certo está Fernando
Pera quem tem de amor experiência;
Mas antes, tendo livre a fantasia,
por muito mais culpado o julgaria. (CAMÕES, 1963: 90)

Em *Os lusíadas*, além da associação do narrador e do poeta, e todos os desdobramentos que tal sobreposição pode nos oferecer na poética da cena, esse narrador cede sua voz para outras personagens. Então, não se trata de uma estrutura em que o ator sobreponha o narrador e a personagem, e volte para o narrador até que surja outra personagem na narrativa, mas é um narrador inicial que cede sua palavra. Camões, por exemplo, cede sua palavra, sua

voz para Vasco da Gama que, por sua vez, cede a palavra para outras personagens. É o que se poderia chamar de estrutura em cascata. É evidente, portanto, que o ator, ao fazer uma terceira personagem dessa escala, já tem consciência e domínio que ele assimila ao realizar as duas anteriores, o que vai modificar fundamentalmente sua maneira de atuar, e alterar muitas vezes os cânones do seu ofício.

Essa estrutura é ancestral, porque desde os primórdios, o rapsodo, o contador inicial de todas as epopeias, *Ilíada*, *Odisseia*, quer dizer, esse Homero inicial não é o autor de seu texto. Em grego, *rhaptein* significa coser, costurar as histórias que existiam anteriormente. A denominação ator-rapsodo é atribuída àquele que conta e vivencia as personagens. Mas é necessário que se faça a ressalva: o rapsodo tem sua atuação localizada na história e é um aproveitamento dessa nomenclatura que se faz em tempos atuais para denominar o ator com essas características.

Uma das questões instigantes que a transposição de uma epopeia para a cena suscita é investigar a maneira de realizar a teatralização de modo a garantir a transcendência própria da literatura. Evidentemente, não apenas o trabalho do ator concorre para isso, mas o som, a luz e elementos cenográficos são considerados dentro desse universo como questões narrativas, e sua tessitura fundamentará a existência de uma obra expressiva.

Valeria a pena também pensar sobre a distinção que se faz entre a personagem de cunho histórico, que de fato existiu, na realização do qual, portanto, questões relativas à verossimilhança podem ser consideradas, e a personagem mítica, por exemplo; reporto-me à fase da pesquisa que realizo no momento atual, na qual procuro investigar essas mesmas questões, ou paralelas, ou semelhantes, em *Gilgamesh*, o espetáculo encenado por Antunes Filho, em 1995, que também parte de uma epopeia, no caso, a primeira epopeia de que se tem notícia.

Gilgamesh é a primeira personagem histórica registrada. O poema épico sumério foi cunhado em tabuinhas de barro, e essas tabuinhas, descobertas em pesquisas arqueológicas, passaram a

integrar acervos de museus de diversas partes do mundo. Só no século XIX os estudiosos conseguiram decifrar a escrita desse poema e houve uma ação investigativa no sentido de juntar essas tabuinhas e reorganizar esse universo. Mas, até o presente, nem todas foram localizadas, ou seja, esse processo não está acabado. O histórico da recuperação da epopeia também é singular, se pensarmos na época atual, em que há tanta informação, em que estamos mergulhados, por vezes afogados, em tanta informação e, de repente, deparamo-nos com o fascínio que exerce o primeiro poema épico. A sua retomada e sua incompletude vão marcar tanto o conhecimento dessa origem como também propiciar ao ator outro tipo de atuação, porque ele estará ciente desse processo a ser assimilado em seu trabalho. Então, considero bastante interessante pensarmos a questão do processo, que muitas vezes é quase esquecido na apresentação do produto artístico; trazer para sua própria elaboração o processo é algo que pode enriquecê-lo. E ao ator-narrador abre-se constantemente essa possibilidade porque ele não tem uma linha completamente definida, ele não tem inclusive uma fisicalidade a ser observada.

Gilgamesh, por exemplo, é dois terços Deus e um terço homem. Então, como é ser dois terços Deus em cena? Como é lutar contra outra entidade, Enkidu, que é selvagem? Como essa relação, que vai iluminar o entendimento do ser humano, pode se dar de maneira efetiva, não mais pautada exclusivamente pelo realismo redutor, mas que se amplie em dimensões que tragam ao homem a possibilidade de extrapolar o autoconhecimento e o conhecimento do mundo?

Nesse sentido, a narrativa é algo de grande valor, pois não delimita aquele universo exclusivamente a partir de dados de realidade, mas associa figuras ou personagens que extrapolam o próprio ser humano. Então, é evidente que, assim sendo, o trabalho do ator, para atingir a grandeza da reflexão que essa obra suscita, também deve modificar-se, o ator deve estar aberto a dimensões que não sejam as convencionais para atingir esses objetivos. E o que se percebe nesse jogo, nesse movimento da narrativa, é a possibilidade de instauração de diversos planos de atuação. Em *Gilgamesh*, Antunes Filho, por exemplo, começou a desenvolver a

encenação a partir do trabalho do ator, da ideia de eliminar os vícios de interpretação desse ator, particularmente o da fala com uma cadência muito repetitiva, difícil de ser excluída e que se torna algo restritivo. Então, o trabalho de Antunes Filho ocorreu no sentido de limpar, de transformar aquele ator em uma espécie de tela branca na qual fosse possível imprimir novas expressões. É um trabalho – ele mesmo reconhece – muito difícil. Mas o que ele solicitava aos atores que faziam, por exemplo, os monges, era não “serem”, ou não se transformarem em monges, mas que buscassem a espiritualidade do monge, serem eles mesmos, mas ansiando a espiritualidade de um monge. Então, o ator se torna interiormente um narrador, ele não vai se emocionar como um monge, ele não vai ter a angústia existencial, a fé de um monge, mas buscar essa espiritualidade do monge e se sensibilizar mais do que se emocionar. Estas duas palavras talvez sejam as mais importantes para a nossa reflexão: não se trata de trazer a emoção para dentro de você, mas sim de identificar aquela emoção existente ali e sensibilizar-se com a plateia nessa mesma ideia de trazer esse universo, de se assenhorar desse universo, de tornar esse universo expressivo e, no caso de Antunes Filho, o propósito de ampliação de entendimento baseou-se na decisão de trabalhar com arquétipos, com questões junguianas.

Outro plano, em *Gilgamesh*, é o ambiente histórico, que pode ser trazido fisicamente para a cena, e em termos de atuação pode ser trabalhado de maneira diferenciada. O terceiro plano é o do ambiente arquetípico do inconsciente coletivo. A articulação entre esses três planos poderá dotar o espetáculo de uma dimensão que ultrapassa os limites do real, que ultrapassa inclusive os limites do conhecido, de modo a lançar o espectador em dimensões inauditas, que ele não consegue abarcar na sua totalidade, mas que o despertam para um conhecimento de mundo diferenciado.

Extrapolando o universo das epopeias, e referindo-nos a uma dramaturgia brasileira recente, criada com a contribuição de atores, naquele que se convencionou chamar processo colaborativo, podemos perceber que frequentemente a memória de cada um dos integrantes e a narrativa dessas experiências pessoais mesclam-se para forjar a

matéria do espetáculo. Em *As três Graças*, da Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, por exemplo, os atores reportam-se ao próprio trabalho, explicitando a maneira como chegam ao espetáculo final, como o grupo se debruça sobre si mesmo. E sua indagação sobre percursos é incluída na própria estrutura do espetáculo. Ou seja, a revelação do processo é um caminho bastante enriquecedor: o que se vê em cena não é apenas uma fatia de um processo ou o resultado ao qual aquele processo chegou, mas todo o percurso feito pelo grupo é trazido objetivamente para a cena. É a narrativa do próprio grupo: de que maneira, contando inicialmente com três atores e uma atriz, o coletivo trabalha, e como, de repente, há uma mudança nessa configuração, passando a existir quatro atores e quatro atrizes e, conseqüentemente, até a temática trabalhada por esse grupo se altera.

E o histórico da criação não surge separadamente, não é revelado pela informação publicada em um programa ou pela reflexão teórica feita por um crítico *a posteriori*, mas integra o espetáculo. Fundir princípios da narrativa com a elaboração do texto cênico propriamente dito é um expediente que pode indicar trilhas inovadoras.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 5a ed. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Cátedra Antonio Vieira/ Instituto Camões, 2000.
- CAMÕES, Luís de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1963.
- JOUVET, Louis. *Ascolta, amico mio*. Roma: Bulzoni, 2007.