

FARIAS, Danielle Martins de. **O púcaro búlgaro** - sujeito em fluxo na pós-modernidade. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. PPGAC - ECO/UFRJ; Mestre. Tipo da bolsa: DS. Agência de fomento: CAPES.

RESUMO: Este estudo investiga a cena construída pela articulação entre literatura e teatro em *O Púcaro Búlgaro* para perscrutar as consequências para a narrativa e seus personagens. O espetáculo tem como texto o romance homônimo do autor Campos de Carvalho e foi encenado por Aderbal Freire-Filho no Rio de Janeiro em 2006. Esta foi a terceira incursão do diretor ao “romance-em-cena”, termo por ele cunhado para designar sua transposição de obras literárias para a cena teatral sem nenhum tipo de adaptação no texto. Minha hipótese é de que a encenação apresenta aspectos da pós-modernidade através de personagens que são suportes atravessados por uma multiplicidade de “eus”, como pontos de enunciação e não como individualidades providas de aprofundamento psicológico, ao que chamarei “sujeito em fluxo”.

PALAVRAS-CHAVE: Romance-em-cena. Sujeito em fluxo. Pós-modernidade.

ABSTRACT: This study investigates the scene constructed by the articulation between literature and theater in *O Púcaro Búlgaro* to examine the consequences for the narrative and its characters. The playtext is the namesake novel written by author Campos de Carvalho, and Aderbal Freire-Filho staged the play in Rio de Janeiro in 2006. This staging was the director's third foray into "novel-on-scene," a term he coined to designate his way of staging literary works without any adaptation in the text. I hypothesize that the performance presents aspects of postmodernity through characters that are supports crossed by a multiplicity of "I's," as points of enunciation and not as individuals provided with psychological deepening, what I will call "subject in flux".

KEYWORDS: Novel-on-scene. Subject in flux. Postmodernity.

Escrito em 1964, o último romance de Campos de Carvalho é o relato dos preparativos para uma expedição que verificará a (in)existência da Bulgária. O livro é escrito como se fora a publicação do “diário de bordo” do personagem protagonista. O autor parte do insólito enredo para satirizar a atitude cientificista de busca da verdade, explodir a lógica do senso comum, questionar a linguagem e tudo o que ela designa - o tempo, o espaço, os homens, Deus. O romance representa a síntese de sua obra idiossincrática: no verão de 1958, enquanto visita o Museu Histórico e Geográfico de Filadélfia, um cidadão avista um púcaro búlgaro. Impactado pela peça, ele coloca um anúncio no jornal convocando interessados em tomar parte numa expedição à Bulgária a fim de comprovar se o país existe.

O que se convencionou chamar a Bulgária é sobretudo um estado de espírito. Como Deus, por exemplo. Mesmo que ficasse um dia definitivamente demonstrada a inexistência da Bulgária, ou das Bulgárias, ainda assim continuariam a existir búlgaros - do mesmo modo como existem lunáticos que nunca foram e jamais irão à lua (CARVALHO, 2008, pp. 55-56).

Como observa o escritor Juva Batella (2004), **a linguagem é a protagonista do romance**, que produz um desvio em seu uso ao tratar a realidade das coisas como consequência direta da realidade das palavras: “Nem adiantaria [...] quereremos descobrir coisíssima alguma sem antes termos a absoluta certeza de que existimos” (CARVALHO, 2008, pp. 52-53). E o humor em *O Púcaro Búlgaro* se dá pela solenidade com que se trata a “questão búlgara” (a existência ou não da Bulgária) em contraposição à pequenez do projeto, assim como pela reversibilidade da linguagem e nulidade do resultado desta empreitada, que é, como bem definiu Campos de Carvalho, “uma expedição tão mal fundada e tão bem urdida” (*apud* BATELLA, 2004, p. 225).

Cada dia narrado corresponde a um capítulo, nomeado com a respectiva data. Entretanto, os capítulos não seguem uma ordem rigorosamente cronológica e são, às vezes, nomeados de forma bastante peculiar, como *Século* ou “novembro, 32”. O tempo pode retroceder, passar aos pulos ou mesmo não passar. Este “jogo do sentido e do não senso” (DELEUZE, 1974, p. XV) é a tônica da linguagem do romance, criando inacabamentos, instabilidades, através de afirmações e seu desfazimento, logo em seguida, pela negação. *O Púcaro Búlgaro* é todo ele construído com falas como “sim e não – fiz sem querer. E, por acaso, era a resposta certa”, “não havia mais razão nenhuma para continuar fingindo que não era búlgaro, quando é muito mais fácil fingir que se é búlgaro”, “Saí para matar o tempo e matei-o”, colaborando para a fragmentação da narrativa, a suspensão do tempo cronológico e a multiplicidade de sentidos.

No âmbito da própria temática, também há um apontamento para a multiplicação de sentidos pelo vazio: os preparativos para expedição para verificar a (in)existência da Bulgária não levarão o narrador sequer para fora do seu apartamento. Desde o início fica clara a impossibilidade de sucesso da empreitada, com personagens a girar em falso, discursos que retardam qualquer ação ou tentativas que se desmoronam logo em seguida.

Os principais personagens do romance são os voluntários selecionados para a expedição: Pernacchio, que morou muitos anos ao lado da Torre de Pisa e acabou inclinado para a esquerda; Ivo que viu a uva, bastante idoso, já viu todas as uvas que há no mundo, restando apenas as uvas búlgaras; Expedito, aceito na expedição por conta do seu nome; o professor de bulgarologia Radamés Stepanovicinsky, natural de Quixeramobim, Ceará; além de Rosa, empregada doméstica e amante do narrador-personagem.

As personagens, cômicas e desde logo reveladas, são apresentadas por meio de traços distintivos, fortemente marcados, como na caricatura. São tipos construídos em torno de uma única ideia ou imagem. Não existe uma tentativa de criar sujeitos “únicos”, o que pode ser corroborado, inclusive, pela linguagem: todas as personagens, não obstante as enormes diferenças sociais e culturais que representam, falam com a mesma prosa poética de Campos de Carvalho; uma mesma narrativa perpassa a todas. Essas figuras são como alegorias, suportes para a ideia de personagem em fluxo - aspecto este bastante reforçado pela encenação.

A crise de identidade do sujeito atinge o narrador-personagem em seu próprio nome: deduzimos que ele se chama Hilário porque este nome consta das ‘atas de reuniões’, mas em nenhum momento este nome é inequivocamente relacionado a ele; o narrador não conta seu nome e o ‘editor do livro’ se refere a ele somente como ‘o autor’. Aqui, falta e excesso são a mesma coisa: a proliferação e a falta escondem os nomes. Assim também com o sentido.

O capítulo final, sugestivamente chamado *A Partida*, remete claramente ao objetivo inicial: a partida para a Bulgária. Campos de Carvalho, em mais um jogo de palavras, mostra os expedicionários jogando cartas numa partida de pôquer. Os personagens deste capítulo, todo ele dialogado, são assinalados como: Radamés, Pernacchio, “eu” (o narrador-personagem) e “relógio”, cujas linhas marcam o tempo – ou o não tempo - com seu “tic-tac”. Em diálogos que explodem a lógica do senso comum, tergiversa-se não apenas sobre a (in)existência da Bulgária, mas também do Ceará e de Deus. Duvidando da Verdade e propondo a multiplicidade lógica do sentido, o romance termina à queima-roupa:

RADAMÉS – [...] digo que Deus é o rei dos ausentes e nem por isso você é capaz de dizer que ele não existe.

EU - Existe tanto quanto o Ceará ou a sua Bulgária.

PERNACCHIO - O que não quer dizer absolutamente nada. Bato (CARVALHO, 2008, p. 110).

O Púcaro Búlgaro utiliza uma prosa bastante poética, em que sonoridades, ritmo e fluxo revelam sua força independentemente da semântica - esta última também desestabilizada pela multiplicidade de sentidos que proliferam dos jogos de palavras. Sua narrativa é desfeita pela fragmentação e por uma não cronologia que suspende a causalidade e o tempo, assim como por suas infundáveis digressões, que criam “desobediências” internas ao próprio texto, através de um emaranhado de contornos e incongruências. Some-se a isso a palidez do enredo, que se parece menos com uma estória e mais com um retardamento do acabar.

O pressuposto básico do romance-em-cena é que o narrador é sempre um personagem, disto decorrendo que o personagem fala de si próprio na terceira pessoa. Isso acontece porque, comumente, o romance traz um narrador onisciente, que narra sobre os personagens utilizando a terceira pessoa do discurso (ele/ela). Deste modo, um texto que narra algo **sobre** uma determinada personagem, será dito na cena **pela** própria personagem narrada, porém respeitando a forma como escrito no original, ou seja, na terceira pessoa verbal e não na primeira. Assim, sempre que a narração mencionar um personagem, este assumirá a fala sobre si próprio. Num exemplo didático, se o narrador diz "Maria, ansiosa, caminhou até a janela", o ator deve falar esta oração exatamente como escrita - em terceira pessoa - e, por outro lado, executar essas ações como a personagem Maria o faria. Logo, o ator atuaria como uma personagem feminina que está ansiosa e caminharia até a janela ao mesmo tempo em que narraria a ação em terceira pessoa, criando uma disjunção quanto à pessoa do discurso (narra em terceira pessoa e executa em primeira) e ao tempo da ação (narra no passado e executa no presente).

O “personagem exemplar” do romance, o narrador, já traz em si a polifonia, conforme a definição de Bakhtin. A sua fala projetada tanto da perspectiva do personagem quanto do narrador já resulta num sujeito falante dividido. Este aspecto foi radicalizado na encenação e é o cerne da própria ideia de romance-em-cena: a divisão do ator, que age como personagem enquanto fala as palavras narrador. A ação vocal-corporal é do “personagem”, as palavras são do narrador. É esta duplicidade de camadas que permite a ideia do romance-em-cena: as palavras são

ditas tal qual escritas no romance, enquanto os atores agem com toda a potência e presentificação do evento teatral.

O estranhamento causado pela separação das vozes dos atores de seus corpos oferece um jogo performativo ao texto narrativo. Hans-Thies Lehmann comenta um exemplo semelhante da “ópera falada” *A partir do estranho*, em que a linguagem se torna um objeto de exposição quando narrada na terceira pessoa pelo próprio ator/personagem, que faz emergir a “*realidade da linguagem separada do falante*” (LEMANN, 2007, p. 250). A distribuição do texto do autor-narrador resulta em múltiplas vozes, levando a um estilhaçamento da voz do narrador, que de um relato passa a ser a realidade do mundo daqueles personagens, por eles próprios narrada. Como resultado, o humor e o discurso do autor sobre o *nonsense* é potencializado, ampliando o sentido do texto original que parte da visão de mundo de um narrador desajustado para a materialização cênica de um próprio mundo desajustado.

Do mesmo modo, qualquer personagem citada, ainda que brevemente, será personificada por um ator na cena. No exemplo abaixo, tanto um personagem fala de si na terceira pessoa, pois a narrativa se refere a ele, como uma citação sobre outra personagem ganha brevíssima existência cênica. Este capítulo-cena, originalmente, era um relato do narrador-personagem (Hilário) com um breve diálogo com alguém que se chamava Fulano. Na encenação, todo o texto que se refere a Fulano passou a ser oralizado por ele e, quando o Papa Gregório XIII é citado, ele se presentifica na cena, passando, também, a oralizar a narrativa a ele referente. Este é o único momento em que se vê a figura do papa; terminada sua fala, ele desaparece. Os diálogos originais do romance estão marcados por travessão e os nomes dos “personagens” foram acrescentados no texto que serviu à encenação:

FULANO

Era um sujeito franzino, raquítico, como se de fato não existisse.

- Chamo-me Fulano. Não é piada não, é este o meu nome. Só que também Meireles: Fulano C. Meireles. Esse C até hoje não consegui descobrir o que seja.

HILÁRIO

- Sente-se.

FULANO

Sentou-se. Se tinha sangue, sabia disfarçar muito bem. Era de uma palidez cadavérica, como se fosse feito de cera.

- Não sei se o sr. sabe, mas em 1585...

PAPA GREGÓRIO XIII

- em 1585 o papa Gregório XIII decidiu que o dia seguinte a 4 de outubro de 1582 passaria a ser 15 de outubro de 1582, parece que para acertar um calendário qualquer.

FULANO

- parece que para acertar um calendário qualquer (CARVALHO, 2008, p. 64).

Deste modo, embora as palavras de Campos de Carvalho sejam preservadas, elas sofrem adaptações cênicas que resultarão em estranhamento e oferecerão um jogo dramático/performativo ao texto narrativo. Como explica o diretor, “não é entrar e sair do jogo da ilusão. No romance-em-cena você está permanentemente fora e dentro, porque o ator diz o texto em terceira pessoa e atua em primeira, diz um texto no passado e representa esse texto no presente” (FREIRE-FILHO, 2011, p.15). Alguns desses efeitos anti-ilusionistas têm origem assumidamente brechtiana:

O palco que pode tudo, que não tem limites expressivos, precisa confiar plenamente no ator para a exploração das suas infinitas possibilidades. E, em seguida, precisa reconhecer Brecht, pois com ele o ator criou uma atitude nova, que fez dele, ator, simultaneamente boneco e bonequeiro. Este é o salto mortal que o teatro deve a Brecht. (FREIRE-FILHO *in* BRECHT, 2010. p 17, prefácio).

Outro procedimento do romance-em-cena é o revezamento dos atores pelos diversos personagens da narrativa, abalando a percepção de *persona* unitária e invalidando a noção, que sobrevive no romance (ainda que de forma relativizada) de protagonista, tendo algum gesto corporal, peça de figurino ou adereço compartilhado pelos atores como identificador. Aqui é possível fazer um paralelo com o *sistema coringa*, modelo dramatúrgico, também de influência brechtiana, criado pelo diretor, dramaturgo e ensaísta brasileiro Augusto Boal, que altera as tradicionais relações narrativas do gênero dramático, apoiado numa proposta épica e crítica de expor a trama. Nele, um ator pode interpretar vários personagens, assim como diversos atores podem interpretar um mesmo personagem: “a máscara passa de ator em ator, devendo-se apresentar ao espectador como um verdadeiro **jogo**” (*site* Instituto Augusto Boal, grifo meu). De maneira similar, no romance-em-cena, o aspecto do jogo é ressaltado na

construção dos diferentes personagens, que vão sendo rascunhados, identificados apenas com o auxílio de poucos adereços, sobrepostos a uma roupa base, colocando em evidência a exuberância e potência dos intérpretes, que são também contrarregras às vistas do público, (des)construindo a ilusão do palco na interpretação multifacetada dos atores (DIAS, 2015).

O “romance-em-cena” desloca elementos considerados cânones do teatro, que se encontram mais claramente definidos em um drama clássico. Portanto, para uma melhor visualização, traçarei um contraponto a partir dos elementos desse modelo de drama. No sentido aristotélico, um drama é uma ação que se desenvolve de forma causal (início, meio e fim), entre personagens, expressos em diálogos (ARISTÓTELES, 2008), por vezes sintetizado na fórmula da “Lei das três unidades’ (de ação, de tempo e de lugar)”, conforme amplamente divulgada e “volvida em lei inviolável durante o Renascimento e o Neoclassicismo” (PEREIRA *in* ARISTÓTELES, 2008, p. 7, prefácio). Em contraposição, em *O Púcaro Búlgaro*, observa-se o desfazimento da noção de personagem e, com ela, o de todos os demais elementos que comporiam uma literatura dramática: diálogos, ação causal, tempo-espaço.

O romance de Campos de Carvalho já traz uma noção bastante desconstruída de narrativa e personagem, que foi apropriada pelo encenador no sentido de evidenciar a ideia de um “sujeito em fluxo”: identidades não essencialistas ou fixas, mas que são um trânsito de processos de subjetivação. Há uma multiplicidade de “eus”, que se apresentam como pontos de enunciação e se contrapõem à ideia de identidades providas de aprofundamento psicológico. Assim, O personagem da cena teatral carrega traços da chamada Pós-Modernidade. “Naquilo que é descrito, algumas vezes, como nosso mundo pós-moderno, nós somos também pós relativamente a qualquer concepção essencialista ou fixa de identidade” (HALL, 1989, p. 10).

Segundo o sociólogo jamaicano Stuart Hall, em seu livro *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, o sujeito previamente vivido como um “eu” coerente, como tendo uma identidade essencial ou permanente, fixa, unificada e estável está se tornando fragmentado, composto de várias identidades, abertas, contraditórias, inacabadas, em transformação contínua. A Pós-Modernidade implica um processo sem-fim de rupturas e fragmentações internas no seu próprio

interior (HARVEY, 1989, p. 12). Este processo, entretanto, remonta à própria criação da ideia de indivíduo no Iluminismo, com uma concepção essencialista ou fixa de identidade, que se supunha definir o próprio núcleo ou essência de nosso ser e fundamentar nossa existência como sujeitos humanos (HALL, 1989, p. 10). Do mesmo modo, no teatro, identidades se dissolvem entre vozes e imagens, personagens são um trânsito de processos de subjetivação.

A encenação de *O Púcaro Búlgaro* colabora para desestabilizar convenções teatrais; paralelamente, o romance busca a desestabilização de um sentido normatizante de realidade. Ao colocar em xeque a noção de personagem, o espetáculo evidencia uma crise de representação, assim como a literatura de Campos de Carvalho:

O material narrado cede lugar à crise de sua própria representação. É a possibilidade de se representar o que quer que seja que se ache em crise – dos atos cotidianos às coisas, da sociedade à subjetividade. A importância e a atualidade da literatura de campos de Carvalho têm residência fixa justamente em sua capacidade de representar esta crise – que é de representação (BATELLA, 2004, p. 39).

Causa e consequência da crise do drama, vetor da ação, e suporte da fábula, sobre o personagem recaem múltiplas funções da dramaturgia tradicional. Para Peter Szondi, o início do desengajamento do personagem se dá com a conversação em Tchekhov, que não enfrenta nem quer nada de ninguém. Em Beckett, percebe-se o atravessamento das figuras por discursos contraditórios – o personagem passa a ser mais falado do que fala. A fala surge como que emancipada da necessidade da encarnação (RYNGAERT, 1999, p. 140). Ao contrário do personagem de identidade fixa e coerente, o personagem contemporâneo raramente é portador de um passado e de uma história ou de projetos identificáveis; seu nome e identidade podem ser eliminados ou multiplicados. Esta figura remanescente, ao contrário do personagem clássico, já não mais vetoriza uma soma de réplicas coerentes, perdendo a sua “substância” ou o seu “ser”.

Segundo a análise do crítico brasileiro Décio de Almeida Prado (1968), a personagem no teatro pode ser caracterizada, principalmente, pelo que ela revela sobre si mesma, o que faz, e o que os outros dizem a seu respeito; ao falar de si mesma, ela o faz, principalmente, através de diálogos. A encenação de *O Púcaro*

Búlgaro faz essas instâncias entrarem em curto-circuito: quanto ao que é falado, o “si mesma” é um ela (o personagem fala de si em terceira pessoa), “os outros” é um “si mesma” (cabe aos próprios atores fazerem as enunciações sobre as personagens que estão performando) e os “diálogos são cênicos, pois o narrativo-descritivo transforma-se em ação física e vocal pela divisão textual entre atores-personagens e pela sintaxe da cena” (DIAS, 2015, p. 117). Quanto ao que é feito, nunca há uma coincidência, pois ou se executa uma ação que não está narrada no romance ou se “dramatiza” uma situação descrita incluindo a própria montagem da cena pelos atores na execução; ou seja, a ação está sempre submetida ao caráter performativo de jogo. Do mesmo modo, o próprio falar está submetido ao caráter performativo; a fala em terceira pessoa evidencia o caráter não ilusionista, revela o artifício a partir do qual se estabelecerá o jogo dos atores.

Décio de Almeida Prado (1968) afirma que o narrador está identificado com o “eu lírico” do monólogo, fundido com o mundo e, assim, a personagem se torna pouco evidente, sem adquirir contornos marcantes. No romance, a personagem se revela através do “fluxo de consciência”, em um estado “bruto, incoerente, fragmentário”, através de diversas formas de escrituras, resultando em personagens de natureza aberta. O espetáculo *O Púcaro Búlgaro* não tentara “resolver este problema” buscando um maior fechamento de formas de uma “dramaturgia dramática”, que entende o drama como acontecimento entre sujeitos no presente, veiculado por diálogos, com unidade de tempo, lugar e ação, limitada a um acontecimento principal para o qual tudo deve convergir. Ao contrário, tira partido desse aspecto, resultando em personagens fragmentárias, alegóricas, abertas. Ao distribuir a voz do narrador pela voz dos diversos atores-personagens, o narrador é pessoalizado e pluralizado.

À semelhança das dramaturgias modernas e contemporâneas, a fábula em *O Púcaro Búlgaro* é objeto de uma verdadeira erosão se comparada com a noção clássica de drama: não há ação neste sentido, mas uma situação, em que quase nada acontece além de um relato sobre uma futura expedição à Bulgária - que nunca acontecerá. Esses signos da paralisia (ausência de ação/autodeterminação) e fragmentação do sujeito contemporâneo são evidenciados na encenação desta “viagem sem sair do lugar”. Não há um ideal de organicidade e causalidade na narrativa; ela se dá por montagem – os “capítulos-cenas” da encenação. O

tratamento da fábula reflete a contemporaneidade através de fragmentação, desconexão, descontinuidade e disjunção, no qual o fim é uma parada facultativa e não um desenlace natural.

Stuart Hall (1989) distingue espaço e lugar, em que este seria concreto, conhecido e delimitado e aquele o que pode ser transposto em segundos e assim destruído pelo tempo, resultando em identidades que se tornam desalojadas de tempos, lugares, histórias e tradições específicas, flutuando livremente. Esta diferenciação está presente em *O Púcaro Búlgaro* pelas montagens/desmontagens relâmpago de cenas, tal qual instantâneos em movimentos. Hall também fala que essa diferenciação é reforçada pela relação com quem está ausente, cada vez mais comum na contemporaneidade. Assim, toda a encenação se dá nesta ambiguidade, pois há sempre duplicidade do tempo, sobreposto em presente/passado. Por fim, há uma indeterminação do lugar por sua caracterização aberta, que não permite uma asserção inequívoca quanto à sua definição. Este aspecto é perceptível concretamente pela cenografia, que trabalha com elementos que trazem sugestões, mas não definições, e pela encenação, que cria dinâmicas com o espaço que reforçam essa indefinição. Por exemplo, quando o personagem Algebrista telefona para Hilário para ter informações sobre a expedição, ambos, sentados à mesma mesa, dividem o mesmo aparelho telefônico.

Também a noção de tempo é multiplicada: a convivência do passado com o presente é a própria essência do romance-em-cena. O texto do romance já suspende o tempo-espaço pelo tempo fora da cronologia, com datas inexistentes ou um “amanhã” que vem antes do “ontem”, e pela própria temática do enredo, um girar em falso dos personagens. Os personagens, que têm como grande objetivo realizar uma expedição à Bulgária, realizam intermináveis reuniões e tergiversam infinitamente num presente eterno, “as mesmas coisas sempre as mesmas, apenas passando de um dia para o outro como se fossem outras” (CARVALHO, 2008, p. 26).

A encenação enfatiza um único discurso que perpassa diversos personagens que não representam sujeitos reais, ao contrário, são figuras planas, imagens que oferecem suporte a um discurso e encontram suporte corporal no(s) ator(es). Pois a imagem é, em sua própria essência, uma aparência; não tem, portanto, realidade contínua nem pode existir por si, necessitando de um suporte

(AGAMBEN, 2007). Logo, a noção de personagem é dissolvida em vozes e imagens e o resultado cênico é um diálogo de muitos suportes, muitas imagens e de uma única voz.

Cinco atores servem de suporte a uma multiplicidade de personagens e se revezam entre eles. O discurso, que no original do romance era de um único personagem, percorre todas essas figuras, multiplicadas pelo jogo de revezamento dos atores, criando imagens proliferantes, como refletidas em espelhos, ao infinito. “O espelho é o lugar que descobrimos que temos uma imagem e, ao mesmo tempo, que ela pode ser separada de nós, que a nossa espécie ou *imago* não nos pertence” (AGAMBEN, 2007, p. 53). É o que mostra o revezamento dos atores entre os inúmeros personagens, construindo e desconstruindo imagens sucessivas com a velocidade de um colocar de chapéu ou qualquer outro objeto metonímico.

Para Jean Pierre Sarrazac, o desvão entre fala e discurso, a complexidade da relação entre a identidade que falta e a diversidade de origens do fluxo de vozes, revelam a presença de um ausente (2012, p. 137). Se toda linguagem organiza seu discurso a partir da oposição entre a pessoa que é o “eu” e a pessoa que é o “não-eu” (tu), assim como entre a pessoa (eu ou tu) e a “não-pessoa” (ele), aquele que está ausente (BARTHES, 2004, p. 19), Aderbal Freire-Filho desorganiza o discurso e problematiza a representação. Ao atuar em primeira pessoa e falar em terceira, os atores trazem a presença daquele que está ausente ao mesmo tempo em que relativizam a presença desse “eu” que se fala como “ele”. A separação entre sujeito e objeto não se sustenta, pois não há fronteira entre o “eu” e o “não eu”; a linguagem cria o mundo (AUSTIN, 1990).

Para Foucault, a cisão do sujeito revela um homem de posição ambígua, objeto para um saber e sujeito que conhece: soberano submisso, espectador olhado (2000). Este “espectador olhado” são os atores que falam de um “ele” (narram na terceira pessoa) que é um “eu” (agem na primeira pessoa), tornando-se “atuantes agidos”, que narram no passado enquanto agem no presente. Poder-se-ia mesmo relacionar esta representação que nunca é contemporânea à sua origem – os personagens que “representamos” na vida a partir de criações culturais, linguísticas etc. que nos antecedem – com a própria ideia de representação teatral. Esta, que sempre traz uma origem prévia atualizada na cena, aqui é escancarada ao ser revelada ao público enquanto romance previamente escrito. Se não é possível

ultrapassar a representação, pois a presença plena é inacessível, já que carrega consigo seu duplo (DERRIDA, 1995, p. 173), ao menos ela pode ser uma estrutura exposta para o jogo dos atores.

“O ser da imagem é uma geração contínua [...] Ser de geração e não de substância, ela é criada a cada instante de novo, assim como acontece com os anjos que, segundo o *Talmud*, cantam os louvores de Deus e imediatamente se precipitam no nada” (AGAMBEN, 2007, p. 52). Com a mesma velocidade das novas tecnologias, como cliques em hiperlinks que se abrem sucessivamente, uma sucessão de imagens descontínuas, geradas a todo instante perfazem este sujeito em fluxo. Numa abordagem pós-moderna, as personagens podem ser vistas segundo uma produção subjetiva em fluxo, entregue, inclusive, a alterações que passam pelo corpo, pelo gênero, pelo nome, comunicando-se com o nosso olhar para o sujeito no hoje.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARISTÓTELES. **Arte poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

AUSTIN, J. L. **Quando dizer é fazer**. Porto Alegre: Artes Médicas Sul Ltda, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética. A teoria do romance**. São Paulo: Editora Hucitec Annablume, 2002.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATELLA, Juva. **Quem tem medo de Campos de Carvalho?**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre o teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

CANDIDO, A.; GOMES, P. E. S.; PRADO, D. de A.; ROSENFELD, A. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CARVALHO, Campos de. **O púcaro búlgaro**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

DIAS, Juarez Guimarães. **Narrativas em cena** – Aderbal Freire-Filho (Brasil) e João Brites (Portugal). Rio de Janeiro: Móbile, 2015.

FOUCAULT, Michel. O homem e seus duplos. *In: As palavras e as coisas*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 2000.

FREIRE-FILHO, Aderbal. Poéticas paralelas. **Revista de Teatro – SBAT**, nº 524, pp. 4-19, mar-abr/2011.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

INSTITUTO AUGUSTO BOAL. **O sistema Coringa**. Disponível em: <https://institutoaugustoboal.files.wordpress.com/2017/11/coringa-port.pdf>. Acesso em: 26 dez. 2018.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *In: ARISTOTELES. Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify. 2012.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.