

## “COMO SE DITAS PELA PRIMEIRA VEZ”: UM ESTUDO ENUNCIATIVO DO TEATRO VERBATIM

### “AS IF SAID FOR THE FIRST TIME”: AN ENUNCIATIVE STUDY OF VERBATIM THEATER

FERNANDES, Mariana Cavallari<sup>1</sup>  
STEIN, Jorama de Quadros<sup>2</sup>

**Resumo:** O Teatro Verbatim é uma técnica ou método teatral que leva ao palco narrativas reais. Encontramos nas formulações de Émile Benveniste um construto teórico pertinente para se pensar a respeito das especificidades das diferentes situações enunciativas que acontecem desde o momento de elaboração da peça até a sua apresentação no palco. Nesse sentido, este estudo busca compreender como se configura o *quadro figurativo da enunciação (eu-tu-ele-aqui-agora)* no processo de criação/edição do Teatro Verbatim. A reflexão construída aponta para a peça como resultado do processo de apropriação singular das falas dos participantes em que a re-constituição do(s) sentido(s) produz uma nova enunciação que só é possível pela “escuta” do *tu*.

**Palavras-Chave:** Teatro Verbatim; Enunciação; (Inter)subjetividade.

**Abstract:** The Verbatim Theater is a theatrical technique or method that takes real narratives to the stage. We find in Émile Benveniste's formulations a pertinent theoretical construct to think about the specificities of the different enunciative situations that take place from the moment the play is elaborated to its presentation. In this sense, this study seeks to understand how the *figurative framework of enunciation (I-you-be-here-now)* is configured in the creation/edition process of the Verbatim Theater. The reflection points to the play as a result of the process of singular appropriation of the participants' speech in which the re-constitution of the sense(s) produces a new enunciation that is only possible by “listening” to the *you*.

**Keywords:** Verbatim Theater; Enunciation; (Inter)subjectivity.

#### Como citar este artigo?

FERNANDES, M. C.; STEIN, J. Q. "Como se ditas pela primeira vez": um estudo enunciativo do Teatro Verbatim. *Mosaico*. São José do Rio Preto, v. 20, n. 1, p. 299-323, 2021.

---

<sup>1</sup> Graduanda do curso de Letras - Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pampa - campus Jaguarão, Rio Grande do Sul, Brasil. Bolsista pelo Programa de Educação Tutorial (PET) Professora orientadora da pesquisa: Jorama de Quadros Stein. E-mail: marianafernandes.aluno@unipampa.edu.br.

<sup>2</sup> Doutora em Linguística Aplicada e Docente na Universidade Federal do Pampa - campus Jaguarão, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: joramaquadros@unipampa.edu.br.

## 1 Introdução

O Teatro Verbatim pode ser definido como uma técnica teatral em que falas reais são levadas ao palco através da interpretação dos atores. Essa técnica surgiu na Inglaterra nas décadas finais do século passado e sua prática ainda se concentra fortemente lá, mas, recentemente, ela vem ganhando adeptos em diversos lugares do mundo, inclusive no Brasil. Tal propagação do Teatro Verbatim resulta principalmente do forte caráter sociopolítico dessa vertente do Teatro Documental<sup>3</sup>.

Assim como a atividade do Teatro Verbatim, a produção acadêmica a seu respeito também advém principalmente da Inglaterra, havendo uma escassez de trabalhos em língua portuguesa a seu respeito. Os poucos estudos a que tivemos acesso em português não se aprofundam teoricamente a respeito do Teatro Verbatim, mencionando-o apenas enquanto subgênero do Documental.

Buscamos referencial teórico sobre o Teatro Verbatim no artigo “Verbatim Theatre’: Oral History and Documentary Techniques” (1987), de Derek Paget, e, também, em uma série de entrevistas com diretores de Teatro Verbatim disponíveis no canal do Youtube do National Theatre de Londres, Inglaterra. Considerando que, muitas vezes, os relatos coletados para peças Verbatim emergem de entrevistas e que nossas principais referências sobre o tema também partem de entrevistas – o artigo de Derek Paget tem seu conteúdo essencialmente embasado em entrevistas realizadas com diretores ingleses pioneiros do Teatro Verbatim –, é interessante adiantar que é uma entrevista com uma diretora e atriz de Teatro Verbatim que constitui o *corpus* a partir do qual realizamos nossa reflexão.

Se encontrar publicações em português a respeito do Teatro Verbatim já é difícil, é ainda mais difícil encontrar material publicado que explore a relação entre ele e a teoria benvenistiana. Este trabalho, portanto, abre precedentes para o estudo do teatro, especificamente do Teatro Verbatim, no contexto enunciativo benvenistiano.

Neste estudo, interessamo-nos pelo processo criativo utilizado para construção de peças Verbatim, especialmente no que diz respeito às *re-produções*<sup>4</sup> do relato original até a interpretação dele pelo ator em cena. Acreditamos que a

---

<sup>3</sup> Teatro Documental é aquele que se utiliza de fontes verídicas (tais como documentos escritos, fotografias, relatos e vídeos) para a elaboração de suas peças.

<sup>4</sup> Neste estudo, utilizamos de palavras em itálico para dar destaque, especialmente a termos que correspondem a noções teóricas formuladas pelos teóricos mencionados.

teoria geral da linguagem de Émile Benveniste, mais especificamente suas formulações a respeito de enunciação, de *(inter)subjetividade*<sup>5</sup> e de *referência*, permitem uma problematização pertinente sobre a *apropriação* e a *re-produção* desses enunciados. Objetivamos, então, compreender de que maneira se dá a constituição do *quadro figurativo da enunciação (eu-tu-ele-aqui- agora)* nas diferentes etapas de criação e apresentação do Teatro Verbatim.<sup>6</sup>

Para efetivar essa apresentação, realizamos um primeiro movimento destinado a elucidar a configuração do *eu-tu-ele-aqui- agora* de cada momento inerente ao Teatro Verbatim: a entrevista de pessoas que concordam em oferecer narrativas para constituir as peças; o momento de criação e de edição; o momento de apropriação das narrativas pelos atores e a apresentação da peça. Esses momentos são apresentados a partir de pesquisa bibliográfica e do relato de experiência de uma das pesquisadoras. No entanto, sabemos que quem está realmente imerso na experiência, como autores e diretores, têm muito mais a dizer e merecem ser escutados. Daí termos realizado uma entrevista com uma diretora desses espetáculos, a fim de nos deixarmos interrogar por essa experiência e podermos derivar de que maneira ela interroga a enunciação no que se refere à instância de discurso configurada na enunciação.<sup>7</sup>

Convidamos o leitor para conhecer mais a respeito do Teatro Verbatim no subcapítulo 2, seguido da elucidação das questões metodológicas no capítulo 3. A partir daí o leitor compreenderá como a reflexão a que nos propomos é

<sup>5</sup> Ao escrevermos a palavra intersubjetividade com os parênteses destacando o prefixo “inter”, procuramos demarcar a noção da intersubjetividade enquanto condição para a subjetividade.

<sup>6</sup> Como já explicava Teixeira (2012), ao tratar da enunciação em Benveniste, o ato individual pelo qual se utiliza a língua introduz aquele que fala em sua fala. Imediatamente, desde que ele se declara locutor e assume a língua, implanta o outro diante de si. Toda enunciação é, explícita ou implicitamente, uma alocução, ela postula um alocutário. Com essas palavras Benveniste delinea o que chama de *quadro figurativo da enunciação*, assim definido em *Aparelho formal da enunciação* (2006 [1970], p. 87): “Como forma de discurso, a enunciação coloca duas ‘figuras’ igualmente necessárias, uma origem, a outra, fim da enunciação. É a estrutura do *diálogo*. Duas figuras na posição de parceiros são alternativamente protagonistas da enunciação. Este quadro é dado necessariamente com a definição de enunciação.” Neste texto, apresentaremos cada um dos momentos de configuração do *quadro figurativo da enunciação* no Teatro Verbatim. O leitor compreenderá melhor o nosso objeto a partir da próxima seção e entenderá suas delimitações no capítulo metodológico.

<sup>7</sup> Salientamos que cada momento da enunciação configura uma instância de discurso. Como já afirmava Benveniste (2005 [1956], p. 279): “[...] *eu* é o ‘indivíduo que enuncia a presente **instância de discurso** que contém a instância lingüística *eu*’. Conseqüentemente, introduzindo-se a situação de ‘alocução’, obtém-se uma definição simétrica para *tu*, como o ‘indivíduo alocutado na presente **instância de discurso** contendo a instância lingüística *tu*’. Essas definições visam *eu* e *tu* como uma categoria de linguagem e se relacionam com a sua posição na linguagem.” Nesse sentido, enunciação e discurso caminham lado a lado, mas é esse último que nos permite transitar da apresentação de cada um dos quadros figurativos dos diversos momentos enunciativos para a compreensão de como a entrevistada entende todas as etapas de criação e apresentação do Teatro Verbatim.

constituída. Adiantamos que este estudo propõe-se mais a apresentar e refletir do que propriamente a analisar, tendo em vista o ineditismo de trabalhos que atentem para o Teatro Verbatim no Brasil, ainda mais no que se refere aos estudos linguísticos.

## 2 Teatro Verbatim

O Teatro Verbatim, que surgiu na Inglaterra entre o fim da década de 60 e meados da década de 70, é uma vertente do Teatro Documentário. Algumas estéticas anteriores anteciparam características do que viria a ser chamado Teatro Verbatim, por isso há divergências sobre qual teria sido a primeira peça Verbatim. A cena do Teatro Verbatim ainda se concentra fortemente em seu país de origem, apesar de ter adeptos pelo mundo todo, sendo a companhia *Royal National Theatre*, de Londres, sua principal expoente. Derek Paget, em seu artigo “‘Verbatim Theatre’: Oral History and Documentary Techniques” (1987), corrobora academicamente dados históricos, características estéticas e processuais, e, até mesmo, o nome desse jeito de se fazer teatro. Utilizamos, portanto, seu texto como principal referencial teórico sobre o tema.

Do latim *verbátim*, o Teatro Verbatim<sup>8</sup> poderia ser também batizado de *Teatro Literal*, ou *Teatro Palavra Por Palavra*. Dito de outro modo, o Verbatim se define, principalmente, por ser um teatro que leva ao palco as narrativas orais de pessoas reais, através da *re-produção* de tais narrativas pelos atores. Entendemos *re-produção* no sentido proposto por Benveniste (2005 [1963], p. 26): a linguagem *re*-produz a realidade. Isso deve entender-se da maneira mais literal: a realidade é produzida novamente por intermédio da linguagem. O “re” no texto original em francês está em itálico, de forma a colocar em destaque a ideia de que a cada enunciação a linguagem produz sempre de maneira nova a realidade, logo o sentido não pode ser restrito, como bem sabemos, a uma mera reprodução<sup>9</sup>.

Uma peça Verbatim se caracteriza pelos seus processos. Internas às etapas desses processos, há algumas convenções, que podem ser seguidas à risca, ou não. Discorreremos sobre esses processos e convenções a seguir.

---

<sup>8</sup> *Teatro Verbatim* é a expressão comumente utilizada para fazer referência a peças que se enquadram nesse gênero do discurso. Para facilitar a referência, tendo em vista a necessidade frequente de emprego do termo, utilizaremos em alguns momentos somente *Verbatim*, assim como costuma ser referido por quem nele atua ou por quem o dirige ou escreve/edita.

<sup>9</sup> Para saber mais, remetemos à dissertação de Juchem (2012).

Anteriormente a qualquer metodologia, é escolhida uma temática, a qual será basilar para o desenvolvimento da obra. A companhia precisa ter em mente que história quer narrar, o que guiará todos os processos subsequentes. Alecky Blythe, dramaturga e roteirista britânica e escritora de peças de Teatro Verbatim, entende que “O Teatro Verbatim é um teatro criado a partir de entrevistas feitas com pessoas da vida real<sup>10</sup> sobre um evento ou talvez sobre um assunto. E, então, essas pessoas da vida real são representadas no palco por atores.” (BLYTHE, 2014, tradução nossa)<sup>11</sup>. São feitas entrevistas com pessoas que vivenciaram (ou vivenciam) a realidade do tema escolhido. Tomemos como exemplo uma peça pioneira de Teatro Verbatim, *Cheshire voices/Vozes de Cheshire* (1977), roteirizada por Rony Robinson. Essa peça foi escrita a partir de entrevistas com habitantes de Cheshire, que haviam vivido no condado da Inglaterra no período entre guerras (1918-1939). As pessoas entrevistadas contaram suas memórias, experiências e histórias sobre esse período e Robinson levou as palavras dessas pessoas, exatamente como foram ditas, para o palco, *re*-contadas por atores. Usualmente as entrevistas para as peças Verbatim são realizadas pelos próprios membros da companhia que montará a peça: roteiristas, diretor(es), atores. Paget entende o processo criativo do Verbatim como um “método coletivo”, pois os limites tradicionais das funções de atores, diretor e escritor da peça são quebrados, o que faz com que a peça seja uma construção coletiva, não apenas no que se refere à companhia de teatro, mas também uma construção realizada por companhia e comunidade.

A partir das entrevistas, a partir das falas de pessoas reais e comuns coletadas por entrevistadores, a narrativa da peça é produzida. Sendo assim, é praticamente um consenso entre os praticantes do Verbatim que quem escreve o roteiro de um espetáculo se aproxima mais de um “editor” do que de um escritor propriamente dito, pois é das potencialidades das entrevistas cedidas que emerge o roteiro de uma peça Verbatim. Nas peças pioneiras do Teatro Verbatim, as entrevistas normalmente eram registradas com gravadores de voz e, depois, transcritas pelo entrevistador. Esse processo é muito utilizado até hoje, mas não precisa ser realizado dessa maneira. Atualmente, há companhias que adotam outros métodos para registro das entrevistas, como, por exemplo, a gravação de

<sup>10</sup> Entendemos por “pessoas da vida real” qualquer pessoa que se configura como falante. Pessoas que compõem o mundo ordinário, podendo, inclusive, fazer parte desse grupo os próprios atores quando não estão exercendo o fazer artístico.

<sup>11</sup> “Verbatim Theatre is theatre created from interviews collected with real-life people about an event or maybe a subject. And then those real-life people are then portrayed on stage by actors.” (BLYTHE, 2014).

vídeos, o que permite também o registro de características visuais da pessoa entrevistada, como aparência e linguagem corporal, que também podem contribuir para a peça. Outra possibilidade de registro é apenas a gravação, sem transcrição, como é feito, por exemplo, no musical *London Road* (2011), de Alecky Blythe e Adam Cork. Aliás, a música é uma ferramenta muito utilizada nas peças Verbatim para dar dinamicidade à narrativa. Vale lembrar que da mesma maneira que o Teatro Verbatim pode se valer da música, musicais podem se valer de elementos Verbatim.

O modo como a fala real será levada ao palco é uma das principais variantes do Teatro Verbatim. Há diretores que prezam para que tudo que for dito no palco pelo ator seja 100% fiel ao relato original: todas as palavras devem ser ditas, exatamente como foram ditas pelos falantes originários, levando-se em consideração sotaque, ritmo de fala, pausas e tudo mais que possa constituir o ato de fala. Nicolas Kent é um exemplo de diretor que trabalha dessa maneira. Há também diretores que entendem que todas as palavras devem ser ditas na íntegra, mas sotaque, ritmo, pausas, podem ser interpretados/enunciados de maneira diferente pelo ator. Outros diretores entendem que as palavras não precisam ser ditas exatamente como na fala original, que é o caso da diretora de peças Verbatim Nadia Fall. Sobre isso, Blythe defende que “Existem regras, mas é interessante quando elas são quebradas” (BLYTHE, 2014, tradução nossa)<sup>12</sup>. É importante constar que é possível, até mesmo, que elementos não verbatim<sup>13</sup> sejam incluídos na narrativa, para fins de teatralização.

O fato de a narrativa da peça Verbatim emergir dos relatos, dos testemunhos, das experiências individuais de pessoas comuns atesta que a linguagem própria de cada pessoa, sua singularidade e as circunstâncias das entrevistas são de extrema importância para os interesses do Teatro Verbatim, bem como a recepção da enunciação original por parte do entrevistador, do roteirista-editor, do diretor e do ator. Dito isso, propomo-nos a responder aos seguintes questionamentos: quais são as especificidades do ato enunciativo que caracterizam o Verbatim, considerando-se a passagem das entrevistas para a peça? Como se dá a apropriação e a *re-produção* da língua-discurso dos

---

<sup>12</sup> “There are rules, but it’s interesting when they’re broken.” (BLYTHE, 2014).

<sup>13</sup> Entendemos enquanto elementos não verbatim aqueles que não provêm da narrativa original. Como, por exemplo, ao se adicionar uma sentença criada pela companhia teatral na fala que será teatralizada, ou ao se adicionar textos que não são oriundos de um relato real na peça Verbatim.

entrevistados pelos atores? Para tanto, recorreremos à teoria enunciativa benvenistiana amparada por sua teoria geral da linguagem.

### 3 Questões metodológicas: da escuta à problematização

Não é segredo para quem estuda a teoria geral da linguagem de Émile Benveniste a opção pelo *problema*. Como bem menciona Benveniste (2005 [1956], p. 277), já ao se referir ao estudo dos pronomes: “o problema dos pronomes é ao mesmo tempo um problema de linguagem e um problema de línguas, ou melhor, [...] só é um problema de línguas por ser, em primeiro lugar, um problema de linguagem”. Sendo assim, encontramos em Benveniste uma indicação para a problematização.

Ao realizarmos essa opção, encaramos nosso *corpus* de pesquisa como um conjunto de fatos de linguagem que nos permitem derivar como se configuram as instâncias de enunciação do teatro e o que elas têm a nos dizer sobre ele à medida que consideramos que Benveniste, em suas teorizações, deixa-se interrogar por diversas manifestações de língua/gem a fim de refletir sobre elas e ampliar o escopo de seus estudos para uma antropologia da linguagem.<sup>14</sup>

A exemplo de Stein (2016), situamo-nos como pesquisadoras *da* enunciação que se instauram *na* enunciação para realizar um movimento *pela* enunciação. Isso porque fazemos uma opção por nos deixarmos interrogar por nosso objeto a fim de problematizá-lo. Antes de fazê-lo, é preciso recuperar o nosso objetivo: compreender de que maneira se dá a configuração do *quadro figurativo da enunciação (eu-tu-ele-aqui-agora)*, ou seja, do que aqui chamamos de instância enunciativa em cada etapa de criação inerente ao Teatro Verbatim. Para tanto, como primeiro movimento, buscamos, em um levantamento bibliográfico e na experiência de uma das pesquisadoras como atriz, elementos para explicar tal configuração.

O segundo movimento, que fará com que melhor compreendamos nosso objetivo, tem como foco o processo de *apropriação-reprodução* das falas de entrevistados pelos editores/escritores/diretores da peça. Nesse momento, selecionamos passagens da entrevista com uma diretora do Teatro Verbatim em que ela relata o processo de criação/atuação da/na peça, passagens que

<sup>14</sup> Este é um estudo inicial, de modo que pedimos a compreensão do leitor para o fato de nossas reflexões abarcarem muito mais o escopo das reflexões ligadas à teoria da enunciação em Benveniste do que à amplitude de sua teoria geral da linguagem.

posteriormente serão interrogadas à luz das noções benvenistianas de *(inter)subjetividade* e *referência*. Circunscrevemos nossa reflexão a essa entrevista por ora porque, muito embora não tenhamos tido acesso a textos orais ou escritos da peça, encontramos, nas palavras da diretora, uma possibilidade de *dar a ver* esse processo, ou seja, de levar as pessoas a conhecer como se dá a *apropriação-reprodução*, além de propor uma reflexão que sirva para pensar as possibilidades de relação entre enunciação e teatro.

É preciso lembrar que o ato de *apropriar-se* da língua pelo locutor está em Benveniste para ser compreendido como o ato de torná-la própria, de modo a nela instaurar-se de maneira singular: “a linguagem está de tal forma organizada que permite a cada locutor *apropriar-se* da língua toda designando-se como *eu*” (BENVENISTE, 2005 [1958], p. 288, grifos do autor). É importante demarcar que a possibilidade de o locutor emergir como sujeito na linguagem só se dá pela troca entre parceiros:

A intersubjetividade tem assim sua temporalidade, seus termos, suas dimensões. Por aí se reflete na língua a experiência de uma relação primordial, constante, indefinidamente reversível, entre o falante e seu parceiro. Em última análise, é sempre ao ato de fala no processo de troca que remete a experiência humana inscrita na linguagem. (BENVENISTE, 2006 [1965], p. 80).

Nas palavras de Capt (2013), temos em Benveniste *um eu aos pés de um tu*. Aí encontramos o alicerce de nossa reflexão. Isso porque o processo de criação do próprio Verbatim se dá pela escuta dos entrevistados, pela escuta dos atores e dos diretores para levar as falas ao palco e, posteriormente, pela escuta do público. O segundo movimento é, portanto, imediatamente atravessado pela escuta. Atentas à escuta como constitutiva da materialização e da execução dos textos do Verbatim, encontramos nela uma forma de melhor compreendermos nosso objeto. É um movimento composto pela entrevista realizada com a diretora, seguido da transcrição de parte do material. A transcrição exigiu escuta. A esse respeito, Surreaux (2010) salienta que a transcrição é um ato enunciativo que decorre de um ato enunciativo anterior e que o transcritor está implicado nela. Segundo a estudiosa, nesse processo de passagem do oral para a escrita, há perdas e ganhos, no entanto, de acordo com Surreaux (2010, p. 234): “O interessante é que na clínica de linguagem muitas vezes é o recurso da escrita que permite ‘escutar’, perceber o que aquela enunciação singular evoca.”



Essa posição de escuta, segundo Silva (2021), em sua fala a respeito do tema no 4o. Colóquio Leituras de Émile Benveniste, diz respeito à faculdade simbólica de perceber significados, uma vez que, conforme Benveniste:

[...] a situação inerente ao exercício da linguagem, que é a da troca e do diálogo, confere ao ato de discurso dupla função: para o locutor, **representa a realidade**; para o ouvinte, **recria a realidade**. Isso faz da linguagem o próprio instrumento da comunicação intersubjetiva. (2005 [1963], p. 26, grifos nossos).

Ao escutar a entrevista realizada, buscamos apresentar as respostas junto às perguntas realizadas pelas pesquisadoras. Nessa etapa, convidamos o leitor a deixar-se interrogar, a escutar a entrevista de modo a compreender melhor como se dá o processo de *apropriação-reprodução* das falas no Teatro Verbatim. Salientamos que a escuta do leitor será mediada não só pela nossa subjetividade implicada na transcrição, mas também por aquela implicada na seleção de excertos da entrevista, pois selecionamos aqueles que traziam à tona uma relação mais explícita com o processo de elaboração do Verbatim.

Como terceiro movimento, interrogamos a entrevista à luz das noções de *(inter)subjetividade* e *referência* em Benveniste a fim de melhor compreendermos o que as falas da entrevistada tem a revelar a respeito das instâncias enunciativas do Teatro Verbatim.

Sintetizamos, portanto, nossos movimentos de reflexão em três. O primeiro, mais ligado às questões teóricas, busca “*escutar para conhecer*”. Já o segundo “*escutar para dar a ver*” e o terceiro “*escutar para interrogar/problematizar*” são movimentos reflexivos que constituem uma reflexão inicial a respeito de nossos fatos de linguagem que podem alicerçar análises futuras.

Acreditamos que é da escuta que emerge a possibilidade de problematizar, por isso convidamos o leitor a escutar, interrogar e problematizar, uma vez que nas palavras de Teixeira (2006, p. 231): “A experiência acadêmica, vertiginosa, intensa, multifacetada, precisa dessa escuta, que propicia o enfrentamento com interrogações instaladas no processo de construção de um lugar de fala”.

#### 4 Das instâncias enunciativas estruturantes do Teatro Verbatim

Inicialmente, gostaríamos de caracterizar o Teatro Verbatim enquanto gênero<sup>15</sup>. Partindo do princípio de que os *gêneros do discurso* são os *tipos relativamente estáveis* de enunciados produzidos por cada uma das diversas esferas de uso da língua (2003, p. 262), compreendemos que o Verbatim faz parte do que Bakhtin<sup>16</sup> denominou como *forma complexa do discurso*, em sua diferenciação entre *gêneros primários* e *gêneros secundários*:

Aqui é de especial importância atentar para a diferença essencial entre os gêneros discursivos primários (simples) e secundários (complexos) - não se trata de uma diferença funcional. Os gêneros discursivos secundários (complexos - romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie, os grandes gêneros publicísticos, etc.) surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) - artístico, científico, sociopolítico, etc. No processo de sua formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata (BAKHTIN, 2003, p. 263).

Portanto, sendo o Verbatim teatro e sendo teatro arte, o compreendemos como um *gênero secundário do discurso*. Há, no Verbatim, no entanto, uma peculiaridade que deve ser observada. O texto teatral, como já explicitado, é principalmente composto por falas reais. Essa fala vernacular conta com marcas de oralidade e se forma em uma condição de comunicação discursiva imediata. Ou seja, é uma forma primária do discurso que vem fazer parte de um texto artístico, resignificando sua relação com o contexto de comunicação ordinária. Bakhtin prevê que movimentos como esses são possíveis:

Esses gêneros primários, que integram os complexos, aí se transformam e adquirem um caráter especial: perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios [...] (2003, p. 263-264).

A diretora e atriz, praticante do Teatro Verbatim, Simone Sallas contempla esse processo de passagem de gênero primário para secundário no Verbatim ao comentar sobre o caráter dos relatos utilizados nas peças:

---

<sup>15</sup> A partir daqui nos referimos ao Teatro Verbatim enquanto técnica teatral (conforme é entendido por seus praticantes) e enquanto gênero (conforme teorizado adiante).

<sup>16</sup> Temos consciência de que muitas das teorizações atribuídas a Bakhtin dizem respeito ao Círculo de Bakhtin, que era composto por diversos estudiosos. Nesse sentido, aqui mencionamos a autoria mais difundida da obra a que fazemos referência sem ter como intenção circunscrever os estudos, muito mais amplos e complexos, a uma única autoria.

Podem ser utilizadas entrevistas realizadas especificamente para o objetivo de encenação, mas grande parte das peças produzidas hoje, consideradas como Verbatim, elas utilizam reportagens, entrevistas feitas com outras finalidades, documentários cinematográficos, transcrições de tribunais, depoimentos de investigações policiais, discursos públicos, diários pessoais... Então muitos tipos de materiais-fonte que têm origem oral ou escrita. (informação verbal)<sup>17</sup>.

A partir da compreensão do Teatro Verbatim como um gênero secundário do discurso pensamos que, para melhor compreendê-lo, especialmente no que se refere à instância enunciativa e ao modo como acontece o ato/processo de *apropriação-reprodução* das falas, é preciso partir da noção de *enunciação*. É desse ponto de partida que a *(inter)subjetividade* e a *referência* ganham destaque, como noções fundamentais para a enunciação e, conseqüentemente, para compreender-se a relação entre teatro e o estudo enunciativo que aqui nos propomos a realizar.

Consideramos que “[...] a enunciação é este colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização” (BENVENISTE, 2006 [1970], p. 82, grifos nossos). E, ainda, que:

É preciso ter cuidado com a condição específica da enunciação: é o ato mesmo de produzir um enunciado e não o texto do enunciado que é o nosso objeto (BENVENISTE, 2006 [1970], p. 82).

Destacamos o ato, tendo em vista que, apesar de os textos narrados serem transcritos ou que tenham suas gravações ouvidas pelos autores, o Teatro Verbatim coloca em evidência o valor do ato de enunciar. É no ato de enunciar, constituído em função de seus interlocutores, que reside toda a concepção da peça e um novo sentido que advém de cada enunciação. Cada ato coloca em cena uma nova forma de ser na língua e isso enaltece sua singularidade. O texto escrito da peça, que pode ser o mesmo que o narrado inicialmente, é novo porque novos são os interlocutores e o propósito:

Ora, todo homem inventa sua língua e a inventa durante toda sua vida. E todos os homens inventam sua própria língua a cada instante e cada um de maneira distinta, e a cada vez de uma maneira nova. Dizer bom dia todos os dias da vida a alguém é cada vez uma reinvenção (BENVENISTE, 2006 [1968], p.18).

---

<sup>17</sup> Informação fornecida por Simone Sallas em entrevista às autoras, em São José do Rio Preto, em setembro de 2020.

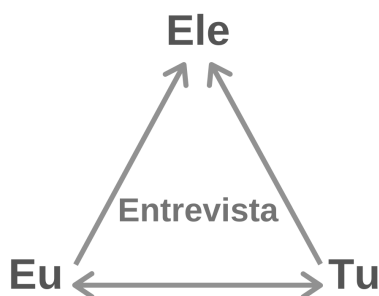
Nesse sentido, consideramos o Verbatim, enquanto peça teatral, como um gênero que é constituído por vários outros atos enunciativos. Cada um desses atos merece ser delimitado a fim de melhor compreendermos a entrevista e o que ela nos diz a respeito de cada um deles.

Nessas instâncias, o ato de enunciar e sua singularidade são postos em evidência porque cada apropriação da fala de um entrevistado perpassa a escuta e mobilização da língua-discurso para constituí-la em uma nova fala. O locutor se apropria da língua e a coloca em funcionamento à medida que a *(inter)subjetividade* lhe oferece a possibilidade de emergir como sujeito:

A consciência de si mesmo só é possível se experimentada por contraste. Eu não emprego *eu* a não ser dirigindo-me a alguém, que será na minha alocação um *tu*. Essa condição de diálogo é que é constitutiva da *pessoa*, pois implica em reciprocidade – que eu me torne *tu* na alocação daquele que por sua vez se designa por *eu*. Vemos aí um princípio cujas consequências é preciso desenvolver em todas as direções. A linguagem só é possível porque cada locutor se apresenta como *sujeito*, remetendo a ele mesmo como *eu* no seu discurso. Por isso, *eu* propõe outra pessoa, aquela que, sendo embora exterior a “mim”, torna-se o meu eco – ao qual digo *tu* e que me diz *tu*” (BENVENISTE, 2005[1958], p. 286, grifos do autor).

É em cada ato de troca entre parceiros que cada situação enunciativa da criação/edição do Verbatim é configurada. É preciso examinar cada uma das possíveis instâncias interiores ao método a fim de *dar a ver* para em seguida problematizar considerando que, a cada novo ato, há a emergência de novas subjetividades que impactam o teatro como um todo.

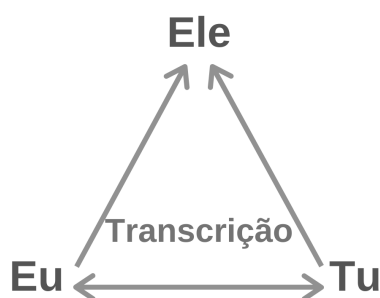
Figura 1



Fonte: FERNANDES e STEIN (2021)

A primeira instância enunciativa possível no processo de criação de uma peça Verbatim é a entrevista (figura 1), em que um *eu-entrevistador* enuncia para um *tu-entrevistado* e, então, um *eu-entrevistado* enuncia para um *tu-entrevistador*. É justamente a enunciação desse *eu-entrevistado* que será o principal material para a elaboração do texto da peça de Teatro Verbatim. É importante lembrar que a situação da entrevista é apenas uma das várias possibilidades de coleta do material Verbatim. Reforçamos, portanto, que estamos retratando-a aqui em caráter de exemplificação. Sendo assim, há diversos tipos de instâncias enunciativas que podem compor essa etapa de coleta primária de material, inclusive algumas que, a princípio, não estariam de forma alguma relacionadas com um processo criativo de uma peça de teatro ou com qualquer outro fazer artístico. Sallas (2020) menciona, por exemplo, falas de um tribunal ou de um depoimento policial.

Figura 2

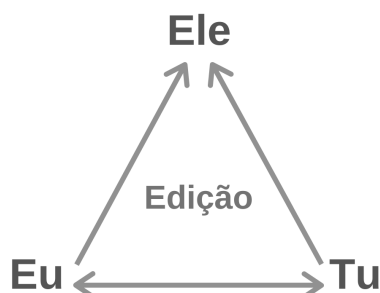


Fonte: FERNANDES e STEIN (2021)

Já a segunda instância enunciativa possível é a da transcrição (figura 2), em que um *eu-transcritor* enuncia para um *tu-leitor/editor*. *Tu-leitor/editor* porque, ao transcrever um trecho do relato coletado ou escolhido, o *eu-transcritor* transcreve para que as pessoas envolvidas no processo criativo da peça leiam e, então, incorporem o relato transcrito na peça, através de um processo de edição. Nessa situação enunciativa, o *eu-transcritor* pode vir a ser o *tu-leitor/editor*, já que o processo do Verbatim em questão é um método coletivo que permite que o próprio ator da companhia seja o transcritor do material fonte e também venha a realizar a leitura e a edição desse material enquanto roteirizador da peça teatral. Além do mais, como já mencionado anteriormente,

essa etapa pode vir a não acontecer se a companhia prezar apenas pelo registro do relato em áudio.

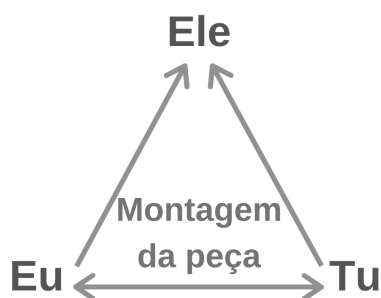
Figura 3



Fonte: FERNANDES e STEIN (2021)

Por sua vez, a terceira instância enunciativa previsível no processo criativo de uma peça Verbatim é a edição (figura 3). Nessa etapa, temos um *eu-editor* que enuncia para um *tu-leitor/editor/ator*, tanto ao selecionar o recorte das falas Verbatim que irão para o texto teatral quanto ao inserir tais falas na narrativa dramaturgica. Por que para um *tu-leitor/editor/ator*? Porque o *tu* dessa edição-enunciação vai ser qualquer pessoa que leia o texto dramaturgico. Essa pessoa pode, inclusive, ser também um outro editor, pois, como já mencionado, o processo de edição de uma peça Verbatim costuma ser feito em conjunto. Dessa forma, há mais de um editor envolvido e, ao fazer esse processo de edição na transcrição do material Verbatim, um editor estabelecerá diálogo com outros editores, ao trabalharem na roteirização da peça. Também é estabelecido diálogo com um ator, pois todo o processo de edição se dá visando à atuação no palco daquele roteiro. Sendo assim, o editor enuncia para que um ator leia e interprete aquela enunciação, que antes passa por um processo de apropriação do texto em questão na montagem da peça (figura 4).

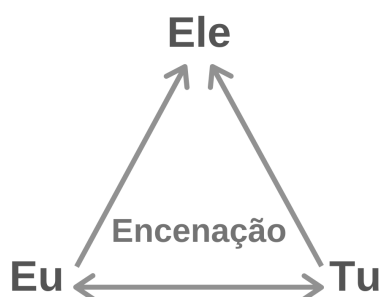
Figura 4



Fonte: FERNANDES e STEIN (2021)

Nessa etapa, o *eu-criador* enuncia para um *tu-público*. Compreendemos como montagem da peça o processo que se inicia após a finalização do roteiro e até a estreia da peça, incluindo os ensaios. Esse *eu* é toda e qualquer pessoa envolvida na edição e elaboração da peça (editores, atores que se apropriam das narrativas), e que o faz visando à encenação da peça para o público, que é o *tu* ao qual se enuncia. Destaca-se aqui o papel do diretor (ou diretores) da peça, principal figura dessa etapa de tomada de decisões e escolhas artísticas. Finalizada a montagem, ocorre a encenação da peça (figura 5), que cada vez encenada, assim como uma das etapas de montagem, constitui uma nova enunciação.

Figura 5



Fonte: FERNANDES e STEIN (2021)

Aqui, a cada encenação, o *eu-ator* enuncia para o *tu-público*. Todas as enunciações até aqui construíram essa instância enunciativa em específico. Por trás dela, há diversos *eu-enunciadores* constitutivos do *eu-ator*. Mas aqui o *tu* é apenas o público. E a cada apresentação da peça, há um público diferente. O

novo *tu* dá condições para uma nova enunciação. São, portanto, diversas enunciações em relação, em um processo que pode também ser entendido como enunciação em sua totalidade.

A partir dessa informação, interessa-nos apresentar a *apropriação* e a *re-produção* da *língua-discurso*. O ator se apropria da fala do entrevistado. Anteriormente a isso, o roteirista/escritor/editor da peça já se apropriou dessa fala, ao transcrevê-la e editá-la. O ator se apropria dessa fala que já passou pelo processo de apropriação do editor. Interessamo-nos refletir a respeito da mudança do quadro figurativo que instaura uma instância no momento da entrevista até o momento em que esta é levada ao palco. Quais são as circunstâncias de *apropriação* e de *re-produção* dessas narrativas pelo ator?

Questionamo-nos: o que muda na enunciação da entrevista para a enunciação da interpretação? Se olharmos atentamente para a síntese realizada nas imagens apresentadas anteriormente, veremos que não se trata somente daquele que enuncia, mas de quem é postulado como locutário. Na primeira instância, temos o *tu-entrevistador*, seguido do *tu-editor/leitor*, do *tu-editor/leitor/ator* e, por fim, do *tu-público*. O *tu* de cada uma dessas instâncias, para seguir a reflexão de Capt (2013), valida o *eu*. Entendemos que a mudança essencial é o *tu*, pois a recepção é o que configura essa nova enunciação. Portanto, há uma nova enunciação devido ao novo *tu*, que é parte essencial da enunciação, uma vez que condiciona um novo propósito enunciativo. Nesse sentido, o *tu* é ainda mais relevante que o *eu*.

Isso porque a referência constituída internamente se dá pela troca entre *eu-tu* no *aqui-agora* a propósito de um *ele*. Ela é, portanto, co-construída, parte integrante da enunciação e permite aos interlocutores (co)referirem pelo discurso:

Por fim, na enunciação, a língua se acha empregada para a expressão de uma certa relação com o mundo. **A condição mesma dessa mobilização e dessa apropriação da língua é, para o locutor, a necessidade de referir pelo discurso, e, para o outro, a possibilidade de co-referir identicamente, no consenso pragmático que faz de cada locutor um co-locutor. A referência é parte integrante da enunciação** (BENVENISTE, 2006 [1970], p. 84, grifos nossos).

Para Oliveira (p. 55, no prelo), “[...] as noções de necessidade de referir e possibilidade de correferir correspondem, respectivamente, às noções de



subjetividade e (inter)subjetividade”. Nesse sentido, temos uma nova referência co-construída pelos interlocutores em cada uma das instâncias enunciativas, a qual depende da troca intersubjetiva entre os parceiros do ato enunciativo. Essa referência única coloca em evidência a unicidade e singularidade de cada ato, o que convoca a reflexão que aqui realizamos.

Notamos, ainda mais, a imbricação dessas noções ao apresentarmos as instâncias enunciativas que compõem a produção do Teatro Verbatim. Nesse sentido, acreditamos que a entrevista com a diretora e atriz Simone Sallas, que atua diretamente com o Teatro Verbatim, possibilitará respondermos aos nossos questionamentos à medida que permitimos que sua fala interrogue as noções de *(inter)subjetividade* e *referência*, tão basilares nas problematizações benvenistianas.

## 5 Escutar para dar a ver e escutar para problematizar: o segundo e terceiro movimento de reflexão

Sob a ótica da enunciação, **qual é o estatuto do ato de cantar uma canção já cantada milhares de vezes? Ela é a cada vez uma nova canção? Em que medida podemos vislumbrar os rastros de subjetividade na performance de peças teatrais clássicas como as de Shakespeare, cujas mesmas falas já foram enunciadas incontáveis vezes por inúmeros atores, nos mais diversos lugares e épocas?** Como se configura o processo de apropriação da língua nestes casos? (ARESI, 2019, p. 13, grifos nossos).

De início, contextualizamos que a entrevista com Simone Sallas<sup>18</sup> aconteceu de maneira remota e assíncrona. As perguntas foram elaboradas e enviadas através de um documento virtual à diretora e atriz, que posteriormente enviou as respostas através de gravações de áudio separadamente. Essa dinâmica se fez necessária devido à prática do distanciamento social como forma de combate à pandemia de Covid-19.

O leitor notará que nem sempre as respostas da entrevista estão diretamente ligadas às perguntas. As respostas foram relativamente extensas e nós optamos por apresentar fragmentos, já que a reprodução na íntegra não seria possível. Detemo-nos às partes da fala da entrevistada que contemplavam o

---

<sup>18</sup> O nome artístico da diretora é mencionado com a devida autorização dela. Agradecemos a ela, como representante do grupo de teatro que utiliza o método Verbatim no interior de São Paulo, pelo apoio na realização da pesquisa, por acreditar que a ciência da linguagem pode contribuir para pensar o Teatro Verbatim no Brasil.

processo criativo do Teatro Verbatim de forma específica e focamos nos elementos que dizem respeito ao nosso objetivo. Além do mais, cabe explicar que não há marcas de convenções de transcrição nas perguntas, pois elas foram feitas a partir de documento escrito, como já mencionado.

Para transcrever os excertos da entrevista, utilizamos as seguintes convenções<sup>19</sup>:

Tabela 1

Indicação das falantes com siglas	E: Entrevistadoras S: Simone Sallas
(+)	Pausas
MAIÚSCULAS	Sílabas ou palavras produzidas com ênfase
: ou ::	Alongamento de vogal, sendo : para menor alongamento e :: para maior alongamento
“	Subida rápida de tom
‘	Subida leve de tom
,	Descida leve ou rápida de tom
...	Indicação de que se está transcrevendo apenas um trecho
/.../	Para indicação de corte
Palavra separada por -	Silabação

A seguir, apresentamos os excertos transcritos da entrevista (em negrito), seguidos da análise:

**(1) E: Qual sua trajetória/relação profissional no/com o Teatro Verbatim?**

**(1.1) S: ... A realidade é tão impressionante, e: ‘cada pessoa é tão singular (+), que às vezes mesmo se ela não for considerada especial no seu (+) dia a dia na sua própria vida ela pode se tornar muito especial quando é documentada e ‘vista através da ARTE...**

**(1.2) S: ... UM outro ponto ‘de contribuição do verbatim pro nosso crescimento artístico é: a experiência ‘na aplicação e na criação de Técnicas de interpretação e direção (+) no: processo das**

<sup>19</sup> Quadro elaborado pelas autoras a partir da síntese realizada por Flaviane R. Fernandes Svartman (USP) a respeito de convenções de transcrição. A autora referencia a obra de Marcuschi (1991).

**APROPRIAÇÕES DAS FALAS REAIS, dos textos que foram gerados a partir Delas NÉ...**

**(1.3) S: ... NO VERBATIM a observação dos comportamentos deve ser AGUÇADÍSSIMA ‘então a gente não tá falando só de TEXTO, a gente não tá falando só de palavra a gente tá falando é: ‘dessa observação dos comportamentos (+) ‘até pra que se possa faze:r (+) possam fazer as ESCOLHAS (+) artísticas ‘e a execução cênica também tem que ser muito PRECISA pra fazer essa conjunção do VERBAL com o NÃO VERBAL e: a conjunção das subjetivida:des e: das objetividades é envolvidas nessa: nessa obra verbatim...**

A primeira parte do excerto (1) coloca em evidência o papel da arte em fazer alguém se sentir especial, e, para além de se sentir, ser visto como alguém especial pelos outros. Essa fala demarca uma relação de vínculo da entrevistada com os efeitos que o teatro pode provocar no outro. A arte ganha destaque, o que pode ser percebido pela própria ênfase dada à palavra ARTE, a qual é associada, em termos de crescimento artístico, à APROPRIAÇÕES DAS falas. Essa apropriação é um processo permeado pela aplicação e pela criação de técnicas de interpretação. A entrevistada está sendo perguntada a respeito de sua trajetória e o que aparece com entonação de destaque em sua fala é a apropriação das falas reais.

É interessante que, a partir do item 1.3, a entrevistada evidencia o que perpassa o processo de apropriação: a execução cênica, que é constituída por uma conjunção de subjetividades e objetividades.<sup>20</sup> Não chegamos a perguntar diretamente sobre essa conjunção, mas a própria fala traz evidências de como a entrevistada a significa. Ela usa um adjetivo superlativo para caracterizar a observação de comportamentos, nesse momento, há a pronúncia com ênfase da palavra “aguçadíssima”. E, em seguida, uma conjunção conclusiva “então” para introduzir um encadeamento de repetições: “a gente não tá falando só de TEXTO, a gente não tá falando só de palavra a gente tá falando é: ‘dessa observação dos comportamentos”, ou seja, a ênfase é dada pela repetição dos segmentos “a gente não tá falando só de”, a qual precede “texto” e “palavra” para evidenciar que não é disso que se fala. Aquilo sobre o que se fala é delimitado a seguir: a observação dos comportamentos, sintagma que vem precedido pela demarcação de certeza expressa por “a gente tá falando”. Observamos que se trata de uma locução verbal com a presença do gerúndio, o que também

---

<sup>20</sup> Não vamos forçar aqui uma relação direta com a compreensão dessas noções em Benveniste, visto que não há como saber, ainda mais em uma reflexão inicial, o sentido expresso pelo entrevistado.

colabora para demarcar a ideia de continuidade no presente, reforçando o argumento a respeito da importância de se observar comportamentos.

Essa observação dos comportamentos é importante, segundo a entrevistada, para que o ator faça escolhas. Essas escolhas devem ter em vista que a execução cênica deve ser PRECISA. A escolha desse adjetivo, precedido pelo advérbio de intensidade “muito”, desvela uma necessidade diante da apropriação dessas falas reais: elas precisam ir para o palco de forma a trazer muito daquele/a que disponibilizou sua narrativa à equipe. A conjunção do verbal e do não verbal, colocada em destaque pela entrevistada, remete à união do texto, da narrativa, com a observação dos comportamentos, os quais precisam ser devidamente observados pelo criador/diretor/elenco a fim de que escolhas sejam realizadas por eles. É interessante que ela acresce a isso a conjunção de subjetividades e objetividades. Ainda que não se possa compreender exatamente o que ela entende por essas noções, é possível inferir que há muito dos sujeitos que se apresenta no processo de criação do teatro.

É inevitável uma reflexão que pode ser feita a partir da *(inter)subjetividade* tal como apresentada em Benveniste (2005): é ao processo de troca que remete a experiência humana na linguagem, ou seja, não há Teatro Verbatim se não houver observação de comportamento e escolhas que considerem a necessidade de representar o outro no palco de maneira fiel ao seu relato. O *tu* interfere, portanto, constantemente na enunciação do *eu*. Uma coisa é narrar para o entrevistador, outra diferente é narrar para o público.

**(2) E: Por diversas vezes no Teatro Verbatim são quebrados os limites tradicionais das funções de ator, escritor, dramaturgo, diretor da peça. Para você, qual a importância da companhia como um todo fazer parte do processo de criação da peça Verbatim? Até onde os limites dessas funções podem ser quebrados?**

**(2.1)S: ... ME parece que a construção de sentidos do: verbatim e de: OUTROS tipos de trabalhos documentais (+) ‘tanto em termos de: ‘obtenção e curadoria do material interpretação atuação ENCENAÇÃO e eu digo até mesmo na divulgação do trabalho (+) essa construção de sentidos depende I-MEN-SA-MEN-TE da contribuição de diversas ‘PESSOAS envolvidas (+) é eu tô grifando pessoas (+) né ‘independentemente da função (+) porque um trabalho DESSE eu só vejo uma possibilidade é ele ser elaborado visitando-se as experiências humanas DE SI e do OUTRO (+) o processo de escolhas artísticas necessário para se levar uma FALA REAL ao espaço CÊNICO (+) de promover sua manifestação CÊNICA é também um exercício de humanidade ‘no meu entender ‘uma abordagem mais colaborativa**

**dentro do grupo consegue lidar melhor com a complexidade de sentidos existente em um trabalho documental ‘incluindo o verbatim (+) ‘eu quero fazer um parênteses aqui, que sempre quando eu falo PALCO eu tô pretendendo ilustrar QUALQUER ESPAÇO CÊNICO ‘enfim, NO VERBATIM a perspectiva da humanidade ela não pode ser perdida de vista EM MOMENTO ALGUM /.../**

No excerto 2, a contribuição das pessoas que constroem o teatro continua sendo colocada em evidência: “essa construção de sentidos depende I-MEN-SA-MEN-TE da contribuição de diversas ‘PESSOAS envolvidas (+) é eu tô grifando pessoas (+) né ‘independentemente da função (+) porque um trabalho DESSE eu só vejo uma possibilidade é ele ser elaborado visitando-se as experiências humanas DE SI e do OUTRO”. Por meio de uma fala pausada e com ênfase de volume, ela traz o advérbio “imensamente” que aqui está diretamente ligado a toda a oração: “essa construção de sentidos” e, também, à “a contribuição das PESSOAS envolvidas”. O termo “PESSOAS” também é pronunciado com elevação de voz, o que dá destaque a toda e qualquer pessoa que integra o desenvolvimento da peça de Teatro Verbatim.

Ao continuar abordando a elaboração do trabalho, Sallas enfatiza a relevância de se visitar as experiências humanas DE SI e do OUTRO. Parece que essa fala se relaciona imediatamente à “conjunção de subjetividades” mencionada no excerto anterior, uma vez que antes a entrevistada já havia falado da importância das pessoas envolvidas e agora ela volta a destacar isso com clareza em “eu tô grifando pessoas”, o que sinaliza para o ouvinte da entrevista que ele precisa prestar atenção na relevância daqueles que se envolvem na criação e apresentação. Esse aspecto oferece destaque à experiência humana na linguagem que não ocorre sem o outro. Logo, o processo de desenvolvimento da peça precisa considerar a escuta e a troca com o outro.

A entrevistada continua com: “o processo de escolhas artísticas necessário para se levar uma FALA REAL ao espaço CÊNICO (+) de promover sua manifestação CÊNICA é também um exercício de humanidade ‘no meu entender ‘uma abordagem mais colaborativa dentro do grupo consegue lidar melhor com a complexidade de sentidos existente em um trabalho documental”. Simone Sallas destaca, pelo tom de voz, a passagem da fala real, da narrativa de alguém, ao espaço cênico. Ela explica que esse espaço não se restringe ao palco. Isso significa que temos instâncias enunciativas diferentes a cada etapa e que o fato de os atores se apropriarem das narrativas e reproduzi-las no palco, atentos

ao público, faz com que tenhamos uma nova enunciação, reveladora de novos sentidos. Como já dizia Benveniste (2006 [1968], p. 18), dizer bom dia todos os dias a cada vez é uma reinvenção. Nesse sentido, ao *re*-produzir uma narrativa, os atores a reinventam e o fazem no processo de troca com seus parceiros atores, diretores e público. A *(inter)subjetividade* é, portanto, condição para a *subjetividade*, assim como já manifestado por Benveniste em seus estudos.

E a entrevistada finaliza com: “enfim, NO VERBATIM a perspectiva da humanidade ela não pode ser perdida de vista EM MOMENTO ALGUM”. Ao enfatizar VERBATIM e EM MOMENTO ALGUM, a entrevistada reconhece que todo o processo de configuração do Teatro Verbatim perpassa a humanidade. Isso nos faz retornar ao axioma benvenistiano: *o homem está na língua(gem)*. O locutor que, ao enunciar, o faz para ser com o outro e instaurar-se como sujeito no mundo: “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, 2006 [1970], p. 87).

**(3) E: No Teatro Verbatim, qual é o papel do ator no palco?**

**(3.4) S: ... como (+) EU me aproprio desse texto” (+) o ator deve se perguntar’ E a segunda pergunta’ como A PERSONAGEM ‘que nós queremos colocar em cena, se apropria desse texto”...**

O excerto (3) encerra a nossa análise colocando em relevo tudo o que foi dito pela entrevistada e acentuando a posição de escuta no que se refere ao papel do ator no palco: o EU, expresso em tom mais alto por ela, é quem se apropria do texto e, em seguida, a personagem o faz. Há, no processo de encenação, a escuta da narrativa oferecida para a peça e essa narrativa passa por um processo de escuta não só do ator, mas do personagem por ele encenado. Em relação a ambos, a entrevistada menciona que “se apropria desse texto”. A singularidade do ato de apropriação é posta em evidência, assim como a nova instância enunciativa instaurada, quando da representação no palco, instância essa que só pode ser configurada pela arte. Esse trecho pode ser relacionado ao excerto 1, uma vez que esse menciona a possibilidade de o outro se ver interpretado pela arte.

Há, durante a criação, portanto, um processo de instauração de uma nova referência, estabelecida a partir do fato de o ator colocar-se como uma personagem, a qual é inevitavelmente dimensionada pelo público. Essa

referência co-construída pelos atores e diretores demarcada pelo “nós” em: “A PERSONAGEM que nós queremos colocar em cena” acentua que a instância configurada na entrevista não é a mesma que a configurada no palco. A mudança do *tu* conduz ao estabelecimento de uma nova referência.

Nesse contexto, apropriar-se das falas para reproduzi-las no palco, ainda que estas sejam as mesmas ditas pelos falantes dos relatos originais, significa estabelecer uma nova referência porque é nova a relação intersubjetiva estabelecida e, conseqüentemente, novos são os sentidos que dali emergem. Respondendo à pergunta de Aresi (2012), o teatro escancara a irrepetibilidade de cada ato enunciativo e demarca a arte como grande possibilitadora da experiência humana na linguagem. Seu estatuto ainda pode ser melhor definido, afinal, parafraseando Benveniste (2006 [1970], p.90), *amplas perspectivas se abrem para a análise do Teatro Verbatim como forma complexa do discurso*.

### **Considerações finais**

A ênfase dada pela entrevistada a alguns termos enaltece a importância da *(inter)subjetividade* na constituição do Teatro Verbatim, evidenciando-a como condição para a emergência de novos sentidos a cada enunciação. É no processo de escuta e apropriação das narrativas orais de pessoas reais, que perpassa a edição/criação inicial, a implicação da subjetividade do ator/personagem no espaço cênico e a encenação realizada para o público, que novas referências são construídas e, que, conseqüentemente, cada fala enunciada ganha um novo estatuto que só a passagem pela arte possibilita.

É na escuta, no processo de troca, que cada palavra é dita como se fosse pela primeira vez. A encenação teatral acentua a irrepetibilidade da enunciação, a singularidade da apropriação da língua-discurso de cada locutor e o valor da escuta para além do âmbito linguístico. Como bem afirmava Teixeira (2012, n.p.), “A teoria da enunciação de Benveniste contém o projeto de uma ciência geral do homem. Isso porque, embora inscreva-se no campo do que se chama linguística, não se limita a ele”.

Nesse sentido, nosso estudo inicial pretende encontrar ressignificações nos futuros trabalhos que realizaremos, os quais, inevitavelmente, convocarão desdobramentos, tendo em vista que as formulações benvenistianas, bem mais do que contemplar a enunciação, apresentam uma teoria geral da linguagem com dimensão antropológica. Assim sendo, será preciso ir além. Afinal, nos

valendo das palavras do mestre sírio, o teatro *bem antes de servir para comunicar, serve para viver*, daí toda palavra ser dita como se fosse a primeira vez.

## Referências bibliográficas

*An introduction to verbatim theatre*. 2014. 1 vídeo (8:19 min). Publicado pelo canal National Theatre. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ui3k1wT2yeM>. Acesso em: 02 ago. 2020.

ARESI, Fábio. A prospecção de “O aparelho formal da enunciação”. In: *Letrônica*. Porto Alegre v. 12, n. 2, 2019.

BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In: *Problemas de Linguística Geral I*. Campinas: Pontes, 2005. p. 284-293.

\_\_\_\_\_. A natureza dos pronomes. In: *Problemas de Linguística Geral I*. Campinas: Pontes, 2005. p. 277-283.

\_\_\_\_\_. Vista d’olhos sobre o desenvolvimento da linguística. In: *Problemas de Linguística Geral I*. Campinas: Pontes, 2005. p. 19-33.

\_\_\_\_\_. A linguagem e a experiência humana. In: *Problemas de Linguística Geral II*. Campinas: Pontes, 2006. p.68-80.

\_\_\_\_\_. O Aparelho Formal da Enunciação. In: *Problemas de Linguística Geral II*. Campinas: Pontes, 2006. p.81-90.

CAPT, Vincent. *Poétique des écrits bruts*. Éditions Lambert-Lucas: Limoges, 2013.

JUCHEM, Aline. *Por uma concepção enunciativa de escrita e re-escrita de textos em sala de aula: os horizontes de um hífen*. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, 2012.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. A transcrição de conversações. In: *Análise da conversação*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1991.

OLIVEIRA, Giovane Fernandes. *Émile Benveniste e o problema da referência*. Editora Appris: Curitiba, no prelo.

PAGET, Derek. (1987). ‘Verbatim Theatre’: Oral History and Documentary Techniques. In: *New Theatre Quarterly*, Volume 3, Issue 12, November 1987, pp. 317 - 336.

SALLAS, Simone. *Sem título*. 2020. Entrevista concedida às autoras. São Paulo, São José do Rio Preto, setembro de 2020.

SILVA, Carmem Luci da Costa Silva. A escuta em uma abordagem enunciativa de aquisição da língua materna. In: *4º colóquio leituras de Émile Benveniste*. 2021.

STEIN, Jorama de Quadros. *Eu não sou essa escrita aí e, ao mesmo tempo, essa escrita é minha*: por uma problematização enunciativa benvenistiana para o ensino de escrita. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), São Leopoldo, 2016.



SURREAUX, Luiza Milano. O efeito da transcrição na escuta de falas desviantes: uma leitura enunciativa. In: *Anais do SITED*. Porto Alegre: PUCRS, 2010, p. 331-336.

SVARTMAN, Flaviane R. Fernandes. *Aula 8: A transcrição de conversações*. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4118189/mod\\_resource/content/1/Aula\\_ATranscric%CC%A7a%CC%83odeConversas.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4118189/mod_resource/content/1/Aula_ATranscric%CC%A7a%CC%83odeConversas.pdf). Acesso em: 09 nov. 2020.

TEIXEIRA, Marlene Terezinha Lopes. Palavras para fazer ouvir interrogações. In: *Organon*. Porto Alegre: UFRGS, 2006.

\_\_\_\_\_. “A linguagem serve para viver”: contribuição de Benveniste para análises no campo aplicado. In: *Linguagem & Ensino*, Pelotas, v.15, n.2, p. 439-456, jul./dez. 2012.

\_\_\_\_\_. Un lieu épistémologique pour l'analyse de la subjectivité dans des pratiques des soins infirmiers. Título: Penser autrement la vie, l'activité, le travail. In: *Premier Congrès de la Société Internationale D'ergologie, Strasbourg*, 2012.

*The ethics of verbatim theatre*. 2014. 1 vídeo (7:12 min). Publicado pelo canal National Theatre. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=39JSv-n\\_W5U](https://www.youtube.com/watch?v=39JSv-n_W5U). Acesso em: 02 ago. 2020.