

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Centro de Letras e Artes
Escola de Letras
2018

O FIO DA FALA E DA SEDA
Uma investigação a partir de dois animais: o *homo sapiens* e o *bombyx mori*
(vulgo bicho da seda)

Susanna Kruger Pinto Queiroz

Rio de Janeiro, 13 de junho de 2018

O FIO DA FALA E DA SEDA

Uma investigação a partir de dois animais: o *homo sapiens* e o *bombyx mori*
(vulgo bicho da seda)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
à Escola de Letras da UNIRIO como requisito
parcial para a obtenção do título de Bacharel
em Letras

Orientadora: Professora Dra. Luciana Vilhena

Rio de Janeiro, 13 de junho de 2018

SUMÁRIO¹

PRÓLOGO	04
ATO I – JUSTIFICATIVA	07
ATO II – PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	13
ATO III – <i>CORPUS</i> E METODOLOGIA	17
ATO IV – ANÁLISE DO <i>CORPUS</i>	22
EPÍLOGO	31
FICHA TÉCNICA	33

¹ Introdução será nomeada de *Prólogo*, os itens da pesquisa de *Atos*, as Considerações Finais de *Epílogo* e

PRÓLOGO

A ideia inicial desta pesquisa parte da percepção de um possível ponto comum entre as secreções produzidas pelo *bombyx mori* (o bicho da seda) – o fio, e pelo *homo sapiens* (o ser humano) – a fala², em um processo analógico, já que se pode considerar que o *bombyx mori* secreta, naturalmente, seu fio, assim como o *homo sapiens* secreta, naturalmente, a sua fala. A partir da secreção expelida por estes dois animais, pode-se produzir tecidos, tramas.

“Este tipo de tecido ainda é desconhecido na Dinamarca”, explicou Fengon. “Seda. O fio é secretado por lagartas verdes com chifres, alimentadas exclusivamente com folhas de amoreira. Os primeiros ovos e sementes, reza a lenda, foram trazidos clandestinamente da China por frades persas no oco de suas bengalas e assim chegaram a Bizâncio. Os casulos tecidos pelas lagartas, que depois se transformam em mariposas cegas que vivem apenas por alguns dias, são fervidos e desmanchados por mãos de crianças, e em seguida as velhas torcem os filamentos formando fios que por sua vez se transformam em tecidos tão milagrosos como esse que a senhora vê, verdadeira imagem do Paraíso em toda sua glória preciosa.”. (UPDIKE, JOHN GERTRUDES E CLÁUDIO, 2001, p. 132-133)

E a questão em torno da qual se organiza essa pesquisa é: como o ator pode tornar presente um momento que não é presente – uma vez que ele já sabe tudo o que vai acontecer?

Nesse sentido, esta pesquisa parte do quadro teórico da Teoria da Enunciação, nos moldes de Benveniste (2005 a e b) e de Bakhtin (1981, 1992) mas também segue caminhos de teóricos mais contemporâneos, como o de Flores (2008) para tentar descortinar os caminhos de construção dos processos da enunciação³, entendida aqui como mecanismo de

² É importante destacar que o que estamos considerando “fala”, nesse caso, é a própria “concretização da língua”, o uso ou discurso nos termos de Saussure. Entretanto, ressaltamos que se trata, aqui, da própria “expressão vocal humana” desse uso.

³ Estamos utilizando enunciação nos moldes de Benveniste (1989, 1995), que propõe um Aparelho Formal da Enunciação e de Bakhtin. Para ambos os estudiosos, a Enunciação é a colocação individual da língua em funcionamentos por um ato individual, único e irrepetível. Para esta investigação, estamos tomando o termo “Enunciação” tanto na concepção linguística quanto na teatral.

“enunciado”, isto é, como um processo de produzir enunciados em uma situação empírica de comunicação e, por isso mesmo, como fenômeno único, irrepetível e quase que involuntário no e do homem. No que concerne ao uso que o ser humano faz da língua, Bakhtin (op. cit) parece estar à frente de seu tempo, uma vez que constitui preliminarmente uma teoria que prioriza o caráter da enunciação como processo não reiterável e que pressupõe outras enunciações, ou seja, é um acontecimento discursivo projetado a partir de uma memória, das muitas vozes que trazemos em nós e que nos constituem. Assim sendo, a enunciação seria um fenômeno, em alguma medida, inapreensível, mas decodificável devido às marcas linguístico-discursivas que deixaria no enunciado.

São justamente essas marcas que permitem tantas interpretações diferentes de um mesmo texto⁴ – que veremos ao longo deste trabalho, no qual faremos a exposição de três possibilidades de enunciação.

Traçando-se, pois, um paralelo com a interpretação – com a apropriação que um ator faz de um texto – percebemos que seu organismo deve incorporar as falas produzidas por um outro enunciado⁵ de modo que ele, de fato, se aproprie deste outro tecido e o incorpore à sua própria fala num ato antropofágico da fala de outro. É preciso devorar a fala, degluti-la, regurgita-la, tornar a degluti-la para então digeri-la e assim trazê-la novamente à boca.

Me rasgue
Amasse
Me coloque inteira na sua boca
Me mastigue
Me rumine
Regurgite e torne a me engolir
Degluta

Só me tire da sua boca
Quando puder me fazer sua. (autoria própria)

⁴ Tomamos o termo “texto”, nesta pesquisa, remetendo tanto a “roteiro dramaturgico”, quando estivermos no escopo da Linguística quanto, também, a “texto”, quando estivermos no escopo da linguagem teatral.

⁵ É importante salientar que, na Teoria da Enunciação, temos a “Enunciação” como o processo e o “Enunciado” como produto. Para esta investigação, usaremos o termo ‘enunciado’ tanto na concepção da Linguística quanto da linguagem teatral.

De acordo com Blütenstaub (2000: 35342), “*Wie kann ein Mensch Sinn für etwas haben, wenn er nicht den Keim davon in sich hat? Was verstehn soll, muß sich in mir organisch entwickeln*”⁶.

Por algum caminho, o texto tem que se tornar orgânico no corpo do ator, fazer parte de seu organismo, se tornar um órgão, pois só assim poderá ser enunciado. A enunciação seria o tempo e o espaço onde se forma e de onde parte aquilo que se materializará em fala. A fala do ator – o texto que ele deve proferir – só soará espontâneo se o ator enunciá-lo. Ele precisa encontrar essa região altamente subjetiva do *homo sapiens* – que é onde se engendram as possibilidades de enunciações – para que sua fala saia com o tom do não reiterável, como pressupõe Bakhtin.

Como esse irrepetível pode acontecer no trabalho de um ator se ele basicamente trabalha com a repetição? Como é possível fazer com que o movimento de uma enunciação – aquele momento único de presença – esteja presente no ato de dizer uma fala que não é espontânea? Como ele pode dizer suas falas sem que estas soem falsas, parecendo que as palavras - apesar de estarem decoradas e de o ator já saber o que dirá do início ao fim de seu discurso – estejam sendo articuladas naquele exato momento, espontâneas como as que proferimos em nosso cotidiano? Quais seriam os caminhos já mapeados que os atores poderiam percorrer ou quais eles podem vir a criar, nos seus treinos profissionais, que os levariam a essa espontaneidade que reside na enunciação, de modo que o texto fosse escutado e sentido, ao ser falado, como um “acontecimento”? E como manter o estado de “acontecimento” durante as inúmeras repetições de uma cena durante gravações, filmagens ou de temporadas teatrais?

Esta pesquisa pretende, então, constituir-se a partir da questão inicialmente colocada, das perguntas secundárias que a acompanham e desse diálogo analógico entre o tecer com os fios do bicho da seda – ação pensada que o ser humano faz das secreções espontâneas do *bombyx mori*, e o dizer um texto decorado – ação pensada que um ator pode fazer ao tecer falas de *outrem* numa cena, como se estivessem sendo secretadas de si naquele momento presente, num processo de enunciação empírico.

⁶ Tradução livre: “Como pode um ser humano ter sentido para algo se não tem em si mesmo o seu germe? O que eu devo entender tem de se desenvolver em mim organicamente.” (Novalis, Blütenstaub, 2000: 35342, traduzido por Ana Cristina Pinto da Silva, mestranda em Ciência da Literatura da UFRJ – jan/jun 2007)

A hipótese inicial da qual partimos gira em torno do fato de que o texto só encontraria seu tom na medida em que os atores o proferissem como “acontecimento” enunciativo, isto é, na medida em que o texto fosse assimilado como “fala espontânea” pelo ator no momento da encenação. Mais que espontâneo, o ator teria que conseguir proferir o texto de modo vivo. Estando vivo. Tornando presente aquilo que não é o presente – um texto decorado. A situação do ator é única: ele está em cena naquele momento que é o presente, mas o que dirá não é movimento do presente mas deve assim se tornar. Desse modo, conseguindo tal apropriação do presente, estaria dado o caráter espontâneo existente na secreção natural que se torna fala no *homo sapiens* da mesma maneira que o fio é secretado do *bombyx mori*. “O presente é propriamente a origem do tempo. Ele é esta presença no mundo que somente o ato de enunciação torna possível [...]” (BENVENISTE, 2005, p. 84)

ATO I – JUSTIFICATIVA

Antes de falarmos sobre qual a concepção da Teoria da Enunciação que está na base desta pesquisa, falaremos como surgiu a questão que levou a ela.

- O que faz uma atriz num curso de Letras?

- A paixão pela trajetória que as palavras podem ter através dos tempos e das bocas que as proferem, e dos inúmeros sentidos que esta dança evoca.

No curso de Letras da Unirio, os alunos têm contato com muitas frentes empíricas das Letras no mundo do século XXI – são 40 disciplinas além de duas optativas. A perspectiva teórica e crítica (o debruçar do pensamento do homem sobre suas produções literárias), a perspectiva literária (como o homem se utiliza das palavras e das imagens para trazer à tona a poesia ou a prosa) e a perspectiva linguística (ciência que tem por objeto a linguagem humana em seus aspectos fonético, morfológico, sintático, semântico, social e psicológico. As línguas consideradas como estrutura e como enunciação.) Houve um encantamento por esta perspectiva – as aulas de Saussure e a Teoria na qual seus alunos as transformaram, as propostas do Gerativismo de Chomsky, as palavras como ação em Austin, a ideia de enunciação em Benveniste, as críticas de Barthes, as desconstruções de

Derridá e tantos outros que de alguma maneira olharam e problematizaram essa extraordinária faculdade existente no homem.

Diante da perspectiva linguística que se ocupa da estrutura da língua, persiste uma questão: como o homem gera o fio da fala e como usa todo esse sistema que a linguística conseguiu organizar e nomear, como uma ciência? Ele tem con-ciência de como ele o produz?

Em nossa pesquisa, entendemos a “fala humana” como uma secreção, como tantas outras que o corpo produz. O que a diferencia da saliva, da urina, das fezes, do suor, da lágrima, da cera, do sêmen e outras, é algo imaterial, talvez àquilo que tenha chamado a atenção de Benveniste e ao que nomeou de enunciação. É como se no momento em que essa específica secreção tomasse seu caminho de expulsão, passasse por alguma região que a significa em algo que o próprio homem, se apercebendo dessa matéria que pode produzir com esta secreção, com ela tecesse tramas. Como o faz com o fio que o bicho da seda secreta. É como se essa secreção, ao tomar contato com um tempo e um espaço existente em algum lugar do *homo sapiens* se transformasse em matéria prima para aquilo que é no homem, uma necessidade: narrar.

Em geral, os pesquisadores se atêm a um objeto. É ele e em torno dele que se desenvolvem projetos, se fazem descobertas. Um pesquisador de oncologia tem como seu objeto o câncer. Mas o que vem a ser aquele que tem o câncer - ele não vem a ser o objeto. Mas este objeto não mudaria a cada paciente que o porta? Um pesquisador de sonetos de William Shakespeare tem como seu objeto as palavras naquela exata disposição – quatro, quatro, três, três. Mas o que vem a ser aquele que lê o soneto – ele não é o objeto. Mas o soneto não muda a cada um que o lê? – mudar aqui implica e significa mudar àquele que o lê, assim como o próprio soneto sofrer modificação, dependendo de quem o lê.

É este lugar que podemos chamar de enunciação? Presente em qualquer objeto e capaz de criar inúmeras nuances que podem relativizar e assim enriquecer qualquer pesquisa?

*Joy & Woe are woven fine
A Clothing for the soul divine*

*Under every grief & pine
Runs a joy with silken twine*⁷

Um dos atores que trabalharam por anos na Companhia de Teatro de Peter Brook (1925 - diretor inglês radicado na França onde desenvolve um trabalho de pesquisa das origens do teatro à frente de seu próprio grupo de estudos em Paris – o Centro Internacional para a Investigação Teatral) o *griot* Sotighi Kouyaté, numa das oficinas que ministrou, proferiu a seguinte fala: “quando não souber para onde ir, lembre-se de onde você veio.”

Portanto refaremos as pegadas que nos trouxeram até aqui para trazer uma maior compreensão à formulação da questão que nos levou à esta pesquisa.

Logo no primeiro período do curso de Letras da Unirio tivemos uma aula em torno do texto de Emile Benveniste no qual, a partir de uma experiência feita em uma colmeia de abelhas, é feita uma reflexão sobre a diferença que existe entre a comunicação entre animais e seres humanos. Pelo que conseguimos entender – e muitas vezes o assunto tem uma dimensão tão grande que nos escapa – existe uma intenção que antecede a escolha e o uso das palavras na comunicação entre os homens. E que isso não ocorre entre os animais. Ainda no primeiro período, nos foi pedido para comentar o conceito de arbitrariedade do signo linguístico, no qual, segundo Saussure, a escolha de uma palavra para representar algo é arbitrária – em algum momento da construção de uma língua decidiu-se fazer uma nomeação. O capítulo estudado deixa claro que à Linguística, como ciência, cabe estudar os processos de linguagem. À Psicolinguística cabe o estudo dos fenômenos que partem da região do apelo.

Portanto no primeiro período, o interesse que levou à questão em torno da qual gira esta pesquisa já se fazia presente. Havia a percepção de que existia um lugar anterior ao do

⁷ Trecho do poema *Auguries of innocence* de William Blake – numa tradução que Renato Icarahy fez para a montagem da peça *O tempo e os Conways* numa montagem do grupo TAPA – 1985) “Alegria e dor tecem /trama fina /Pano que veste a alma divina /Sob cada mágoa, pesar, má sina / Corre uma alegria que a sede afina.

enunciado e que no texto do Mattoso⁸, era matéria que a psicolinguística estudava e vinha de uma região nomeada de apelo.

Já no segundo período, aparece a ideia da estrutura concebida para tornar a linguística em ciência, e junto com ela, a dificuldade para entender essa matéria abstrata com a qual se tenta lidar, como se fosse um corpo. E é. Um corpo possível de ser dissecado. Porém, o que habita o corpo de modo a torná-lo vivo? A língua não é uma substância – é uma forma. As nossas ideias para serem expressas encarnam em signos arbitrários para serem compreendidas. O Professor Daniel Nascimento deu como exemplo o jogo de xadrez – o que importa são as regras, independente da forma das peças. Portanto, para haver comunicabilidade devem existir regras – SIGNOS.

<i>Significado</i>	<i>SIGNO</i>	<i>Significante</i>
<i>Ideia</i>	<i>o nome de batismo</i>	<i>como você fala a ideia</i>
<i>Conceito virtual</i>	_____	<i>O som que exterioriza a ideia virtual através do signo</i>
<i>(o signo é arbitrário)</i>		

Mas não compreendíamos. Até que ousamos uma tentativa de compreensão. O Professor escutou e disse fazer sentido.

<p><i>Linguagem é o que acontece dentro</i> <i>Língua é o que acontece fora</i> <i>Idioma é como acontece fora</i></p>
--

⁸ “Princípios de Linguística Geral”, capítulo LINGUÍSTICA: SEU OBJETO – p. 15 – 46.

E foi no segundo período que o encontro se deu – o encontro daquilo que queria ser conhecido por quem queria conhecer. A revelação começou a surgir nas aulas de Sintaxe. Surgiu plena a partir das aulas da Professora Luciana Vilhena. Linguistas com outras perspectivas que não somente a estruturalista começaram a figurar, entre eles Chomsky, que diz que através de um número finito de “regras combinatórias”, pode-se gerar um número infinito de possibilidades. A esse processo nomeou-se Gerativismo. Mais abstrações se fizeram presentes, como a ideia que o léxico é um conceito mental: ele é o inventário mental das palavras de uma língua.

Como dito pelo Professor Leonardo Munk, a vertigem se deu com a Professora Luciana. A partir de então o discípulo buscou o mestre no qual percebeu estar apontado o caminho da questão que precisava ser feita.

No período seguinte, estudamos o texto *Língua e Fala*, no qual Roland Barthes explana como o conceito Saussuriano (de língua e fala) trouxe um novo olhar para o estudo da linguística. Barthes transpassa essa questão através dos movimentos de diversos linguistas que a pensam e discorrem sobre o assunto, cada qual ao seu modo. No fundo, todos falam o mesmo só que vestindo suas ideias com roupas diferentes. Fica claro o quanto que este conceito se faz presente em diversas ciências, abrindo possibilidades de pensamentos e criando analogias – e é na filosofia que chega ao seu auge, posto ser um espaço que se exercita na utilização do sistema, do tesouro.

De todas as formas de linguagens existentes na semiologia, a linguagem humana é a única que prescinde de qualquer tipo de matéria. É portanto infinita. O humano experimenta e a partir disso guarda no tesouro coletivo (Língua), servindo-se dele para criar (Fala).

Portanto, repetimos acrescentando mais um pedaço de compreensão:

Linguagem é o que acontece dentro

Fala é o que acontece fora

Idioma é como acontece fora

Língua é o lugar que a Fala abastece e da qual se serve

Estudamos o texto “A natureza da fala”, de Ingedore Koch, que traz um ingrediente importante quanto à maneira com a qual nos comunicamos. O que se escreve ou fala depende da relação entre os interlocutores. Quando iniciamos um discurso - dependendo para quem o dirigimos ou até onde estamos ou indo além, de como estamos - escolhemos a melhor forma de nos servir de nosso acervo para que nossa fala chegue como podemos ou queremos de encontro ao nosso interlocutor. Isso se dá tanto na fala quanto na escrita. A diferença entre ambas acontece no tempo de preparo que temos diante das duas formas de realizar nosso discurso. Na fala, tudo é criado a tempo e temos que estar atentos ao nosso interlocutor posto que estamos realizando uma co-criação. Mesmo que o interlocutor esteja em silêncio, este é também uma fala. Criamos uma verdadeira dança com as palavras.

Depois de entrar em contato com Barthes e Koch, foi possível compreender quando Saussure fala que a língua é uma CLÔTURE (clausura). Talvez o que a liberte da Clôture seja a enunciação que a transforma em discurso.

É possível compreender o esforço feito para que a linguística existisse enquanto ciência – talvez só fosse possível isolando a língua em clausura e tirando o homem do centro para focar na matéria científica. É o Formalismo olhando a língua sem olhar a referência.

Mas a língua não dá conta de esgotar todas as possibilidades linguísticas – aí entra o “fora” → a referência.

REFERÊNCIA

→ “mundo” “fora da linguagem”

REFERENTE

Voltando nos séculos, no tempo e na história, fala e escrita eram uma coisa só. Não existia gramática normativa. Não existia conceito de correção. Ele veio para dividir – hierarquizar. Foi politicamente inventado na segunda metade do século XIX. Nessa época, os textos teatrais eram muito usados para entender como era a fala de então. Algumas línguas foram extintas (não deixaram qualquer vestígio, oral ou escrito), outras se tornaram mortas (não tem falantes mas tem fontes e sincronias remotas) e outras se mantêm vivas (as que possuem falantes e nas quais são produzidos textos). Se uma língua só é viva se tem

falantes, então a enunciação é a âlma da língua pois é parte constitutiva do falante, sem ela não é possível se pensar em língua. “Gosto de roçar a minha língua na língua de Luís de Camões” (Caetano Veloso, *Língua – Velô*, 1984). É claro que ela também pode ser pensada como estrutura, mas possui a via de mão dupla. Já a língua morta só pode ser acessada através da estrutura. A estrutura é um corpo morto. Para animá-la precisamos da enunciação.

Esta introdução começou com uma pergunta:

- O que faz uma atriz num curso de Letras?

E termina por descobrir:

- O que faz um curso de Letras numa atriz?!

Redimensionar uma antiga questão: como tornar presente o momento em que um ator enuncia um discurso decorado que não é presente, a partir da Teoria da Enunciação.

ATO II – PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Tudo começou com a necessidade de estruturar a língua. Assim foi criado o estudo dos sons (FONOLOGIA), das formas (MORFOLOGIA), da sentença (SINTAXE) e do significado / sentido (SEMÂNTICA).

A Linguística, ao se constituir como ciência, instituiu a dicotomia saussuriana *língua/fala* e elegeu a primeira como seu objeto. Ela (a língua) foi conceituada como um sistema de signos – ou seja, unidades organizadas formando um todo – e estes como a associação entre *significante* (imagem acústica) e *significado* (conceito). Assim, foram definidos pelas relações entre eles mesmos, sem qualquer determinação externa.

A estrutura pela estrutura. O objeto. Tal como o câncer para o médico pesquisador e a métrica de um soneto para o pesquisador da poesia Shakespeariana. Não existe espaço para aquele que tem o câncer, para aquele a quem se dirige o autor do soneto, para aquele que fala a língua. Não existe espaço para o sujeito.

Isso limitou a questão do sentido a uma relação interna do sistema linguístico, pois um signo significa o que outro não significa. Dessa forma, a significação não se relaciona ao mundo dos objetos fora da língua, embora esta tenha tido destacada, por Saussure, seu

“que, por si só, não pode criá-la nem modificá-la; ela não existe senão em virtude duma espécie de contrato estabelecido entre os membros da comunidade” (SAUSSURE, 2006, p.22). Só, que o que é exterior ao indivíduo, apenas reflete o que é interior ao indivíduo. Mas isso inviabilizaria a existência de um objeto em torno do qual se validasse uma ciência linguística.

É Saussure, com seu conceito, quem concretiza essa possibilidade. Porém convém sempre lembrar que todo sistema saussuriano não foi por ele enunciado. É um compilado de enunciações de diversos alunos que estiveram presente no seu *Cours de linguistique générale* entre 1907 e 1911 – época em que toda ciência deveria ter um objeto, e com a linguística não poderia ser diferente – postumamente editado naquilo que se tornou um conceito de língua.

Porém, assim como a semântica se descola da gramática, a enunciação dá um *lob* na estrutura. “[...] é bom lembrar [...] que empregar a língua não é o mesmo que concebê-la como um sistema.” (FLORES, V & TEIXEIRA, M., 2013, p. 42). Podemos estudar inglês por anos, dominar toda a sua estrutura, tirar uma nota de excelência no *Toefl*, e não conseguirmos nos comunicar com ela. Para dar vida a uma língua é preciso algo a mais que saber dominar sua estrutura. É preciso enunciá-la.

A *Teoria da Enunciação*, que respalda todo o nosso enquadramento teórico, caracteriza-se por considerar o *sujeito* como centro de reflexão da linguagem, distinguindo *enunciado* (o já realizado, o produto) de *enunciação* (ato de produzir o enunciado, o processo). O que interessa, portanto, é o processo, isto é, as marcas do sujeito naquilo que ele diz. O subjetivo, aquilo que é matéria prima única e singular. A consideração de formas da língua que se definem a partir do seu uso pelo sujeito, levaram ao estudo da *subjetividade* na linguagem, onde o locutor se apropria dessas formas, instituindo-se como *eu* e definindo seu interlocutor como *tu*. Aqui, a palavra é dialógica e é determinada tanto por *quem* a emite quanto para *quem* é emitida.

Segundo Bakhtin (1992), a enunciação é uma resposta a alguma coisa e é constituída como tal. Não passa de um elo na cadeia dos atos de fala. Da mesma forma, a alteridade é constitutiva do sujeito, pois na fala de um sempre há a fala de outro. O *eu*, nesse sentido, não é apenas aquele que se enuncia como *eu*, mas pode ser o porta-voz de muitas outras vozes. Ainda de acordo com o teórico russo, um enunciado é um elo na

cadeia da comunicação verbal de uma dada esfera. As fronteiras desse enunciado determinam-se pela alternância dos sujeitos falantes. Os enunciados não são indiferentes uns aos outros nem são autossuficientes, conhecem-se uns aos outros, refletem-se mutuamente. São precisamente esses reflexos recíprocos que lhes determinam o caráter. O enunciado está repleto dos ecos e lembranças de outros enunciados, aos quais está vinculado no interior de uma esfera comum da comunicação verbal. O enunciado deve ser considerado acima de tudo como uma resposta a enunciados anteriores dentro de uma dada esfera. Para Bahtkin, é como se algo estivesse sendo tecido desde os tempos de origem e o locutor da vez, através de sua escuta, pode enunciar uma fala. Como a brincadeira de pular corda: ela se mantém em constante movimento circular. Quando se quer pular, é preciso perceber seu movimento (escutar) para poder nele entrar sem interromper o fluxo da corda rodopiando.

Ajustando agora o foco para os estudos de Benveniste (2005 a e b), percebemos que a enunciação é definida como o "colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização" (idem, p. 82). Desse modo, o autor acentua o caráter discursivo da linguagem: "é na instância do discurso na qual **eu** designa o locutor que este se enuncia como 'sujeito'. É portanto verdade ao pé da letra que o funcionamento da subjetividade está no exercício da língua". (BENVENISTE, op. cit, p. 288).

Assim, seu conceito de enunciação é a apropriação que o locutor faz da língua para falar, ou seja, trata-se de uma relação do sujeito com a língua, tornada discurso. O autor esboça, então, os caracteres formais da enunciação, considerando o próprio ato, as situações em que ele se realiza e os instrumentos de sua realização. Dessa forma, o ato individual pelo qual se utiliza a língua introduz em primeiro lugar o locutor como parâmetro nas condições necessárias da enunciação. "Antes da enunciação, a língua não é senão possibilidade da língua. Depois da enunciação, a língua é efetuada em uma instância de discurso, que emana de um locutor, forma sonora que atinge um ouvinte e que suscita uma outra enunciação de retorno." (BENVENISTE, op. cit., p. 83-4)

O ato de apropriação da língua "introduz aquele que fala em sua fala" (idem, ibidem), pois "É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui sujeito" (BENVENISTE, op. cit, p. 286). Para o autor, a consciência de si mesmo só é possível se experimentada por contraste. Nesse sentido, não empregaríamos um "eu" a não ser

dirigindo-nos a alguém, que será na nossa alocução um “tu”. Essa condição de diálogo é que é constitutiva da pessoa, pois implica em reciprocidade – que eu me torne tu na alocução daquele que por sua vez se designa por eu.

Nessa perspectiva da Teoria da Enunciação, que é o cerne teórico desta pesquisa, o locutor (o ator) se apropriaria, então, das formas pré-existentes na língua (no caso, um texto determinado) e as referia a si próprio, enunciando sua posição "por meio de índices específicos, de um lado, e por meio de procedimentos acessórios, de outro". Benveniste procurou, então, determinar as marcas enunciativas na linguagem. Para ele, é a noção de signo que integra, no estudo da língua, a noção de significação, diferenciando os modos de significância que a língua combina: o semiótico e o semântico.

Portanto, língua é uma coisa, enunciação é outra. O que se produz articulando as duas é ainda outra coisa.

O fio da fala é uma secreção com a qual se produz o discurso – o tecido, da mesma maneira que com o leite se faz pudim. A diferença está em quem o faz, como o faz. O que se coloca de si naquilo que se faz. Enunciar é aquilo que se coloca de si na fala que é secretada. O combustível da língua é o sentido.

Tanto Bahtkin quanto Benveniste assim como outros linguistas – cada qual em sua particular perspectiva com a qual criaram suas Teorias de Enunciação – abordam esse movimento entre um endereçado e um remetente. É de Benveniste uma colocação sobre fala de locução e de alocução que nos parece de grande importância se a olharmos sob a perspectiva do ator:

“(…) desde que ele se declara locutor e assume a língua, ele implanta o *outro* diante de si, qualquer que seja o grau de presença que ele atribua a esse outro. Toda enunciação é, explícita ou implícita, uma alocução, ela postula um alocutário.”
(BENVENISTE, E., 2005b, p. 84)

Toda fala parte de alguém (o que envia) para outro alguém (o que recebe). A fala contém aquilo que um alguém (um personagem) quer que outro alguém (outro personagem)

receba. Os atores só têm por que dizer as falas de seus personagens se as enviam para alguém.

O linguista alemão Karl Ludwig Bühler (1879-1863) criou o seguinte esquema:

“[...] *o mundo (o conteúdo do qual se fala), o locutor (aquele que fala) e o destinatário (aquele com quem se fala).* [...]” Portanto o ato de enunciar, de dizer um texto “[...] *é, essencialmente, o ato de significar algo (representação) por alguém (locutor) a outro alguém (destinatário).*” (FLORES. V & TEIXEIRA, M. 2013, p. 23)

Só existe o EU (destinador) se existir o TU (destinatário). Sem o TU, não há existência possível. Sempre que pensamos na importância de um TU durante uma cena, lembramos do filme O NÁUFRAGO (Robert Zemeckis, EUA – 2000). O personagem interpretado por Tom Hanks encontra em meio aos destroços do acidente aéreo que caíram na ilha deserta, uma bola. Ele a nomeia Wilson e com ele conversa – direciona suas falas – e é por causa dele talvez, que tenha sobrevivido. A bola é o seu TU. “*Wilson... I’m sorry, Wilson...*” é o que grita desesperado numa das sequências do filme em que a bola se solta de uma jangada que ele constrói, se perde no mar e ele não consegue alcançá-la. Ele perde aquele para quem endereça suas falas. “O que em geral caracteriza a enunciação é a *acentuação da relação discursiva com o parceiro*, seja este real ou imaginado, individual ou coletivo.” (BENVENISTE, op. cit., p. 87). As falas endereçadas ganham sentido. Sentido enquanto direção e significado. O sentido é o diapasão do instrumento do ator.

ATO III – CORPUS E METODOLOGIA

Como *corpus* a ser investigado e analisado, tomaremos o texto “*Num restaurante*” que é uma livre adaptação de um texto com o qual viemos trabalhando há 30 anos: “*No restaurante*”. Infelizmente, após longa busca, não foi possível descobrir seu autor. Por esse motivo tomamos a liberdade de adaptá-lo, pois as inúmeras experiências de enunciação que

vimos apresentando por estas três décadas através de incontáveis interpretações, é de imensa riqueza. Quando pensamos que todas as possibilidades se esgotaram, surge mais uma! Por este motivo, por ser um texto macerado, ruminado e enunciado tantas vezes, foi escolhido como *corpus* deste trabalho. O que será apresentado é fruto de experiências empíricas, à luz da Teoria da Enunciação.

→ TEXTO ORIGINAL: **No restaurante**

A – Psiu.

B – Pois não.

A – Uma caipirinha.

B – Pois não.

A – Estupidamente gelada.

B – Pois não.

A – Com canudo.

B – Pois não.

A – Uma porção de bolinho de bacalhau.

B – Pois não.

A – Uma porção de azeitonas.

B – Pois não.

A – Pretas e verdes.

B – Pois não.

A – Um bife.

B – Pois não.

A – Bem passado.

B – Pois não.

A – Batata frita, arroz “à grega”, feijão mulatinho e salada de palmito.

B – Pois não.

A – Com tomates.

B – Pois não.

A – Depois...

B – Pois não.

A – Eu peço o resto.

B – Pois não.

A – Ah...

B – Pois não.

A – Um copo d'água.

B – Não!

→ TEXTO ADAPTADO: **Num restaurante**⁹

A – Psiu.

B – Urrum...

A – Um chope.

B – Urrum.

A – Caçulinha

B – Urrum...

A – Bem gelado.

B – Urrum...

A – Uma porção de batatas fritas.

B – Urrum...

A – Pastel de camarão.

B – Urrum...

A – E de queijo.

B – Urrum...

A – Uma porção de cada.

B – Urrum...

A – Um picadinho.

B – Urrum...

⁹ O texto foi uma livre adaptação feita exclusivamente para a apresentação desta pesquisa.

A – Sem cebola.
B – Urrum...
A – Farofa de ovo, batata *noisete*, arroz e feijão e salada de tomate.
B – Urrum...
A – Sem cebola.
B – Urrum...
A – Aí...
B – Urrum...
A – Eu vejo se quero mais alguma coisa.
B – Urrum...
A – E...
B – Urrum...
A – Uma água.
B – Uhn-Uhn!

Trabalharemos o texto tomando como objeto três encenações que deram a ele diferentes enunciações a partir do arcabouço teórico da Teoria da Enunciação (cf. BENVENISTE 1985, BAKHTIN, 2003). Dessa forma, pretendemos descortinar estratégias de apropriação discursiva de fragmentos do texto – ao ser encenado – e como tais fragmentos podem ser “apreendidos” pelo ator no momento em que o texto deixa de ser texto, isto é, um objeto estático e passa a ser fala, isto é, um objeto dinâmico.

Uma lenda conta que um texto são palavras aprisionadas por um autor numa folha de papel (assim como os gênios ficam dentro de lâmpadas). Para que possam ser libertadas, é preciso que um ator consiga descobrir o sentido com o qual foram escritas – ou se ele for um excelente ator, encontrar um outro sentido capaz de torna-las livres do feitiço do autor. Para tal eles precisam encontrar esse tempo/espaco chamado enunciação. Uma vez descoberto, o texto desliza em falas para fora do corpo do ator como se estivesse sendo enunciado naquele exato momento. (esta fala deve ser acompanhada de um gesto!)

(autoria própria)

Um dos momentos mais difíceis para um ator é transformar o texto em ação. E o momento anterior a isso, e encontrar o seu enunciar.

Stanislavsky comparava uma peça de teatro com a gravação sonora das palavras que as pessoas pronunciam na vida real, ignorando que as suas falas estão sendo gravadas. Portanto, o problema do ator é compreender o sentido e a razão dessas falas. (KUSNET, E. 2003, p. 72)

Como já dito anteriormente, Benveniste diz que antes da enunciação a língua não é senão possibilidade de língua. Portanto antes da enunciação, a fala não é senão possibilidade de fala. Benveniste fala da presença do locutor na enunciação. Nós falamos da presença do ator na fala. Voltamos a presença. Como tornar presente um presente que não é presente?

Para falar em metodologia, partimos do sentido etimológico da palavra. Do grego, *methodos*, composta de *meta* (por meio de, através de) e de *hodos* (caminho, via). Para que possamos alcançar os objetivos projetados nesta pesquisa, será necessário que escolhamos um método – um caminho com um propósito. Caminho talvez seja uma palavra menos engessada que método, e como nossa pesquisa se apoia na Teoria da Enunciação – que tem como princípio o irrepetível – o experimentar de caminhos nos parece uma possibilidade.

Portanto, nosso caminho acontecerá da seguinte forma: haverá a encenação de alguns fragmentos do texto adaptado no qual poderá ser percebida a diferença de sentidos a partir das diferentes enunciações. Optamos por apresentar três possibilidades de encenação que passamos a analisar. Todas elas a partir de experiências empíricas criadas por atores.

ATO IV – ANÁLISE DO *CORPUS*

<p style="text-align: center;">Num restaurante Primeira possibilidade de encenação</p>
--

Situação de enunciação: a cena 1

Amigos imaginários

(uma pessoa entra no restaurante e o garçom lhe aponta uma mesa. O cliente se senta, chama o garçom e faz um pedido)

A (*chamando*) – Psiu.

B (*solícito*) – Urrum...

A (*lendo o cardápio e escolhendo*) – Um chope.

B (*muito solícito*) – Urrum.

A (*sendo perfeccionista com o pedido*) – Caçulinha.

B (*sempre solícito e já se retirando*) – Urrum...

A (*lembrando de mais um detalhe*) – Bem gelado.

B (*voltando para ouvir e anotando*) – Urrum...

(o garçom sai para pegar o chope, o cliente começa a conversar como se tivesse alguém consigo na mesa. O garçom traz o chope, serve o cliente que continua entre risos como se estivesse ouvindo uma boa conversa. O garçom percebe, acha estranho e se retira. O cliente continua conversando e bebendo com seu amigo imaginário. Dali a pouco, chama o garçom)

A (*acenando, entusiasmado*) – Uma porção de batatas fritas.

B (*com a solicitude de sempre*) – Urrum...

(o garçom anota o pedido e sai. O cliente aproveita para pegar outra cadeira na mesa ao lado para um outro amigo que chegou, e interage com os dois. O garçom traz as batatas

fritas que o cliente divide entre todos. O garçom repara no cliente que percebe e ri. O garçom fica sem graça e se retira mas fica observando a mesa. O cliente continua conversando com seus amigos imaginários até que acena novamente para o garçom, chamando-o. O garçom chega à mesa pronto para anotar o pedido)

A (*entusiasmado*) – Pastel de camarão.

B (*solícito*) – Urrum...

A (*como se ouvisse o pedido dos amigos*) – E de queijo.

B (*o garçom olha a situação sem saber como se comportar*) – Urrum...

A (*falando como se para explicar, achando que o garçom não tinha entendido o pedido*) – Uma porção de cada.

B (*achando tudo estranho, mas mantendo a solicitude*) – Urrum...

(o garçom sai com o pedido. O cliente se levanta e pega uma terceira cadeira – chega outro amigo. Interage com todos. O novo amigo lhe faz um grande pedido – a plateia percebe isso a partir da ação do cliente que presta muita atenção ao amigo e ao cardápio que leem juntos. Quando o garçom chega com os pasteis, faz o pedido enquanto oferece os pastéis para os amigos)

A (*sempre interagindo com os amigos imaginários*) – Um picadinho.

B (*sem saber se anota ou observa a situação*) – Urrum...

A (*percebendo que o garçom não está muito atento, fala de modo mais incisivo*) – Sem cebola.

B (*tentado se concentrar no anotar o pedido*) – Urrum...

A (*bem meticoloso no pedir*) – Farofa de ovo, batata noisete, arroz e feijão e salada de tomate.

B (*muito impressionado com a situação*) – Urrum...

A (*ouvindo novamente a observação de um dos amigos*) – Sem cebola.

B (*estupefato*) – Urrum...

(o garçom sai, entrega a comanda e se põe a observar o cliente, que continua no seu devaneio de dividir a comida, reclamar, observar, admirar - estar com seus amigos imaginários. O garçom se diverte e até acha graça do modo como aquela pessoa se relaciona com o nada de modo tão vivo. Quando a comida fica pronta, o garçom a coloca sobre a mesa e o cliente ajeita em frente ao amigo que havia feito o pedido. O garçom se afasta. O cliente chama novamente o garçom.)

A *(chamando, bem cariocamente)* – Aí...

B *(já acostumado com a situação, até achando graça nela)* – Urrum...

(o cliente encara o garçom por um longo tempo. O garçom fica um pouco preocupado com essa ausência)

A *(como se estivesse voltando a si)* – Eu vejo se quero mais alguma coisa.

B *(aliviado por percebê-lo presente novamente)* – Urrum...

(o garçom se afasta. O cliente chama-o mais uma vez)

A *(ouvindo um dos amigos)* – E...

B *(solicito como sempre)* – Urrum...

A *(gentilmente)* – Uma água.

(o garçom sai e volta com a água. Nesse momento, dois enfermeiros entram no restaurante, vão até a mesa do cliente e colocam nele uma camisa de força. Quando o garçom volta com a água se depara com essa situação, se coloca na porta do restaurante tentando impedi-los de levar o cliente)

B *(se enchendo de coragem)* – Uhn-Uhn!

(os enfermeiros encaram o garçom que se sente intimidado, baixa a cabeça e abre passagem. Os enfermeiros retiram o cliente do restaurante. O garçom, desolado, vai à mesa por ele ocupada e começa a recolher as coisas)

<p style="text-align: center;">Num restaurante Segunda possibilidade de encenação</p>

Situação de enunciação: a cena 2

O trabalho

(um terreiro. No centro, uma mãe de santo se concentrando. Entra uma cliente carregando uma cesta enorme, fazendo muito barulho)

Mãe de Santo *(pedindo para a cliente fazer silêncio)* – Psiu.

Cliente *(com medo)* – Urrum...

(a cliente, com todo cuidado, pousa no chão a cesta que contém todos os 'ingredientes' do despacho e vai retirando alguns)

Mãe de Santo *(dando uma ordem, apontando para a sacola)* – Um chope.

Cliente *(com medo, retira da cesta um isopor e oferece o chope trazido para fazer o trabalho para a mãe de santo)* – Urrum...

Mãe de Santo *(reparando que a cliente não entregou o que era o combinado, devolve)* – Caçulinha.

Cliente *(pegando de volta. Remexe suas coisas e entrega o Caçulinha)* – Urrum...

Mãe de Santo *(mostrando satisfação com a temperatura do chope)* – Bem gelado.

Cliente *(tentando ser sempre agradável)* – Urrum...

(para surpresa da cliente, a mãe de santo começa a beber o chope, que ela achava ser para as oferendas)

Mãe de Santo (*de olhos fechados, apontando para a cesta*) – Uma porção de batatas fritas.

Cliente (*com medo*) – Urrum...

(*entrega para a Mãe de Santo que começa a colocar as batatas em forma de círculo*)

Mãe de Santo (*em tom de ordem*) – Pastel de camarão.

Cliente (*com medo mas obedecendo a tudo o que ela solicita*) – Urrum...

Mãe de Santo (*em tom de ordem*) – E de queijo.

Cliente (*com medo*) – Urrum...

Mãe de Santo (*gritando*) – Uma porção de cada.

Cliente (*assustada, abre mais um pote e oferece mais pastéis*) – Urrum...

(*a mãe de santo joga os pastéis como se fossem búzios. A cliente observa tudo sempre com muito medo*)

Mãe de Santo (*ordenando, ríspida*) – Um picadinho.

Cliente (*com mais medo*) – Urrum...

Mãe de Santo (*ordenado ríspida, num crescendo de tom*) – Sem cebola.

Cliente (*cada vez mais aflita*) – Urrum...

Mãe de Santo (*subindo seu tom e organizando tudo o que recebe no centro do círculo de batatas fritas*) – Farofa de ovo, batata noisete, arroz e feijão e salada de tomate.

Cliente (*obedecendo sem pestanejar*) – Urrum...

Mãe de Santo (*percebendo que tem cebola, e não era para ter, fala em tom mais ríspido ainda*) – Sem cebola.

Cliente (*muito nervosa, começa a tirar todos os pedaços de cebola que encontra*) – Urrum...

Mãe de Santo (*começa a se transformar, a receber o santo*) – Aí...

Cliente (*petrificada*) – Urrum...

Mãe de Santo (*falando como a entidade que recebeu*) – Eu vejo se quero mais alguma coisa.

Cliente (*ficando em pânico*) – Urrum...

Mãe de Santo (*ainda como entidade*) – E...

Cliente (*em pânico*) – Urrum...

Mãe de Santo (*entidade*) – Uma água.

Cliente (*tomada pelo pânico, se arrepende e joga a água por cima da macumba, destruindo tudo. Sai correndo*) – Uhn-Uhn!

(A mãe de santo quando vê que a cliente sai, abre os olhos, olha ao redor e se farta com a comida espalhada no chão)

<p style="text-align: center;">Num restaurante Terceira possibilidade de encenação</p>
--

Situação de enunciação: a cena 3

Na Passarela

(Black out. Luz - a cena começa com um mega desfile de uma top-model que surge do fundo do palco como numa passarela. Desfila para a esquerda, depois para a direita, fazendo caras e bocas. Black out. Luz - o desfile terminou e ela está no camarim, comendo uma saladinha bem ruim – uma ou outra folha de alface e uns poucos tomates. Ela para como se estivesse tomando uma decisão. Black out. Luz – um garçom limpa algumas mesas e serve a outras. A modelo entra no restaurante e se senta numa mesa)

Modelo (*chamando o garçom, discretamente, como se não quisesse ser vista*) – Psiu.

Garçom (*chegando para atendê-la*) – Urrum.

Modelo (*ansiosa*) – Um chope.

Garçom (*anotando*) – Urrum.

Modelo (*sentindo culpa por pedir um chope, resolve ser modesta*) – Caçulinha.

Garçom (*anotando*) – Urrum.

Modelo (*com água na boca*) – Bem gelado.

Garçom (*anotando*) – Urrum.

Modelo (*tomando coragem*) – Uma porção de batatas fritas.

Garçom (*terminando de anotar e se retirando*) – Urrum.

(O garçom sai. A modelo lê atentamente o cardápio. Percebemos por sua expressão que , deseja cada coisa que lê. O garçom volta com o chope e as batatas. Ela bebe um grande gole e come sofregamente algumas batatas. Essa atitude chama a atenção do garçom)

Modelo (*falando ainda de boca cheia*) – Pastel de camarão.

Garçom (*impressionado com a moça que parecia tão discreta*) – Urrum.

Modelo (*fala ao mesmo tempo que come e ainda escolhe o que quer no cardápio*) – E de queijo.

Garçom (*observando-a*) – Urrum...

Modelo (*tomada pelo sabor da comida*) – Uma porção de cada.

Garçom (*ele se retira mas sem conseguir deixar de observar a moça que continua devorando as batatas fritas*) – Urrum.

(Antes do garçom se retirar com os pedidos anotados ela faz um gesto com o copo vazio pedindo mais um caçulinha. A modelo continua entretida com o cardápio enquanto lambe os dedos do sal e da gordura das batatas. O garçom volta com os pastéis e o chope)

Modelo (*dando um grande gole no chope e abocanhando um pastel*) – Um picadinho.

Garçom (*muito impressionado com a moça*) – Urrum.

Modelo (*falando com a boca sempre cheia*) – Sem cebola.

Garçom (*anotando*) – Urrum.

Modelo (*Metralhando os pedidos, muito ansiosa*)– Farofa de ovo, batata noisete, arroz e feijão e salada de tomate.

Garçon (*começando a achar estranho*) – Urrum.

Modelo (*enfática*) – Sem cebola.

Garçom (*anotando*) – Urrum.

(Sai com o pedido enquanto ela vai engolindo tudo o que foi colocado na mesa. O garçom volta com o último pedido que ela devora compulsivamente sem nem apreciar)

Modelo *(tomada pela voracidade)* – Aí ...

Garçom *(incomodado)* – Urrum.

Modelo *(sôfrega)* – Eu vejo se quero mais alguma coisa.

Garçom *(muito incomodado)* – Urrum.

(O garçom se afasta e observa. A modelo devora tudo o que foi trazido para a mesa. Num determinado momento, ela começa a sentir um grande arrependimento por ter comido aquilo tudo. Começa a ficar tomada de desespero, olha seu corpo, se sente gorda. Olha para os lados para encontrar o banheiro. Levanta e vai em sua direção. O garçom observa todo o movimento da moça e discretamente, sem ela perceber, segue-a até o banheiro. Ela fecha a porta mas o garçom, bastante preocupado, se coloca em guarda. Ouve-se um barulho de vômito muito forte. O garçom reage como se entendendo o que está acontecendo. Ouve-se os sons de descarga, pia, até que a modelo, refeita da crise de bulimia, sai do banheiro. O garçom disfarça. Ela, ali mesmo, encostada na porta que fechou atrás de si, faz mais um pedido)

Modelo *(percebendo a presença do garçom, tentando se recompor)* – E...

Garçom *(disfarçando)* – Urrum.

Modelo *(docemente)* – Uma água.

(Ela vai para a mesa. O garçom abre a porta do banheiro de onde vem um cheiro horrível. Está todo sujo de vômito. Nesse instante um outro cliente do restaurante vai em direção ao banheiro e o garçom se coloca na frente, não o deixando entrar)

Garçom – Uhn-Uhn!

Tomemos como base para análise o seguinte trecho:

A – Um picadinho.

B – Urrum...

A – Sem cebola.

B – Urrum...

A – Farofa de ovo, batata *noisete*, arroz e feijão e salada de tomate.

B – Urrum...

A – Sem cebola.

B – Urrum...

A – Aí...

B – Urrum...

A – Eu vejo se quero mais alguma coisa.

B – Urrum...

Analisando as três cenas da enunciação, percebemos, que, na primeira possibilidade, o cliente é o porta voz dos pedidos que seus “amigos imaginários” fazem para o garçom. Antes de enunciar cada novo prato, ele escuta o que é pedido e só então passa adiante. Já o garçom ao enunciar seus “Urrums”, o faz com a perplexidade de assistir a esta situação inusitada que é ver alguém se relacionando com pessoas inexistentes.

Na segunda possibilidade, a mãe de santo enuncia rispidamente que a cliente entregue os ingredientes do despacho, mas, num dado momento, quem enuncia é o santo que começa a receber. Já a cliente, no início enuncia os “Urrums” com medo de não atender às ordens da mãe de santo e depois com mais medo diante da transformação que começa a acontecer.

Na terceira possibilidade, a modelo enuncia os pedidos sôfrega e vorazmente, com a boca cheia, o que faz com que o garçom enuncie seus “Urrums” estranhando a situação.

Como dito no ato III - Pressuposto teóricos (p. 17), nas três possibilidades acima analisadas, percebemos como a ideia que Benveniste traz de alocação aparece. Tanto os garçons da primeira e terceira possibilidades quanto a cliente da segunda enunciam seus “Urrums” porque foram implantados diante da cliente e da modelo das primeira e terceira

possibilidades e da mãe de santo da segunda, e vice-e-versa. Um só enuncia porque se tornou existente na enunciação do outro.

EPÍLOGO

Escreveu Eugênio Barba (2012, p. 284): "A palavra 'texto', antes de significar um texto falado ou escrito, impresso ou manuscrito, significava 'tessitura'. Nesse sentido, não há espetáculo sem 'texto'." Se entendermos a palavra *tessitura* como encadeamento entre as partes de um todo, percebemos que o que foi apresentado no ato IV – Análise do *Corpus* foi justamente isso. As três cenas se tornam três enunciados únicos/diferentes por terem três enunciações diferentes. Da mesma maneira que a língua que Saussure estatizou em objeto se torna um infinito de possibilidades quando levamos em conta o sujeito, um texto de teatro que vem a ser um dos objetos de uma encenação, ganha infinitas possibilidades quando leva em conta o ator.

Voltando à hipótese sugerida na introdução, “*A situação do ator é única: ele está em cena naquele momento que é o presente, mas o que dirá não é movimento do presente mas deve assim se tornar.* (p. 7) podemos pensar num tempo dobrado. Quando o ator está em cena, se ele estiver presente em seu tempo único de ator que naquele momento está atuando enquanto um personagem, ele tem a possibilidade de estar em dois tempos simultaneamente: o seu tempo de vida daquele momento – o ator que tem como função representar, e o tempo de vida daquele personagem – do espetáculo que estiver sendo representado. Pensando por este ângulo, podemos até dizer que o ator ganha tempos extras em sua vida. Um bônus de tempo. Um bônus no tempo.

Se pensarmos no significado da palavra representar, podemos perceber nela a ideia de tornar o tempo de um determinado texto presente novamente. Shakespeare escreveu Romeu e Julieta em 1591 – há 427 anos. Mas quando, no dia 13 de junho de 2018, na sala 505 do CLA da Unirio, na apresentação desta pesquisa, enunciamos a fala de Julieta para quem lá estava, tornamos ela presente diante da tessitura deste trabalho de conclusão de curso. O mesmo acontece quando um ator enuncia uma fala.

Partindo da teoria que Bakhtin propõe de que a enunciação de um sujeito traz em si enunciações de outras vozes, um ator, enquanto sujeito, traz as suas vozes e assimila para si como suas, as vozes de seus personagens.

A Teoria da Enunciação se debruça sobre aquele momento irrepitível no qual são produzidos os enunciados. De forma paradoxal, é a partir da repetição que os atores tornam possível a enunciação.

Repetir repetir – até ficar diferente

Repetir é um dom do estilo

(Manoel de Barros – o livro das invencionices, uma didática da invenção III

– Editora Civilização Brasileira, 1993)

Uma das hipóteses de tornar presente o irrepitível no trabalho do ator é a repetição viabilizando que o texto se torne um órgão vivo no corpo do ator. Outra é o escutar, trazendo assim novamente a ideia de Benvenistes da presença do outro no sujeito que enuncia.

Quando conversamos com uma pessoa na vida real, nunca sabemos o que ela vai dizer. Portanto, não sabemos como, ou o quê, vamos responder. No palco nós *sabemos* quais serão as palavras da outra pessoa, e as nossas também. (EASTY, Edward Dwigth – On method acting. N. Y.: Ivy Books, 1981, p. 25/26)

Na ânsia de dizermos nossos textos não abrimos espaço para o silêncio necessário para que a escuta aconteça. Como se o importante fosse falar. E nos esquecemos que a fala, segundo a percepção que deu início a esta pesquisa, é apenas uma secreção tal qual o fio do bicho da seda. E que somos nós homens, que presenteados por Prometeus com o fogo, podemos transformar em cozido o cru, em poesia o fio da fala.

FICHA TÉCNICA

- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 2 ed. São Paulo: HUCIT, 1981.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. São Paulo: Realizações Editora, 2012, p. 284
- BENVENISTE, Émile (1946). *Problemas de linguística geral I*. Campinas: Pontes, 2005a.
- BENVENISTE, Émile (1956). *Problemas de linguística geral II*. Campinas: Pontes, 2005b.
- BRAIT, B. Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem. In BRAIT, B (org.) *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.
- BRAIT, B.; MELO, R. de. Enunciado/enunciado concreto/enunciação. In: BRAIT, B. (Org.) *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005. pp. 61-78.
- DUCROT, Oswald. Esboço de uma teoria polifônica da enunciação. In: *O dizer e o dito*. Campinas, SP: Pontes, 1987.
- EASTY, Edward Dwigth – *On method acting*. N. Y.: Ivy Books, 1981 - tradução: Cláudia Pinheiro – colaboração do curso de tradução do departamento de letras da PUC-RIO – Cadernos de Teatro d’O Tablado nº 136
- FLORES, Valdir do Nascimento; TEIXEIRA, Marlene. *Introdução à Linguística da Enunciação*. São Paulo: Contexto, 2008.
- _____. Notas para uma (re)leitura da teoria enunciativa de Émile Benveniste. In: FLORES, Valdir do Nascimento; TEIXEIRA, Marlene. *O sentido na linguagem: Uma homenagem à professora Leci Borges Barbisan*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.
- _____. O lugar metodológico da análise da enunciação em relação aos níveis da análise linguística. In: BATTISTI, E; COLLISCHONN. *Língua e linguagem: perspectivas de investigação*. EDUCAT, Pelotas, RS, 2011.
- KOCH, Ingedore G. V. – *O TEXTO E A CONSTRUÇÃO DOS SENTIDOS*. SP: Contexto, 2003
- KUSNET, Eugênio. *ATOR E MÉTODO*. São Paulo-Rio de Janeiro: Editora Hucitec Funarte, 2003.

PÊCHEUX, M. *O Discurso: estrutura ou acontecimento?*. 4. ed. Campinas / SP: Pontes Editores, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas da enunciação*. Organização: Sírio Possenti, Maria Cecília Péres Souza-e-Silva. SP: Parábolas Editorial, 2008.

SAUSSURE, F. de. *Curso de Linguística Geral*. 2º. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

UPDIKE, John. *Gertrudes e Cláudio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. (Título original: *Gertrudes and Claudius* - Tradução Paulo Henriques Brito)