

thomas **HOLEGROVE**

Universidade de São Paulo (USP)

PENSAR COM O CORPO: UMA EXPERIÊNCIA SENSORIAL DA LINGUAGEM DE SHAKESPEARE

RESUMO> O artigo discute a relação entre o ator e a obra de Shakespeare. Propõe-se que, em cena, não haja diferenciação entre o ator e o texto, que a linguagem de Shakespeare se torne parte do corpo cênico, inseparável dos processos físicos, emotivos e pensantes que se mobilizam pela enunciação das falas do personagem. Ilustra-se esse argumento, discutindo-se a inter-relação entre a respiração, o pensamento e as estruturas semânticas do texto.

PALAVRAS-CHAVE> ator; corpo; texto.

PENSAR COM O CORPO: UMA EXPERIÊNCIA SENSORIAL DA LINGUAGEM DE SHAKESPEARE

INTRODUÇÃO: TEXTO E CORPO NA CENA CONTEMPORÂNEA.

Thomas HOLESGROVE¹
Universidade de São Paulo (USP)

O século XX foi celebrado como o século da redescoberta do corpo do ator quando a concepção “logocêntrica” do teatro foi subvertida e a encenação passou a ser mais valorizada que o texto escrito. No início de século XXI, emerge um novo problema – “que corpo foi redescoberto?” – pois as noções cartesianas tradicionais estão sendo cada vez mais problematizadas, tornando-se necessário entender o texto teatral sob novas formas e não sempre como algo “de fora”, estranho e exterior ao ator.

Apesar do significado cultural da obra de Shakespeare, por exemplo, as palavras dos seus textos só existem fisicamente em cena graças aos movimentos fonorrespiratórios do ator. Assim, nesse sentido, não devem ser entendidas como algo distinto ao ator, pois nos ensaios e na encenação as palavras tornam-se parte integral do corpo que age em cena. Estas palavras-do-Shakespeare-que-são-as-palavras-do-ator não existem em cena apenas por meio de um movimento físico mecânico, mas como parte do processo de um ser emotivo e pensante que vive e cresce junto a outros seres humanos num contexto sociocultural. Pode-se afirmar que o texto escrito diz respeito ao pensamento particular do poeta; porém, quando o ator enuncia-o em cena, o texto também diz respeito ao pensamento do próprio ator, bem como ao pensamento coletivo dos outros criadores da montagem e às vertentes de pensamento do tempo histórico do mundo social em que o ator situa-se. Texto, voz, pensamento, ator, poeta e público, portanto, misturam-se num sistema complexo

¹ Doutor em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
E-mail: holesgrove@terra.com.br

e indivisível, em que corpo e cultura não podem se diferenciar de forma definitiva.²

Nesse contexto, “pensamento” significa a elaboração de ideias e relações em tempo real, por meio da experiência sensorial da enunciação da linguagem do texto em cena. Além do significado léxico do texto, as estruturas semânticas da obra escrita tornam-se estruturas corporais, modificando padrões respiratórios, sonoros, emocionais e intelectuais. Estes também definem-se pelas escolhas na criação da montagem e pelo modo como o ator usa a linguagem para agir e reagir no tempo real da encenação. Enfim, “pensamento” diz respeito à maneira como a linguagem habita o corpo em cena. Nesse sentido, a mente *é* corpo e o corpo pensa pela exploração sensorial da linguagem. O texto teatral não se diferencia do ator, porque faz parte do corpo que pensa em cena.

Assim, a valorização da encenação em relação à obra escrita não implica a desvalorização da palavra; ao contrário, o ato da enunciação deve ser entendido em suas múltiplas dimensões corporais, como parte integral da encenação e como meio para investigar a corporalidade, pois, a maneira como o ator explora a linguagem pelo sensorio pode intensificar a experiência visceral da cena. Sem negar a importância de outros eixos de investigação, a palavra pode ser vista como um eixo de fluxo entre processos físicos, intelectuais, emocionais e culturais. A palavra não pertence apenas à boca do ator ou à visão intelectual do dramaturgo: a palavra pertence ao corpo em cena.

Nesse contexto, a linguagem de Shakespeare proporciona possibilidades ricas para o ator experimentar os desdobramentos do significado do texto, a estrutura da linguagem, a fisiologia de movimento, a respiração e a voz, bem como as variações do pensamento e da carga emocional. Quando estes são experimentados, não como elementos separados e distintos, mas como processos corporais concomitantes e entrelaçados, o ator pode aprofundar sua experiência da cena e sua integração ao mundo que o transforma, enquanto é transformado por ele.

A autora escocesa Kristin Linklater, especialista de voz e interpretação de Shakespeare, desenvolve ideias que fundamentam essa argumentação. Também alguns exemplos práticos com referência à obra de Shakespeare e a publicações de outros especialistas da Grã-Bretanha, como John Barton, Cicely Berry e Patsy Rodenburg podem ser analisados nessa direção. É importante igualmente ressaltar alguns argumentos do grande mestre do século XX, Constantine Stanislavski.

PENSAMENTO CORPÓREO E AS PEÇAS DE SHAKESPEARE.

Ao trabalhar com os textos de Shakespeare, defende-se a necessidade de desenhar uma abordagem experiencial, em que a voz e a palavra sejam entendidas como parte integral da totalidade do corpo. Isto implica, em conjunto com a exploração intelectual e emotiva do sentido do texto, uma investigação sensorial da fisiologia do aparelho vocal em busca de uma organização eficiente do sistema fonorrespiratório para gerar som e articular as palavras, frases e orações. Além disso, torna-se imprescindível a experimentação da *sensação* da respiração e da textura sonora do texto como fenômenos que transitam pela estrutura física do organismo, sendo perceptíveis nos pulmões, nos ossos e nas cavidades do corpo.

Mudanças do organismo em nível somático fazem parte dos processos intelectuais e emotivos do ator, e, mesmo quando se trata diretamente da fisiologia da voz e até da “musculatura”, a complexidade do corpo como um todo ainda deve ser entendida implicitamente. Nesse sentido, Kristin Linklater, em *Freeing Shakespeare’s Voice* (1992), salienta que o “mecanismo” da voz é mesclado com o instinto humano de forma profunda e orgânica.

O *mecanismo* da voz está no corpo. O funcionamento da voz depende da expiração que passa pelas pregas vocais para criar as vibrações que são reconhecidas, em último caso, como uma voz individual.

A respiração tem vida nos pulmões e os pulmões estendem-se para baixo ao centro do torso. A *musculatura* da respiração tece-se em volta da caixa torácica, continua por baixo dos pulmões no diafragma, é conectada à coluna e enraíza-se profundamente no assoalho pélvico. Não é metáfora afirmar que “o corpo respira”. Os músculos que governam a respiração são parte da energia vital, instintiva e mais profunda do ser humano (LINKLATER, 1992, p. 4, tradução nossa).

A autora grifa as palavras “mecanismo” e “musculatura” não para apegar-se a uma superada noção mecanicista do corpo, mas para enfatizar o quanto a fisiologia faz parte integral do ser. Para Linklater, a musculatura da respiração *é* emoção –*é* pensamento, o que é evidente no modo como ela descreve a voz e a respiração de um bebê recém-nascido, que, segundo ela, indica a potencialidade vocal inata comum a todos.

Quando um bebê nasce, respiração é vida. A conexão de impulsos de sobrevivência com a respiração e a voz do bebê é essencial para sua vida. A voz do bebê comunica informação essencial, bem antes de as palavras serem aprendidas. A voz de um bebê é emoção: murmurando e cantando com alegria, gritando com raiva, chorando –uma mensagem potente sem palavras é enviada e recebida. O corpo inteiro do bebê enche e vaza, ondula e convulsa com as forças de respiração, emoção e som que o habitam. Isto é a função “natural” das nossas vozes. O “ser” do bebê é instinto-impulso-emoção-respiração-voz-corpo indivisível (LINKLATER, 1992, p. 5, tradução nossa).

Ao discutir o tema da inseparabilidade do corpo, da voz e da linguagem, Linklater chega a referir-se à “anatomia das palavras”, isto é, ao modo como os sons, componentes do texto, fazem parte dessa junção no nível sensorial e não apenas intelectual.

O ator que deseja se conectar com os textos de Shakespeare e comunicá-los integralmente à plateia pode e deve sensibilizar-se com a *sensação* das vogais e consoantes, com a *anatomia* das palavras, bem como

com o seu sentido. O ator pode e deve reconectar os circuitos neuromusculares que permitem que os sentidos e as emoções sejam provocados pelo sabor, pela textura, pela cor e pelo tom das palavras (LINKLATER, 1992, p. 14, tradução nossa).

Segundo Linklater (1992), “ao deliciar-se com as reações sensoriais, sensuais, emocionais e físicas das vogais e consoantes –as partes componentes das palavras– começamos a ressuscitar a vida da linguagem [de Shakespeare]”.

Linklater ressalta também a ligação entre a palavra e o pensamento, enfatizando que não devem ser concebidos apenas nas suas dimensões cerebrais para servir à articulação da lógica e à comunicação de raciocínio. No livro, *Freeing the Natural Voice*, (1976), argumenta:

O problema para nós é que palavras parecem ser ligadas a ideias e separadas do instinto... Temos nos convencido de que imprensa, lógica, ideias intelectuais e a palavra falada constituem uma coisa, enquanto nossos corpos e nossos sentimentos constituem outra coisa. Para os Elisabetanos, poder verbal era uma parte essencial da totalidade da pessoa (LINKLATER, 1976, p. 172, tradução nossa).

E no livro *Freeing Shakespeare's Voice* (1992), foca novamente essa questão, insistindo:

Quando palavras são experienciadas primordialmente na cabeça e na boca, elas transmitem sentido cerebral. Para transferir, da página ao palco, a intenção integral de Shakespeare, carregada com todo seu conteúdo emocional, intelectual e filosófico, as palavras precisam se conectar com o espectro humano inteiro do pensamento, sentimento, corpo e voz. Elas precisam se conectar com antigas vias neurofisiológicas de apetite para trazer de volta o sabor e a textura da fala e estimular os mecanismos de reação animal que alimentam o processo criativo e que haviam sido enterrados de baixo das camadas de comportamento “civilizado” e “racional”.

Somente o acesso mais completo à humanidade do ator possibilita que ele fale os textos de Shakespeare de forma integral (LINKLATER, 1992, p. 11, tradução nossa).

É fundamental ressaltar que Linklater não nega a importância da ligação íntima entre a palavra e o pensamento. No entanto, concebe o “pensamento” de forma ampla, salientando que a mente também faz parte do corpo e é o corpo que pensa e não um cérebro desvinculado.

Segundo Linklater, a experiência vocal da palavra –não como algo emitido apenas pela boca, mas como algo que transita pelo corpo inteiro– possibilita uma maneira mais profunda de pensar: “quando o ator começa a ter uma *experiência* da linguagem de Shakespeare como um processo do corpo inteiro, ele é levado a uma experiência maior e mais profunda de pensamento e emoção” (LINKLATER, 1992, p. 6-7, tradução nossa).

A autora lamenta ocasiões em que ouve diretores ou professores falando para atores “não pensar”, “apenas dizer as palavras”, “apenas sentir o momento” ou “apenas deixar-lhes acontecer”.

Essas instruções precisam ser traduzidas... De forma simples, elas querem dizer “não pensar de modo cerebral apenas” ou “deixar as palavras criar uma experiência que você registra sensória, emocional e imaginativamente, e a qual você pode reagir pelo impulso”. Isto é bem diferente de “não pensar”. Ao contrário, é pensamento do corpo inteiro, ou pensamento experiencial, ou pensamento corpóreo, ou o Verbo feito carne habitando entre nós (LINKLATER, 1992, p. 14, tradução nossa).

Para Linklater, o pensamento e a consciência fazem parte da abordagem dos textos de Shakespeare e ela sugere que o ator explore a linguagem em todos os sentidos –físico, emocional e intelectual. Ela visa a uma voz “formada pelo intelecto, mas não inibida por ele” (LINKLATER, 1976, p. 1, tradução nossa). Nesse sentido, pensamento, ação e enunciação são concomitantes, portanto,

concebe-se a abordagem dos textos de Shakespeare como um trabalho sobre a totalidade da pessoa, em que a voz, a linguagem, a fisiologia e os processos mentais são tecidos juntos, inextricavelmente, unidos no mesmo organismo.

De acordo com essa proposição, o funcionamento do sistema respiratório tem importância especial à medida que pode modificar o significado e a experiência sensorial das estruturas semânticas do texto, juntamente com os processos intelectuais e emotivos.

Há uma relação direta entre a respiração e o pensamento na abordagem do texto teatral. Linklater sugere que o impulso emocional e intelectual de dizer alguma coisa e o impulso neurofisiológico de inspirar devem ser entendidos e explorados como um mesmo e único impulso. Em outras palavras, a “inspiração” deve ser experienciada em seus múltiplos sentidos: inspirar-se com uma ideia, com uma paixão e com a necessidade de comunicar-se é também inspirar ar para oxigenar o sangue e potencializar a voz e os músculos para agir e enunciar.

A relação entre o pensamento e a respiração tem um valor rítmico à medida que estruturas de versos, frases e orações determinam diferentes durações de expiração em conjunto com o significado das palavras. Assim, a pulsação rítmica das ideias presentes no texto pode provocar efeitos profundos, físicos, intelectuais e emocionais em todo o organismo. Linklater afirma que existe um “padrão básico dos impulsos de respiração/pensamento quando se fala” (LINKLATER, 1976, p. 139, tradução nossa).

Para cada mudança de pensamento há uma mudança na respiração. Para ideias breves há uma expiração breve, para ideias médias há uma expiração média e para ideias longas há uma expiração longa. [...] A mudança de pensamento que muda apenas a cabeça é muito superficial; o pensamento orgânico existe somente quando a respiração se envolve com o corpo de forma profunda. É somente nesse momento que o ator se envolve com a cena de forma suficientemente profunda para comunicar algo interessante. É sempre possível

saber [...] a profundidade com que o ator esteja envolvido com um texto, de acordo com a profundidade com que a respiração mova o corpo (LINKLATER, 1976, p. 139, tradução nossa).

A PULSAÇÃO RESPIRATÓRIA NAS PEÇAS DE SHAKESPEARE E A ORGANIZAÇÃO DO PENSAMENTO

Escrito em prosa ou em verso, de modo geral, um texto teatral indica momentos para o ator fazer pausas e respirar. Entre essas pausas, é claro, marca-se a duração da expiração, enquanto os versos, as frases e as orações forem pronunciados. Essas indicações estão implícitas na estrutura da linguagem além da inclusão ou não de qualquer rubrica. Nos textos de Shakespeare existe uma diversidade de padrões: regulares ou não, em consonância ou conflitantes entre si. Quando essas possibilidades são exploradas pelo corpo, o ator pode descobrir novas maneiras de pensar, respirar e sentir o significado das palavras, permitindo novas experiências de si mesmo em cena.

É possível identificar duas pulsações básicas de respiração que são indicadas pela estrutura da linguagem nos textos de Shakespeare: a pulsação dos versos e a gramatical.

A PULSAÇÃO DOS VERSOS.

A princípio, o verso representa um intervalo de energia respiratória sustentada. De acordo com Cândido (2004, p. 69-70), “o verso corresponde, de fato, a uma certa realidade respiratória, que se define antes de mais nada pela possibilidade de emitir a sucessão de sons em certas unidades de emissão respiratória”. De forma geral, entende-se que o ator pode enunciar o verso de forma que mede e regulariza a pulsação da sua respiração, especialmente, se usar

uma abordagem que Patsy Rodenburg chama de “line ending” ou “encerramento de verso” (2004).

Com essa técnica, o falante respira para dizer cada verso, ou seja, termina sua expiração no final de cada verso e faz uma pausa breve antes de inspirar para dizer o novo verso. Essa experiência fisiológica do texto pode induzir uma respiração mais profunda e mais tonificada do que o padrão habitual de respirar na vida cotidiana, provocando transformações no organismo no nível somático e intelectual. O pentâmetro iâmbico, o verso padrão dos dramaturgos elisabetanos, é consistente e contínuo em muitos momentos nos textos de Shakespeare, especialmente nas suas primeiras peças, possibilitando que o ator também adote um modo de respirar e pensar que seja consistente e contínuo. Desse modo, pode estabelecer uma forma muito particular para a ação de cena, fora das experiências habituais do ator.

No entanto, em relação à interpretação dos textos de Shakespeare, Linklater observa que “há muita disputa sobre o tratamento dos finais dos versos” (LINKLATER, 1992, p. 153, tradução nossa). Ela aponta, por exemplo, que John Barton defende como regra que o ator deve encerrar a expiração no final de cada verso e inspirar novamente para falar o próximo verso (1992). Porém, a própria Linklater sugere que:

O final de um verso não representa uma nova inspiração apenas – representa uma mudança emocional, uma mudança de pensamento, uma alteração de impulso. Muitas vezes, estas coisas instigam uma nova inspiração, mas não sempre (LINKLATER, 1992, p. 155, tradução nossa).

Para Linklater, então, é importante que não se trate a possibilidade de inspirar no final de cada verso como uma regra fixa. Em primeiro lugar, a respiração precisa ser experimentada não como uma função rígida de acordo com a fidelidade inflexível à regra, mas como parte orgânica da interação do texto com os

processos fisiológicos, psicológicos e intelectuais. Em segundo lugar, as indicações respiratórias do verso precisam ser entendidas na relação com os outros elementos do texto, inclusive as estruturas gramaticais, pois o final do verso nem sempre coincide com o final da oração ou da frase, que também diz respeito à pulsação respiratória. No entanto, Linklater (1992) recomenda que o ator fique atento à forma do verso e que experimente, sim, a possibilidade de inspirar em cada nova linha, o que, às vezes, pode dividir as estruturas gramaticais. Assim, o ator pode descobrir nuances importantes no texto, provocando experiências inusitadas da linguagem.

Patsy Rodenburg adverte com maior ênfase sobre o perigo dessa abordagem de “encerramento do verso”. Alerta que o ator precisa ser cuidadoso, especialmente quando o final do verso não coincide com o final de uma oração.

“Encerramento do verso” é um método para ajudar na diferenciação entre o verso em cena e a prosa, por meio de uma breve pausa no final de cada verso. De fato, ao mesmo tempo em que pode ser uma técnica útil para instigar um respeito inicial para o verso, também tem sérias limitações. Nas mãos de um ator a quem falta experiência ou que a emprega com uma dependência exagerada, essa técnica pode desmontar o sentido do pensamento e desmembrar inteiramente o fluxo emocional da fala (RODENBURG, 2004, p. 107, tradução nossa).

No entanto, Rodenburg (2004) não afirma que a técnica de “encerramento do verso” deva ser evitada. Explica que pode ser útil, desde que o ator mantenha a continuidade do fio do pensamento. Insiste que o verso precisa ser “fisicamente sustentado”, indicando que, mesmo no caso de o ator continuar por mais de um verso, falando com o mesmo fluxo de expiração, ele ainda precisa marcar a pulsação do verso com a energia vibratória da voz.

Cicely Berry, porém, é mais afirmativa. Em sua opinião, o ator deve manter a continuidade da oração e não respirar entre os versos, se não tiver uma marca de pontuação. Mesmo assim,

ela enfatiza a importância de marcar os finais dos versos com a energia vibratória da voz, indicando que “precisamos apontá-los [os versos], não somente pela satisfação dos ouvidos, mas para lançar a extravagância do pensamento” (BERRY, 1992, p. 85, tradução nossa). Nesse caso, como Rodenburg, Berry também defende que o ator precisa marcar os finais dos versos para manter sua pulsação peculiar, mas sem necessariamente interromper o fluxo da expiração.

A PULSAÇÃO GRAMATICAL

Para o ator, a estrutura gramatical do texto representa outra possibilidade de medir a respiração. As marcações de pontuação indicam momentos em que o ator poderia ou deveria inspirar, enquanto a extensão da oração ou da frase determina o tempo da expiração. Novamente, a experiência sensorial desses intervalos respiratórios pode alterar o organismo no plano somático, induzindo novos padrões emocionais e intelectuais de acordo com o sentido da cena.

Na comunicação verbal, o pensamento organiza-se por meio das estruturas linguísticas para ser entendido por outros. No texto, a organização do pensamento é indicada pelas marcas da pontuação. Em cena, é indicada pela variação da voz, pelo uso da respiração e da entonação. Assim, as diversas pontuações no texto representam marcações de respiração e entonação, necessárias para que o significado do texto possa ser entendido. Um ponto final, por exemplo, geralmente indica uma inflexão decrescente, junto com uma pausa. A oração seguinte começa com uma nova inspiração e a expiração se sustenta até o final. Se for necessário respirar no meio de uma oração, normalmente a inspiração coincide com outro sinal de pontuação: dois pontos, ponto e vírgula ou vírgula, por exemplo. Esses sinais de pontuação geralmente indicam pausas breves, que são menos acentuadas que as indicadas por um ponto final e sem a inflexão decrescente. Pontos de interrogação exigem inflexão

ascendente, pontos de exclamação exigem ênfase da última palavra e reticências indicam uma suspensão.

Novamente, Linklater enfatiza que essas estruturas gramaticais correspondem a processos orgânicos de pensamento e movimentos fonorrespiratórios.

Uma vírgula indica uma pequena alteração de pensamento, um ponto-e-vírgula indica uma declaração que ainda não está completa e um ponto final deve indicar conclusão. Depois do ponto final, há um pensamento novo, revigorado. Quando seu cérebro e corpo estão conectados, a mudança de pensamento e a nova inspiração são ambas a mesma coisa. Uma vírgula pode ter uma inspiração brevíssima, um ponto-e-vírgula precisa de uma inspiração mesmo e um ponto final precisa de um encerramento claro da expiração e a entrada de uma nova inspiração carregada com o conteúdo do próximo pensamento para começar a nova oração (LINKLATER, 1992, p. 48, tradução nossa).

Os intervalos de pontuação estabelecem uma pulsação própria, ligada diretamente ao processo do pensamento e ao sistema psicossomático, fornecendo provocações sensoriais para o ator experimentar no corpo. Stanislavski afirma que a “leitura em divisões orais traz ainda outro elemento de grande utilidade prática [...]: é um auxílio no processo de se sentirem em seus papéis” (STANISLAVSKI, 1996, p. 152), o que é também proposto por Berry.

O modo como respiramos é o modo como pensamos ou, nos termos do ator, o modo como a personagem respira é o modo como a personagem pensa. O fôlego deve englobar o pensamento, nem mais nem menos é necessário: aquilo é a energia precisa do pensamento. [...] Quando conseguimos uma integração de pensamento e respiração, quando os dois têm as mesmas raízes, a voz assume uma energia surpreendente e bem diferente e a expressão oral é possível sem esforço, pois conseguimos fazer o pensamento da personagem nosso próprio pensamento, fisicamente pela respiração; então, não precisamos forçar nossas intenções emocionais e intelectuais. De fato, pensamos diferentemente (BERRY, 1992, p. 26, tradução nossa).

A RELAÇÃO ENTRE A PULSAÇÃO DO VERSO E A PULSAÇÃO GRAMATICAL.

Nos textos de Shakespeare, é comum encontrar-se conflitos e tensões entre a medida respiratória indicada pelo verso e a indicada pela oração. Isso acontece mais notadamente nas últimas peças que o poeta escreveu, nas quais usava o pentâmetro iâmbico de forma mais livre. Essas tensões também provocam diferentes experiências da linguagem e do pensamento no corpo.

Nesses casos, surge uma questão prática: o que o ator deve fazer, quando uma oração estende-se além de um verso? Deve-se manter a unidade da oração e vocalizar tudo com o mesmo movimento de expiração ou deve-se continuar marcando o final de cada verso com uma pausa e uma inspiração, cortando assim a unidade da oração? Há outra questão relacionada a essa: o que o ator deve fazer, quando uma oração termina no meio de um verso? Deve-se observar o ponto final, fazendo uma pausa no meio do verso para inspirar ou deve-se continuar com a oração seguinte, sem parar, inspirando somente no final do verso?

Linklater sugere que todas essas possibilidades são válidas, mas que o ator deve sensibilizar-se com as tensões, experimentando-as no corpo para explorar seus efeitos e decidir o que é melhor para o trabalho criativo. Ela alerta para a necessidade de experienciar a linguagem no próprio corpo e não seguir regras fixas.

Para ilustrar o perigo de ignorar seus próprios julgamentos, preferindo a opinião dos “especialistas”, ouça dois pronunciamentos de duas autoridades consagradas, pronunciamentos, que me foram repetidos como se fossem a única verdade, por inúmeros estudantes, professores e atores com experiência: “É preciso ser capaz de falar doze versos de Shakespeare com um único movimento de expiração” (Sir Tyrone Guthrie). “É preciso respirar no final de cada verso” (John Barton). (LINKLATER, 1992, p. 154, tradução nossa).

Em relação a essa polêmica, encontra-se também a mesma diversidade de opinião nas publicações de outros autores consagrados. Stanislavski, por exemplo, em *A Construção da Personagem*, apresenta um trecho da peça *Otelo*:

[...] Tal como o mar do Ponto,
cujas frias correntes impetuosas
jamais refluem e antes vão direto
ao Propôntido mar e ao Helesponto,
assim meus pensamentos sanguinários,
no seu curso veloz, sem olhar para trás,
sem refluir jamais para um amor humilde,
irão avante, até que possam desaguar
no vasto sorvedouro da vingança!
(SHAKESPEARE, apud STANISLAVSKI, 1996, p. 153)

O narrador estudante (alter-ego de Stanislavski) descreve:

Não há ponto final em todo o trecho e a frase é tão longa que tive de correr para chegar até o fim. Parecia-me que devia dizê-la de um só trago, sem nenhuma parada, nem mesmo para tomar fôlego. Mas, evidentemente, eu não conseguiria fazer isso. Não é de surpreender que eu tenha encurtado alguns compassos, ficando totalmente sem fôlego e congestionado pela tensão quando acabei. “Para evitar, no futuro, o que acaba de lhe acontecer, sugiro que antes de qualquer coisa peça o auxílio da pausa lógica. Divida a fala em orações, porque, como verificou, você não é capaz de enunciá-la toda de uma vez” –foi o comentário de Tórstov, quando terminei (STANISLAVSKI, 1996, p. 153-154).

Berry, porém, apresenta uma opinião contrária sobre esse mesmo trecho de Shakespeare, quanto ao modo como o ator deve enunciá-lo:

A oração estendida de “Tal como o Ponto” até “vasto sorvedouro da vingança!” consta de cerca de oito frases, todas fazem parte do pensamento, na íntegra, e seria possível dizê-las de modo naturalista, dando sentido a cada frase e dividindo a fala correspondentemente. Desta maneira, Otelo estaria explicando suas emoções para Iago. Contudo, quando observamos mais, vemos que a estrutura do ritmo da passagem é totalmente relacionada ao movimento das ondas e ao fluxo do mar – aqui há mais do que sentido gramatical, pois o pensamento inteiro se torna um fluxo, ao qual Otelo está preso e as palavras e as frases específicas são como ondas. Se apontarmos cada uma destas frases pequenas, mas falarmos a oração com uma única expiração, nós nos aproximaremos à natureza elementar daquele pensamento. Isso é a técnica de que precisamos, mas sem perder o impulso vocalizado, porque não deve parecer retórico. A questão é a existência de um paralelo entre o ator, buscando profundamente a respiração, e Otelo, buscando aquele pensamento: suas emoções são liberadas e esta libertação acontece por meio do fôlego. A inevitabilidade do pensamento e as frases, oscilando dentro desse pensamento, nos permitem entrar no movimento e na paixão daquele personagem. Deste modo, ele não descreve simplesmente suas emoções para Iago: ele as está descobrindo e liberando-as para si próprio. E a respiração permite esta libertação (BERRY, 1992, p. 27, tradução nossa).

Tecnicamente, é difícil sustentar a expiração para dizer a oração de Otelo, na íntegra, sem parar para inspirar, pois não é um tipo de respiração comum na vida cotidiana. Isto é a chave para a passagem de Otelo: ele não está num momento qualquer da vida. Ele está num estado de paixão alterada, de raiva e de ciúme tão intenso que, durante a peça, o levará à ação de assassinar Desdêmona. Nesse caso, ele não respira de um modo natural. Pode-se afirmar que não há uma “pausa lógica”, porque, nesse momento, Otelo não está num estado lógico de razão; ele não está pensando razoável e nem racionalmente, o que é refletido no seu modo de respirar. A estrutura gramatical do texto se forma de acordo com o fôlego de uma pessoa alterada pela paixão e é justamente por meio da experimentação da respiração que o ator tem acesso a uma experiência visceral do mundo imaginado por Shakespeare.

Mas, evidentemente, para isso, o ator precisa preparar-se adequadamente, evitando a sufocação e o sofrimento pessoal, como no caso do aluno no exemplo de Stanislavski. Também, não se deve entender por isso que o ator siga uma regra fixa de respirar de acordo com a estrutura gramatical do texto, pois a estrutura do verso também proporciona experiências sensoriais para alterar a respiração e provocar diferentes nuances de pensamento.

No livro *Playing Shakespeare* (1984), por exemplo, John Barton relata os comentários do ator inglês Patric Stewart sobre a tensão entre a pulsação dos versos e a pulsação gramatical no texto *Conto de Inverno*, de Shakespeare. Numa oficina, os dois trabalhavam com o seguinte texto do personagem Leontes:

Vai brincar filho: sua mãe brinca e eu

interpreto –um papel desgraçado

pelo qual serei vaiado até meu túmulo...

(SHAKESPEARE, apud BARTON, 1984, p. 35, tradução nossa).

Barton anota as observações de Stewart sobre esse trecho:

É possível fazer uma pausa no final de todos os [outros] versos e o texto ainda parece natural e espontâneo como fala cotidiana. Mas se fizer uma pausa aqui, começa a ser um pouco menos natural: “sua mãe brinca e eu... (pausa) ... interpreto”. Contudo, enfatizar a palavra desta maneira poderia indicar algum dado sobre Leontes (STEWART, apud BARTON, 1984, p. 35, tradução nossa).

Barton defende a seguinte posição:

É preciso respirar no final dos versos. Eu pessoalmente acredito que nos versos mais novos de Shakespeare, normalmente, o certo é construir as frases

junto com os versos. Algumas pessoas não estão de acordo com isto, mas eu acho que este tipo de verso faz parte da forma naturalista dos textos de Shakespeare. Isto quer dizer que ele se inspira em nosso hábito de fazer pausas em momentos gramaticalmente incorretos e de continuar, sem parar, quando deveria haver um ponto final (BARTON, 1984, p. 36, tradução nossa).

Assim, Barton reconhece que o “encerramento do verso” pode quebrar o fluxo da oração e até ser incorreto gramaticalmente, mas que isso também pode ser propício ao organismo humano e ao processo do pensamento em certos momentos da vida, quando o estado emocional for alterado de alguma maneira. Novamente, pela exploração sensorial das formas respiratórias que existem nas estruturas gramaticais do texto, o ator tem acesso a novas e surpreendentes experiências de pensamento e emoção.

Na sua discussão, Linklater (1992) apresenta vários outros exemplos da união de pensamento e respiração, empregando a técnica de “encerramento do verso”.

Nesses casos, não há nada lógico, é drama puro. Não precisa fazê-lo [respirar entre versos]. Não é uma regra. Mas se for seguido como um guia, a ideia de que cada pentâmetro é um arco de pensamento e emoção unido ao fôlego, que é fundado num impulso mais humano do que gramatical, o ator pode descobrir várias possibilidades interessantes (LINKLATER, 1992, p. 159, tradução nossa).

Nesse caso, a autora sugere: “escolha o que funciona para você, adapte-se aos estilos diferentes e, durante anos de trabalho, acumulará um amontoado de informação e experiência que desenvolverá o modo como você fala Shakespeare” (LINKLATER, 1992, p. 153, tradução nossa).

CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Pode-se concluir que, afinal, não há regras fixas. O texto não é um ditador que obriga o ator a falar de uma forma ou de outra; no entanto, existem estruturas na linguagem verbal que podem ser exploradas pelo ator. Essas estruturas não são fixas, mas são orgânicas e ganham vida no corpo em cena, transformando e sendo transformadas cada vez que o texto é enunciado. Uma das razões por que as peças de Shakespeare continuam a ser tão instigantes e desafiadoras para o ator contemporâneo é que a estrutura da sua linguagem tem uma riqueza e uma complexidade capaz de interferir profundamente nos processos físicos, emocionais e intelectuais do corpo.

Ao proferir os textos de Shakespeare, o ator necessariamente faz escolhas em relação a essas estruturas, intuitiva, consciente ou espontaneamente na hora da encenação, ou meticulosamente, explorando e aprofundando durante meses de ensaio. Seja qual for a abordagem, a estrutura da linguagem habita o corpo em cena e as escolhas do ator alteram tanto o sentido do texto quanto o modo como a linguagem age sobre si mesmo, provocando mudanças no movimento respiratório, no tônus muscular da coluna, do tórax e do abdômen, na pressão arterial, na batida cardíaca, na temperatura do organismo, na dilatação das pupilas, na quantidade de saliva na boca, na relação com os outros atores e com o público, na relação com as próprias questões da vida, bem como nos padrões de emoção, imaginação e raciocínio. Nesse sentido, todo o corpo fala, pensa e respira a linguagem de Shakespeare em cena.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

BARTON, John. *Playing Shakespeare*. London, Methuen Drama Ltd., 1984.

BERRY, Cicely. *The Actor and the Text*. New York, Applause Theatre Books, 1992.

CANDIDO, Antônio. *O Estudo Analítico do Poema*. 4. ed. São Paulo, Associação Editorial Humanitas, 2004.

LINKLATER, Kristin. *Freeing Shakespeare's Voice: the actors guide to talking the text*. New York, Theatre Communications Group Inc., 1992.

_____. *Freeing the Natural Voice*. New York, Drama Book Specialists (Publishers), 1976.

RODENBURG, Patsy. *Speaking Shakespeare*. New York, Palgrave Macmillan, 2004.

STANISLAVSKI, Constantine. *A Construção da Personagem*. 8. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996.

ABSTRACT

This work discusses the relationship between the actor and the plays of Shakespeare. It is suggested that, on the stage, the language of Shakespeare becomes part of the theatrical body, inseparable from the physical, emotive and thinking process that are mobilized when the actor enunciates the lines. This argument is illustrated by looking at the inter-relationship between breath, thought and the semantic structures of the text.

KEYWORDS

actor; body; text.