

Discurso na vida e discurso na arte de atuar: contribuições de Vygotski e do círculo de Bakhtin para a análise da prática teatral

Andrea Vieira Zanella
Graziele Aline Zonta
Kátia Maheirie*

Resumo: Este estudo analisa a prática teatral desde considerações teóricas presentes nos textos de Vygotski e do círculo de Bakhtin. Neste viés, a arte é concebida como social, uma forma especial de relação entre criador e contemplador fixada em uma obra, em determinado tempo/espaço. Na arte de atuar, o ator se posiciona exotopicamente com relação ao personagem, dele se aproximando e distanciando para definir seu contorno estético.

Palavras-chave: Teatro. Círculo de Bakhtin. Vygotski.

O objetivo deste trabalho é considerar a prática do teatro a partir das reflexões sobre arte e processos de criação presentes nos textos de Liev Semiónovich Vygotski e do círculo de Bakhtin.¹ Apesar de enfatizarem a arte literária, os textos desses autores evidenciam a possibilidade de ampliação do escopo de análise para outras linguagens artísticas, dentre elas a encenação teatral, foco deste estudo.

Inicialmente, cabe localizar o lugar social de onde falam esses autores e como concebem a arte. Já na introdução do texto *Discurso na Vida e Discurso na Arte*, Bakhtin e Voloshinov situam o estético como uma variedade do social: "o meio social extra-artístico afetando de fora a arte, encontra resposta direta e intrínseca dentro dela" (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 1976, p. 2). Dessa maneira, os autores concebem a

* Andrea Vieira Zanella é doutora em Psicologia da Educação pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e pós-doutora pela Università Degli Studi di Roma La Sapienza, é docente do Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina. Grazielle Aline Zonta é mestre em Psicologia pela Universidade Federal de Santa Catarina, psicóloga na Pró-Reitoria de Assuntos Estudantis da Universidade Federal do Paraná. Kátia Maheirie é doutora em Psicologia Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e pós-doutoranda em Educação pela UNICAMP, é docente do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina.

¹ Assumimos a expressão Círculo de Bakhtin em referência ao conjunto da obra do grupo de autores russos formado por Mikhail M. Bakhtin, Valentin N. Voloshinov e Pavel N. Medvedev. De acordo com Faraco (2006), estes três autores mantiveram um grupo de estudos que durou dez anos (1919-1929) no qual compartilharam "um conjunto expressivo de ideias" (p. 14). Deste compartilhar de ideias nasceram obras cuja autoria nunca foi certamente definida e, por este motivo, passaram a ser referenciadas ao círculo, como um todo, por estudiosos posteriores.

possibilidade de uma teoria da arte que compreenda todos os elementos que constituem a obra artística em seu conjunto, de modo que estudos sobre arte que se restringem às particularidades da obra, da psique do criador, ou ainda à psique do contemplador são, para Bakhtin, desconsiderados. "O artístico é *uma forma especial de inter-relação entre criador e contemplador fixada em uma obra de arte*" (BAKHTIN, 1976, p. 3, grifo do autor).

O contemplador que participa do processo de criação, importante esclarecer, é um contemplador potencial, um outro que o artista tem como referência para o discurso/arte proferido e para o qual se dirige - é um participante constante na fala interior e exterior do autor e a quem ele orienta sua obra e quem, por consequência, ajuda a determinar a sua estrutura. Assim sendo, a análise da obra, sua forma, seu conteúdo, seus materiais, os elementos que a tornam concreta não podem ser dissociados do estudo das relações que criador e contemplador estabelecem e que ali se encontram amalgamadas.

Neste viés, o conceito de cronotopo² desenvolvido por Bakhtin (1993) também acrescenta a esta análise ao enfatizar que o tempo e o espaço são instâncias indissociáveis nas quais se estruturam sócio-historicamente as relações sociais. A obra de arte, por sua vez, só existe enquanto criação do artista no diálogo com um outro, enquanto produzida em um determinado cronotopo que constitui alguns de seus múltiplos sentidos. Tais sentidos se atualizam/transformam/reformam quando a obra é vivenciada por um outro contemplador, em um cronotopo outro que constitui as possibilidades de leitura da própria obra.

A partir desta introdução compreendemos que, na perspectiva bakhtiniana, a arte é necessariamente social e deste ponto de vista deve ser estudada. Em consonância com a posição bakhtiniana, temos o olhar de Vygotski, que situa a arte enquanto "uma espécie de *sentimento social* prolongado ou uma *técnica de sentimentos*" (VYGOTSKI, 2001, p. 308 - grifo do autor). A arte, para este autor, permite não somente vivenciar sentimentos ou expressá-los, mas superá-los, organizando o comportamento:

[...] a verdadeira natureza da arte sempre implica algo que transforma, que supera o sentimento comum, e aquele mesmo medo, aquela mesma dor, aquela mesma inquietação, quando suscitadas pela arte, implicam o algo a mais acima daquilo que nelas está contido. E este algo supera esses sentimentos, elimina esses sentimentos, transforma a sua água em vinho. (VYGOTSKI, 2001, p. 307).

Considerando que os sentimentos e sentidos objetivados na obra são socialmente produzidos e particularmente apropriados, compreendemos que a relação do leitor com a obra de arte implica não somente uma recepção passiva, a vivência

2 Bakhtin (1993) apropria a palavra cronotopo (que significa tempo-espaço) da teoria da relatividade de Einstein e o transporta para a crítica literária como uma categoria de fusão das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura: "No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico" (p. 211).

sincera do sentimento que dominou o autor da obra contemplada, ou a compreensão das particularidades da sua estrutura. A leitura da obra implica o contemplador na sua recriação, na atualização, negação e transformação de sentidos, alçando-o à condição de cocriador da obra. A cocriação do contemplador neste processo não se refere necessariamente à objetivação do leitor em uma nova obra, como no processo de criação do autor, e sim a um processo de síntese de criação secundária (Vygotski, 2003), no qual a vivência da obra por cada contemplador permite a transformação do sujeito e a resignificação da obra à sua maneira.

Considerar que a obra é recriada pelo contemplador não significa dizer que o artista deve criar a fim de satisfazer as ambições e expectativas do seu público, mas que aquele também não ignora que a sua obra é feita para ser vista por um outro que não vivenciou com ele o processo de criação e as torturas que o caracterizam. Torturas, pois do ponto de vista de Vygotski (2003), o processo criativo não é somente prazeroso, fruto da inspiração, ao contrário, é um processo complexo, ativo e objetivo no qual a imaginação ganha vida a partir da percepção da realidade e reorganiza as impressões sobre esta realidade em uma nova forma a ser concretizada no contexto real.

Podemos agora refletir sobre como estas considerações sobre a arte aplicam-se à linguagem específica do teatro. Na arte de atuar, a criação não se realiza em um objeto externo ao ator, e sim no seu próprio corpo que assume a forma estética do personagem. O ator enforma³ a personagem e, assim, transforma o seu corpo, o que só é possível a partir de um trabalhoso processo de criação anterior ao momento da estreia, mas que continua sendo elaborado a cada apresentação. Concebemos deste modo, que assim como o autor literário elabora sua obra a partir da concepção de um contemplador/leitor por ele idealizado, também o ator, nos momentos de ensaio, realiza seu processo de criação, dá forma à sua personagem, a partir da sua relação com o contemplador idealizado, ou seja, aquele espectador que não está presente no momento da apresentação, mas que é imaginado como espectador potencial pelo ator.

Entretanto, distintamente da criação literária, a criação teatral conta com outro momento do qual participa o ouvinte real - o contemplador/espectador em carne e osso que compõe o público da peça apresentada. Roubine (1987) propõe que o olhar do público, sua reação de apoio, aborrecimento, ironia, hostilidade ou indiferença, contribui para modificar, com diferentes intensidades, cada apresentação, fazendo dela um momento único.

Deste modo, a forma artística que é criada e objetivada no corpo do ator, em cena, só se realiza no momento do espetáculo, diante dos olhos do espectador. Contempladores potenciais e reais participam do acontecimento artístico do teatro e ajudam a compor o processo de encenação teatral, este, composto pelo pequeno círculo social que constitui o contexto dos acontecimentos da vida das personagens e da trama representada, e por um contexto social mais amplo composto pela plateia que se faz contempladora ativa da obra a partir da significação das situações encenadas.

³ O termo enformação foi apropriado de Reis (2007) a partir da sua análise do processo de enformação e transformação do corpo da bailarina da dança do ventre.

Estas considerações sobre o teatro e sobre a relação entre os atores e contempladores justificam que o processo de criação teatral receba o seu acabamento por parte do artista somente na presença do espectador/contemplador, no momento de cada apresentação. Visto isso, se nos pautarmos pelos caminhos propostos por Bakhtin, nosso olhar para o teatro não pode ser reduzido ao estudo dos aspectos de forma, nem tampouco à análise psicológica do autor da obra, do encenador, do ator ou da plateia. Sob esta ótica, faz-se importante compreender como todos estes elementos são unidos pelo encenador para dar origem a uma manifestação única que se estabelece enquanto comunicação estética entre artistas e espectadores.

Ao aceitar, como o faz Magaldi (1986), que o teatro é uma arte que se realiza pela síntese de elementos artísticos – literatura, pintura, arquitetura, expressão corporal, música, entre outras possibilidades de expressão – que dão origem ao texto, ao cenário, à atuação do ator, assume-se que são estes os elementos que medeiam a comunicação proposta entre artistas e espectadores. Assim, consideramos como ponto de partida para a análise do processo de criação de um espetáculo teatral, o estudo do texto dramático.

Propomos que, na perspectiva bakhtiniana, seria possível conceber um estudo deste texto observando os elementos apresentados como conteúdos, somados aos sentidos produzidos sobre o texto pelo leitor e ainda às particularidades referentes às características do contexto em que vive o autor e as problemáticas com as quais este dialoga no processo de criação e que se objetivam na obra criada.

Retomando o conceito de cronotopo, cabe considerar que o autor do texto pertenceu a uma determinada sociedade, escreveu sua peça em certo momento histórico, determinado espaço-tempo, objetivando-se em sua obra a partir da concepção de um herói que, de acordo com Bakhtin (1976), diz respeito àquele ou aquilo de quem o autor fala – em permanente relação com um ouvinte – este idealizado pelo autor. Assume-se, então, que o texto teatral, quando tomado como base para a encenação teatral, é objetivação de outro processo de criação, o do autor, que deu forma à sua obra literária a partir do diálogo entre aqueles diversos elementos naquele espaço-tempo.

Sendo o estudo da peça parte do processo de criação teatral, reconhecemos os encenadores do espetáculo primeiramente como contempladores da obra literária na qual se constitui o texto encenado (contemplador cocriador que supera os sentimentos que a obra nele desperta). Por conseguinte, o texto, ao ser lido e posteriormente encenado em uma época diferente daquela em que foi escrita, é relido, recebe novos sentidos, próprios daqueles que o vão encenar e do cronotopo da sociedade em que se constituem. Este texto é então recriado, reobjetivado em uma nova forma e a partir de uma nova linguagem, a dramatização, para ser assim apresentado a novos leitores que, por sua vez, vão atribuir à nova obra, novos sentidos. Podemos então conceber atores e diretores como cocriadores da obra dramática, pois fazem desta, elemento para a criação da sua própria obra, a qual resulta da transformação do texto escrito em um texto de corpo e voz que se concretiza em um espaço-tempo planejado e realizado no espaço cênico.

As considerações de Koudela (2008) acerca do texto cênico⁴ ajudam a compreender esta transformação da linguagem escrita em linguagem dramática.

Na encenação, o poder de ruptura estética do material de partida necessita ser traduzido para o sistema de símbolos e signos teatrais. A materialidade da arte do teatro exige uma transformação da expressão escrita para a oralidade da fala. A corporeidade do atuante, aliada a elementos visuais e auditivos dão uma forma ao texto cênico que se desdobra no tempo e no espaço. (KOUDELA, 2008, p. 52, grifo da autora).

Atores e diretores, portanto, dão um novo acabamento estético ao texto, recriam o seu contexto, modificando-o em razão das condições e características espaço-temporais em que se situam.

Mas o texto, conforme ressaltamos anteriormente, é somente um dos elementos dentre os que constituem a obra teatral. Os atores, e os personagens aos quais dão vida, o cenário, os adereços, os figurinos, tudo isso em conjunto é estruturado para dar forma ao conteúdo do texto e do espetáculo.

Para abordarmos esta questão, acolhemos as ideias de Bakhtin (1976) no que se refere ao discurso da vida e ao discurso da arte, destacando as particularidades da comunicação cotidiana e da comunicação artística. Na vida cotidiana, o discurso verbal nasce de uma situação pragmática extraverbal e permanece diretamente vinculada a esta situação. O enunciado concreto só pode ser compreendido uma vez que o evento extraverbal que o engendra compõe um contexto social no qual os interlocutores compartilham um horizonte espacial e ideacional. Este contexto compartilhado é o que elucida os julgamentos de valor que permanecem presumidos no enunciado concreto, ou seja, é por meio dos significados socialmente compartilhados que compreendemos aqueles sentidos do discurso que não se realizam concretamente na palavra, mas que se fazem presentes enquanto informação extraverbal. É o fator denominado entoação que localiza a fronteira do verbal com o extraverbal, do dito com o não dito, na medida em que é a entoação quem faz transparecer a expressão emocional, e é por meio dela que o falante expressa os juízos de valor atribuídos aos objetos e compartilhados pelos indivíduos de uma comunidade.

A partir desta fronteira do dito com o não-dito, Bakhtin (1976) caracteriza o discurso artístico como um discurso que se faz por uma transformação da forma de comunicação pragmática. Referindo-se ao enunciado poético, afirma: "Julgamentos de valor, antes de tudo, determinam a *seleção de palavras* do autor e a recepção desta seleção (a co-seleção) pelo ouvinte" (BAKHTIN, 1976, p. 10 – grifo do autor). O autor esclarece que as palavras que o poeta escolhe para construir sua obra são retiradas não de um dicionário, mas do contexto da vida onde se impregnaram de julgamentos de valor e são selecionadas a partir do ponto de vista dos próprios portadores destes julgamentos, ou seja, seus ouvintes – aqueles que o autor concebe no momento de criação – e em relação ao objeto do seu enunciado – o herói. Vemos, portanto, que

⁴ A utilização da expressão texto cênico é concebida como o faz Koudela (2008) desde sua leitura de Pavis (1999). Para estes autores, o texto dramático é o material bruto sobre cuja base são construídas novas versões que dão origem a um novo produto assim denominado texto cênico. Este deve ser avaliado como obra independente em relação ao modelo literário.

enquanto na vida o discurso se vincula diretamente aos interlocutores que compartilham um contexto social, na arte, o discurso é construído, não vinculado a uma situação concreta, mas a partir das situações que o autor cria para permitir a inter-relação entre seu herói e seu ouvinte a partir dos julgamentos de valor que compartilham.

A entoação também se faz presente no discurso artístico, mas não só ela expressa os seus presumidos: o gesto, afirma Bakhtin (1976), também se faz presente para expressar as emoções e os julgamentos de valor. Sendo assim, entoação e gesto são ativos e objetivos por tendência, de modo que não somente expressam a condição psicológica do falante, mas também se relacionam de maneira forte e viva com o mundo externo e o meio social. "Quando uma pessoa entoa e gesticula, ela assume uma posição social ativa com respeito a certos valores específicos e esta posição é condicionada pelas próprias bases de sua existência social" (BAKHTIN, 1976, p. 8).

É precisamente neste aspecto objetivo e social da entoação e do gesto "que residem as forças da arte responsáveis pela criatividade estética e que criam e organizam a forma artística" (BAKHTIN, 1976, p. 8). Apesar de diferenciar estas formas de discurso, Bakhtin enfatiza que o discurso da arte não pode existir descolado do contexto da vida, pois é nele que a arte encontra seus elementos e os reestrutura, produzindo algo novo.

Aqui encontramos novamente uma consonância entre as ideias de Bakhtin e de Vygotski. Afirma este em seu texto *Arte e Vida*: "A arte está para a vida como o vinho para a uva – disse um pensador, e estava coberto de razão, ao indicar assim que a arte recolhe da vida o seu material, mas produz acima desse material algo que ainda não está nas propriedades desse material" (VYGOTSKI, 2001, p. 308) e mais adiante acrescenta: "A arte completa a vida e amplia as suas possibilidades" (p. 313).

Transpondo estas considerações para a criação teatral – criação do texto cênico – podemos sugerir que cada elemento dentre aqueles que o compõem também foram cuidadosamente escolhidos de acordo com os juízos de valor que se expressam por meio da forma construída. Assim, ao contrário da manifestação literária da arte, que exige a descrição verbal do contexto extraverbal para ser compreendido, a criação deste contexto no teatro se faz pelo espaço, pelo cenário, figurinos, iluminação, adereços.

Dando foco ao ator, de maneira análoga, para a expressão dos sentimentos, a entoação das palavras é acompanhada dos gestos, da postura, dos movimentos e posicionamentos do ator em cena. Dessa maneira, no teatro, o ator juntamente com as palavras, lança mão de outros recursos de expressão, recursos estes que são objetivados no seu corpo, na postura, nos gestos, nas vestes, de modo que estes estabelecem uma relação de comunicação diferenciada com o público, extrapolando as regras gramaticais da língua e criando uma forma de dizer regida por suas próprias normas e guiada por objetivos próprios.

Para esclarecer a relação do espaço-tempo com a compreensão dos juízos de valor e a produção de sentidos no contexto teatral, podemos imaginar um ator em cena, durante uma peça que se passa no contexto histórico-cultural dos anos 50 do século XX, mas que está em cartaz no ano de 2012. Em determinada cena, durante

um momento de desespero, a personagem enformada pelo ator exclama: “Valha-me Deus!” Neste momento, ele expressa, por meio da entoação e dos gestos, os juízos de valor socialmente contidos na expressão e os sentidos que tal expressão desperta na personagem devido à situação encenada. Mas estes sentidos só são compreendidos na medida em que a peça apresenta à plateia aqueles elementos cenográficos, figurinos, adereços, sonoplastia que foram cuidadosamente escolhidos para localizar o ator no tempo-espaço em que se passa a peça. Diferente seria se a mesma expressão fosse dita em uma situação cotidiana, por exemplo, por uma pessoa que espera o ônibus, em meio a um grupo de estudantes, no mesmo ano de 2012. Aqui, já não há mais os elementos que no teatro localizavam a época da expressão. As palavras podem ser as mesmas, mas o contexto, as condições, as possibilidades psicológicas são outras, assim como as possibilidades de sentidos: alguns podem ser socialmente compartilhados, outros não. Por este motivo, a entoação pode não conseguir, agora, fazer compreender o juízo de valor que antigamente a expressão carregava, e o sentido será perdido ou transformado.

É, portanto, por meio da estruturação daqueles elementos em um espetáculo que localiza histórica e culturalmente a trama encenada, que se faz a conexão entre o momento histórico em que se passa a peça e aquele em que ela é encenada, entre os sentidos do autor do texto, os do encenador e os do espectador. Do mesmo modo, qualquer palavra no contexto da vida, ou mesmo uma comunicação sem palavras como as de Kity e Levin, personagens da obra literária *Ana Karenina* de Tolstoi, só comunicam para um outro que compartilha o contexto e as motivações daquele que fala/gesticula (Vygotski, 2001).

Outra situação que apresentamos para expressar essa relação entre arte e vida, extraímos do conto *A Esbofeteada*, de Nelson Rodrigues, publicado na coluna *A vida como ela é...* do jornal *Última Hora*, entre os anos de 1951 a 1961.

No referido conto, o autor apresenta a personagem Silene e a descreve como uma alma doce e terna. Silene se apaixona por Sinval, namorado da amiga Ismênia. Ismênia se vangloria dos acessos de ciúmes de Sinval e inclusive dos tapas em que seus acessos costumam resultar. A trama se desenvolve de tal forma que Sinval confessa seu verdadeiro amor por Silene e opta por deixar Ismênia para assumir com aquela o seu relacionamento. Mas, ao contrário do modo como agia em relação à Ismênia, Sinval não demonstra ciúmes por Silene. A moça então, para tentar despertar os ciúmes do namorado, passa a chamar a atenção de todos com, nas palavras do autor, “atitudes desagradáveis, de escândalo”. Nas festas, bebe ao ponto de ser carregada e deixa evidentes as suas traições. Chega o momento em que Sinval alcança o seu limite e, tomado pelos ciúmes, põe-se a esbofeteá-la. Silene se convence assim do amor de Sinval e passam a manter, daí por diante, um relacionamento feliz, permeado pelos bofetões que o rapaz dá na namorada atendendo aos seus pedidos.

“Heróis” como os apresentados em *A Esbofeteada* – seus personagens e enredos – renderam a fama polêmica à obra de Nelson Rodrigues. A seguinte transcrição de um comentário de Ruy Castro, registrado na obra *Nelson Rodrigues: Teatro completo*, de Sábado Magaldi (1993), sobre o contexto e processo de criação de *A vida como ela é...*, revela particularidades que lançam luz a esta polêmica:

Durante dez anos, de 1951 a 1961, Nelson Rodrigues escreveu sua coluna *A vida como ela é...* para o jornal *Última Hora*, de Samuel Wainer. [...] E quase sempre sobre o mesmo assunto: adultério. [...] As histórias saíam de casos que lhe contavam, da sua própria observação de subúrbios cariocas ou das cabeludas paixões de que ele ouvia falar em criança. Mas principalmente da sua meditação sobre o casamento, o amor e o desejo.

O cenário dos contos de *A vida como ela é...* é o Rio de Janeiro dos anos 50. Uma cidade em que casanovas de plantão e mulheres fabulosas flertavam nos ônibus e bondes; em que poucos tinham carro, mas esse era um Buick ou um Cadillac; em que os vizinhos vigiavam-se uns aos outros; e em que maridos e mulheres viviam sob o mesmo teto com as primas e os cunhados, numa latente volúpia incestuosa. Uma cidade em que, como não havia motéis, os encontros amorosos se davam em apartamentos emprestados por amigos – donde o pecado, de tão complicado, tornava-se uma obsessão (MAGALDI, 1993).

Esta descrição do cenário das histórias de Nelson Rodrigues revela, desde o ponto de vista de Magaldi, como o referido autor apreendia o discurso da vida, das situações cotidianas do Rio de Janeiro da década de 1950 e o transformava em um novo discurso nos seus contos. Podemos dizer que o autor objetivava em textos como *A Esbofetada*, os sentidos das relações por ele apropriadas. Seus personagens ganhavam vida a partir da sua leitura da realidade. São os julgamentos de valor que o autor fazia sobre as relações do seu tempo que o impulsionavam a dar vida às personagens desta trama e às situações que entre elas se desenrolam.

O comentário de Ângela Leite Lopes (1993), também nos ajuda a refletir sobre esta questão: "A primeira imagem que se tem de Nelson Rodrigues no que se refere às mulheres é o do autor da frase "mulher gosta de apanhar". Ouve-se aí um veredicto que encerraria a sua visão não só das mulheres como da questão do feminino" (p.262). Esta fala de Ângela Lopes resumiria a posição ativamente assumida pelo autor diante das mulheres de sua época e das que retrata em suas obras. Mas a polêmica frase encontra repercussão não somente no julgamento de valor assumido, mas no fato de este nascer do contexto social, contexto da vida e revelar os paradoxos deste contexto. Ao colocar a nu o que, para muitos, seria conveniente deixar silenciado, o autor elegeu seus "heróis", trazendo para a arte, o discurso da vida da sua época.

Já no momento em que *A Esbofetada* é montada no teatro, tudo isso passa a acontecer em cena, assim como poderia acontecer no subúrbio carioca. Estes julgamentos, dentre inúmeros outros que permanecem presumidos nos textos de Nelson Rodrigues, são significados pelo encenador que dará forma à peça na concretização da montagem teatral. Mas também no teatro não há a simples reprodução da situação da vida, e sim uma avaliação específica sobre a trama encenada, avaliação esta que determina uma postura ativa do encenador em relação ao conteúdo captado na vida e encenado no palco – são os valores que o autor objetivou em seu texto e que o encenador apropriou na sua leitura, além daqueles novos sentidos que o encenador atribuiu à cena de acordo com o contexto real da sua sociedade, no momento histórico em que vive.

Além disso, é preciso considerar que o processo de leitura do texto dramático e produção de sentidos sobre o mesmo irá relacionar-se diretamente com a forma e o conteúdo que se realizarão no texto cênico. Afirma Bakhtin que a forma artística não

se resume ao material – ela se realiza com a ajuda dele, mas em virtude da sua significação, o ultrapassa e mantém relação com o conteúdo. “A seleção do conteúdo e a seleção da forma constituem um e o mesmo ato estabelecendo a posição básica do criador; e neste ato uma e a mesma avaliação social encontra expressão” (BAKHTIN, 1976, p. 11).

Mas como acontece este processo no teatro? Como o ator organiza os recursos de que dispõe para realizar sua atividade estética, dar forma a sua personagem? Neste ponto, é preciso apresentar algumas considerações sobre o processo de criação da personagem pelo ator e, para isso, vamos novamente recorrer à analogia com o processo de criação literária proposto por Bakhtin.

Bakhtin (2003a) defende o nascimento da criação estética a partir do posicionamento exotópico do autor com relação à obra. A este respeito, Todorov – no prefácio da referida obra de Bakhtin – esclarece: “A criação estética é, pois, um exemplo bem-sucedido de um tipo de relação humana: aquela em que uma das duas pessoas engloba inteiramente a outra e por isso mesmo a completa e a dota de sentido” (TODOROV em BAKHTIN 2003a, p. XIX).

O texto dramático, enquanto criação estética, estrutura-se desde esta posição exotópica do autor para com suas personagens. O autor do texto, exotopicamente posicionado com relação aos seres e à trama criada, enxerga e conhece tudo o que cada personagem enxerga e conhece dentro do seu mundo, bem como tudo o que elas não podem enxergar estando imersas neste. A consciência do autor é, portanto, uma consciência que abrange a consciência da personagem com elementos transgredientes⁵ a ela mesma, definindo assim, o acabamento estético da existência desta (Bakhtin, 2003a).

A partir do conceito de exotopia, Bakhtin define os movimentos de aproximação e distanciamento que compõem a atividade estética. A aproximação é o momento de compenetração, no qual o autor busca ver e inteirar-se do outro (indivíduo, ser, personagem) tanto quanto for possível, “adotar o horizonte vital concreto desse indivíduo tal como ele o vivencia” (BAKHTIN, 2003a, p. 24). Após inteirar-se do mundo da personagem, o autor realiza o movimento de distanciamento, retornando ao seu próprio lugar, de fora da trama, onde a objetivação estética se realizará na transformação dos sentidos advindos do material compenetrado na forma do texto literário.

Contrariamente ao processo de criação literária no qual o herói a quem o autor dá vida se concretiza em um objeto externo a ele, no caso do teatro, este herói ganha vida no corpo do próprio ator/criador. Conforme aludido anteriormente, o ator faz-se outro de si mesmo ao enformar no seu corpo, o corpo da personagem. Em outras palavras, o corpo do ator assume o contorno estético do personagem e, para isso, também o ator se posiciona exotopicamente com relação àquele, enxerga-o como outro e dele se aproxima, se inteira do seu mundo, vivencia o que ele vivencia, sente-se como ele se sente, para então se afastar e definir sua forma, seu andar, sua fala, seus movimentos e gestos, suas características físicas e psicológicas, seu jeito de ser.

⁵ O termo transgrediente, adotado por Bakhtin, apresenta entre seus significados os seguintes: “ir além, atravessar, exceder, ultrapassar, transgredir”, esclarece Paulo Bezerra, em nota de tradução do livro *Estética da Criação Verbal*.

O ator se torna outro sem deixar de ser ele mesmo, processo que não se dá de forma linearmente definida, pois o ator se envolve com e se distancia da personagem em diversos momentos da criação, como nas leituras, nos ensaios, nos exercícios de improvisação⁶.

Retornemos à proposta de encenação do conto A Esbofeteada. Considerando o ponto de vista apresentado, para o conteúdo deste texto ganhar forma, os atores transformarão seus corpos nos corpos das personagens, dando vida às situações descritas. Para isso será preciso considerar algumas questões como: Em que espaço-tempo se passa a história? Em que contexto histórico ela acontece? Como se porta fisicamente uma moça como Silene neste contexto? Como ela anda? Como ela se veste? Qual o seu tom de voz? Qual a intenção de Silene quando pergunta a Sinval o que ele faria se ela o traísse? Que reação espera da parte dele? Que gesto acompanha esta pergunta?

Os atores descobrem as respostas para estas, e muitas outras questões, a partir do estudo do texto dramático, dos sentidos a ele atribuídos, do que se quer comunicar ao público por meio da encenação, das descobertas realizadas durante os ensaios. Assim, para a construção do corpo da personagem, seus movimentos, atitudes e intenções precisam ser pensadas, elaboradas, experimentadas e reconstruídas no palco para traduzirem os sentidos produzidos para a linguagem da obra teatral.

Também os demais elementos de cena participam desta construção, acrescentando forma e conteúdo à história: Como estariam dispostos os móveis no quarto de Silene? Que cores predominam neste cômodo? Que luz o ilumina? Como dispor dos adereços, iluminação e sonoplastia para que o ambiente da Silene meiga do início da história contraste com a Silene descrita por Nelson Rodrigues como desagradável no fim da história? Aqui, também, cada elemento é pensado e posicionado a partir dos sentidos produzidos, para melhor representar o contexto social em que se estabelece a trama, definindo um acabamento estético para a obra criada.

Por sua vez, a partir da experiência ativa do espectador/contemplador, conteúdo e forma ganharão uma nova leitura. Pelo olhar do público, olhar de fora da trama, a obra será significada e ressignificada pelo leitor, o qual, quando afetado pela obra, deixará o espetáculo, transformado.

E cabe aqui pontuar que é devido a esta possibilidade de abertura à produção de sentidos que uma obra permanece viva, ao longo do tempo, enquanto obra de arte. Algumas obras atravessam gerações, despertando em seus leitores/espectadores possibilidades de relações e reações esteticamente produzidas, suscitando novos olhares, novas leituras. A este respeito, Bakhtin afirma:

As obras dissolvem as fronteiras da sua época, vivem nos séculos, isto é, no grande tempo, e, além disso, levam frequentemente (as grandes obras, sempre) uma vida mais intensiva e plena que em sua atualidade. [...] Entretanto, uma obra não pode viver nos séculos futuros se não reúne em si, de certo modo, os séculos passados. Se ela nascesse toda e integralmente hoje (isto é, em sua atualidade), não desse continuidade ao passado e não mantivesse com ele um vínculo substancial, não poderia viver no futuro. Tudo o que pertence apenas ao presente morre juntamente com ele (BAKHTIN, 2003b, p. 362, grifo do autor).

⁶ Um estudo sobre o movimento exotópico no processo criativo do ator e no contexto do teatro-educação pode ser encontrado em Carvalho (2004) e Zonta (2009).

Bakhtin defende que as grandes obras não são construídas somente no seu momento presente. Ao contrário, nascem da relação do seu presente com o tempo passado lançando-se ao futuro. A obra contém elementos a serem significados em um momento futuro, até distante, ao momento de sua criação: "No processo de sua vida *post mortem* elas se enriquecem com novos significados, novos sentidos: é como se essas obras superassem o que foram na época da sua criação" (BAKHTIN, 2003b, p. 363).

É justo recorrer novamente a Nelson Rodrigues, e sua obra como exemplo, a partir de alguns de seus críticos, como Sábato Magaldi e Ronaldo Lima Lins:

A permanente fusão de elementos na aparência inconciliáveis autorizaria a multiplicidade de leituras das obras. Enquanto um encenador pensa em Dorotéia como sombria tragédia, outro coloca homens em papéis femininos e prefere a farsa descabida. Onde um analista vê comédia de costumes, outro enxerga mito ancestral (MAGALDI, 1993, p. 131).

[...] Quero salientar que nada permanece imune, autônomo, independente do resto, no teatro rodriguiano. Todos os seus ingredientes se tocam e se repelem, daí o riso misturado ao choro, o prazer prejudicado pelo sofrimento, o drama e o melodrama próximos e quase inseparáveis (LINS, 1993, p. 250).

Os comentários de Magaldi e Lins ressaltam como Nelson Rodrigues concretizou a reunião de elementos opostos em obras esteticamente acabadas, possibilitando a experiência de múltiplas leituras e sentimentos considerados contraditórios. Mais de meio século após o nascimento das suas obras, o leitor/espectador de Nelson Rodrigues encontra nestas, sentidos que só germinam no contexto cultural atual. Afirma Bakhtin: "Os fenômenos semânticos podem existir em forma latente, em forma potencial, e revelar-se apenas nos contextos dos sentidos culturais das épocas posteriores favoráveis a tal descoberta" (BAKHTIN, 2003b, p. 363). Talvez por tais características, as obras de Nelson Rodrigues permanecem no grande tempo, sendo ressignificadas por seu público, a cada geração.

Mais do que dar a conhecer aos leitores de hoje como eram significadas as mulheres por Nelson Rodrigues na sua época, a montagem de suas peças provoca algo mais em seus espectadores. Sua obra torna presentes os sentidos nela amanhados, quando esta foi criada, despertando sentimentos que são superados pela multiplicidade de novos sentidos que engendra. Talvez afete os leitores deste cronotopo "transformando sua água em vinho", propiciando a experiência de uma relação esteticamente construída pela mediação de obras que apresentam um discurso antigo e atual, ao mesmo tempo.

Referências

BAKHTIN, M. M.; VOLOSHINOV, V. N. Discourse in life and discourse in art – concerning sociological poetics. Trad. de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza. In: VOLOSHINOV, V. N. **Freudism**. New York: Academic Press, 1976.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo: HUCITEC; UNESP, 1993.

_____. O autor e a personagem na atividade estética. In: BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Estética da criação verbal**, São Paulo: Martins Fontes, 2003a. p.3-192.

- _____. Os estudos literários hoje. In: BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003b. p. 359-366.
- CARVALHO, Flávio Augusto Lanzarini. **Teatro e dialogismo**: pensando o teatro-educação com Mikhail Bakhtin. 98 f. Dissertação. Programa de pós-graduação em teatro. Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2004.
- FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & diálogo**: as idéias lingüísticas do círculo de Bakhtin. Curitiba: Criar Edições, 2006.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. A encenação contemporânea como prática pedagógica. **Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 10, p. 49-58, dez. 2008.
- LINS, Ronaldo Lima. Apenas ali, depois de um túnel. In Magaldi, Sábato (Org), **Nelson Rodrigues**: teatro completo. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 249-251.
- LOPES, Ângela Leite. As mulheres de Nelson Rodrigues. In MAGALDI, Sábato (Org), **Nelson Rodrigues**: teatro completo. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 262-265.
- MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Ática, 1896.
- _____. A peça que a vida prega. In MAGALDI, Sábato (Org), **Nelson Rodrigues**: teatro completo. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 11-131.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. de Jacó Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A arte do ator**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- VYGOTSKI, Liev Semiónovich. **Psicologia da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. Liev Semiónovich. **Imaginación y creación em la edad infantil**. Buenos Aires: Nuestra América, 2003.
- REIS, Alice. Casanova. **A atividade estética da dança do ventre**. 145 f. Dissertação. Programa de pós-graduação em Psicologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.
- RODRIGUES, Nelson. A esbofeteada. In RODRIGUES, Nelson. **A vida como ela é: o homem fiel e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 80-84.
- ZONTA, Grazielle Aline. **Os sentidos do fazer teatral para alunos de um curso livre de teatro**. 96 f. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Psicologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

Title: Discourse in life and discourse on the art of acting: contribution of Vygotski and the Bakhtin circle for the analysis of the theater practice.

Abstract: This study analyses the practice of theater acting since the theoretical considerations found in texts of Vygotski and the Bakhtin circle. In this perspective, art is conceived as a social form of relationship between the author and the viewer fixed in a work of art, in a certain time/space. In the art of acting, the actor assumes an exotopic position in relation to the character, approaching and distancing him to define its aesthetic boundaries.

Keywords: Theater. Bakhtin circle. Vygotski.

Recebido em: 26/09/2012. Aceito em 17/06/2013.