

PITÁ- GORAS

500

VOL. 08

JUNHO
2015

REVISTA DE
ESTUDOS TEATRAIS

INSTITUTO DE ARTES
UNICAMP





PITÁGORAS 500

Pitágoras 500 é uma revista semestral de Estudos Teatrais ligada ao Departamento de Artes Cênicas da Unicamp. As opiniões expressas nos artigos são de inteira responsabilidade dos autores. As publicações de artigos e imagens foram autorizadas por seus autores ou representantes.

REITOR

José Tadeu Jorge

COORDENADOR-GERAL

Álvaro Penteadó Crósta

PRÓ-REITOR DE PESQUISA

Gláucia Maria Pastore

DIRETOR DO INST. DE ARTES

Fernando Augusto de Almeida Hashimoto

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

Marcelo Lazzaratto

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Mário Alberto de Santana

Rodrigo Spina

EDITOR EXECUTIVO

Rafael Marques Ary

DIVULGAÇÃO

Alexia Lorrana

Helena Franco

REVISÃO

Thaís M. Parelli

CAPA & DIAGRAMAÇÃO

Ianick Takaes de Oliveira

CONSELHO EDITORIAL

André Gardel
(UnRio)

Idelette Muzart
(Paris 10)

Maria Sílvia Betti
(USP)

Claudia Tatinge Nascimento
(Wesleyan University)

Isa Etel Kopelmann
(Unicamp)

Orna Messer Levin
(Unicamp)

Tania Brandão
(UnRio)

Elizabeth Azevedo
(USP)

João Roberto Faria
(USP)

Renata Soares Junqueira
(UNESP-Araraquara)

Agradecemos a colaboração de pesquisadores e pesquisadoras que auxiliaram com a publicação dos últimos números emitindo pareceres ad hoc:

Alexandre Mate
(UNESP)

Cassiano Sydow
(Unicamp)

Cassiano Sydow
(UNICAMP)

Ellen de Medeiros
(UFOP)

José Batista del Farra
(USP)

Lúcia Romano
(UNESP)

Evelyn Furquim Werneck Lima
(UFRJ)

Kathya Godoy
(UNESP)

Renato Ferracini
(Unicamp)

Verônica Fabrini
(Unicamp)

Inês Cardoso Martins Moreira
(UNIRIO)

Paulo Berton
(UFSC)

Isa Kopelman
(Unicamp)

Paulo Henrique Alcântara
(UNESP)

Isa Etel Kopelman
(UNICAMP)

{APRESENTAÇÃO}

A Revista de Estudos Teatrais *Pitágoras 500* é um periódico semestral, vinculado ao Departamento de Artes Cênicas, da Unicamp, que tem por objetivo publicar artigos relacionados ao Teatro em suas mais diversas linhas de pesquisa, teóricas e práticas. Os números são temáticos e recebemos os artigos por meio de chamadas divulgadas semestralmente.

O título da revista, embora inusitado, liga-se à história do Departamento de Artes Cênicas, sendo ele o endereço, dentro da Unicamp, do Barracão em que o departamento está instalado, “temporariamente”, desde sua fundação. Remete também, embora indiretamente, à Grécia Antiga, fundadora do teatro ocidental, e à linha editorial que a revista pretende seguir, dando espaço para a divulgação do pensamento acadêmico voltado para a arte, com toda a complexidade que envolve um estudo “racional” da manifestação artística, por origem ligada aos sentimentos, ao afeto, ao *pathos*.

Seus eixos de interesse abarcam todo o tipo de pesquisa relacionada ao conhecimento teatral, desde os aspectos voltados para os processos de criação do espetáculo cênico, tais como o trabalho do ator, experimentações de linguagens variadas, instrumentação de palco; até contribuições teóricas acerca, por exemplo, da história do teatro, da teoria do drama, do estudo vertical de dramaturgia, entre outros. A *Pitágoras 500* almeja alcançar, portanto, todo tipo de reflexão acerca do fazer teatral.



01 EDITORIAL

03

nayara
DE BRITO

clóvis
MASSA

LÁZARO DA CENA:
O DRAMA DO APÓS-MORTE
ANUNCIADA
[TENDÊNCIAS DA DRAMATURGIA
CONTEMPORÂNEA]

17

carina
MOREIRA

BARAFONDA:
DIALÉTICA
DA TRAGÉDIA
COTIDIANA

37

elen
DE MEDEIROS

philippe
CELESTINO

A VERTIGEM RAPSÓDICA DE JÓ:
ASPECTOS RAPSÓDICOS NO
ESPETÁCULO *O LIVRO DE JÓ*
DO *TEATRO DA VERTIGEM*

61

vinícius
LÍRIO

TRANSTEXTUALIDADE DRAMATÚRGICA:
ENTRE TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE
NA POÉTICA HÍBRIDA DE
OUTRA TEMPESTADE

82

alex
BEIGUI

DRAMATURGIA EM MOSAICO:
O MITO DE ANTÍGONA NO HORIZONTE DO PROVÁVEL
OU PARA EVITAR A REPRODUÇÃO DE UM SENTIDO
UNIVERSAL DOS CLÁSSICOS

100

isa
KOPELMAN *bruna*
MUNHOZ

O TEATRO DO COTIDIANO:
EPICIDADE E DRAMATICIDADE
EM *A PROCURA DE EMPREGO*
DE MICHEL VINAVER

111

juliana
NASCIMENTO *hebe*
DA SILVA

DA TRAMA AO ATO:
POR UMA DRAMATURGIA
DO ATOR

135

erickaline
LIMA *naira*
CIOTTI

A CONSTRUÇÃO DA AUTOCRÍTICA
EM NELSON RODRIGUES

151

vanessa
MACEDO *sayonara*
PEREIRA

O PAPEL DO ESPECTADOR NA
DRAMATURGIA DAS PRÁTICAS
CONTEMPORÂNEAS

166

danielle
CARVALHO *jean*
GIROUX

TEATRO E FILME: APRESENTAÇÃO
DE *LA DUCHESSE DE LANGEAIS*,
POR JEAN GIRAUDOUX

{EDITORIAL}

Caros leitores, esta edição buscou contemplar artigos que versam sobre as diversas dramaturgias que lastreiam os processos de criação em Artes Cênicas. Acreditamos que muito ainda existe a ser mapeado nessa área e esperamos futuramente realizar outras investidas nesse território. Nosso dossiê inicia com um artigo de Nayara Macedo e Clóvis Massa que reflete sobre tendências da dramaturgia contemporânea, principalmente pela polilogia, isto é, a multiplicidade de vozes presentificadas nas tessituras dramatúrgicas contemporâneas. Em seguida, uma sequência de artigos que refletem sobre textos de espetáculos contemporâneos: Carina Maria Guimarães, analisa a dramaturgia do espetáculo *Barafonda*, da paulista Cia São Jorge de Variedades, a partir do conceito de Tragédia Moderna de R. Williams; Elen de Medeiros e Phelippe Celestino, a partir da noção de rapsódia de J-P. Sarrazac, investigam o processo, o texto e a encenação de *O Livro de Jó realizada* pelo Teatro da Vertigem com dramaturgia colaborativa capitaneada por Luis Alberto de Abreu; Vinícius Lírio, discute a tradição e a contemporaneidade na dramaturgia híbrida do espetáculo *Outra Tempestade*, montado pelo Núcleo de Teatro do Teatro Castro Alves; e, por fim, Alex Beigui, reflete sobre reescritura de clássicos, operacionalizando *Antígona's* com o mito de Oyá Balé a partir da teoria da comparação diferencial. As pesquisadoras Isa Kopelman e Bruna Munhoz, munidas de Sarrazac, examinam *À Procura de Emprego*, de Michel Vinaver, concentrando-se na escrita de crise que manifesta-se na epicização do evento cênico e na dramaturgia recentes. Juliana Nascimento e Hebe Alves da Silva, tendo o pensamento de Eugenio Barba como suporte, realizam um mapeamento crítico da noção de dramaturgia do ator. Naira Neide Ciotti e Erickaline Bezerra de Lima abordam a autocrítica como variante da crítica de arte, tendo como objeto de análise os escritos autobiográficos do dramaturgo Nelson Rodrigues. Já Vanessa Macedo e Sayonara Pereira, a partir de entrevistas com pesquisadores e artistas contemporâneos da área de dança, discutem em seu artigo conceitos de dramaturgia e o papel do espectador na construção de sentidos de uma obra. Por fim, fechamos a revista com *Teatro e Filme: Apresentação de La Duchesse de Langeais, por Jean Giraudoux*, em que Danielle Crepaldi Carvalho nos presenteia com a tradução de um ensaio do dramaturgo francês Giraudoux

sobre a sua adaptação para o cinema do romance de Honoré de Balzac, registro histórico de um momento em que o cinema ainda está se firmando como arte da imagem sonora e é valorizada pelo escritor em seu potencial de influência sobre o imaginário humano.

Agradecemos a todos os autores que contribuíram para a presente edição, assim como aos nossos colegas pesquisadores pela ajuda analisando os artigos recebidos; em verdade vocês fazem a revista e nós apenas viabilizamos os meios para que a mesma se realize e possa difundir o conhecimento acadêmico produzido. Até o próximo número.

Equipe Editorial Pitágoras 500



nayara
BRITO

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

clóvis
MASSA

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

**LÁZARO DA CENA:
O DRAMA DO APÓS-MORTE ANUNCIADA
[TENDÊNCIAS DA DRAMATURGIA
CONTEMPORÂNEA]**

RESUMO> À revelia dos que tomaram o drama como “o ramo morto da árvore do teatro” ou como o seu elemento decadente, a produção dramática que se lança, hoje, de modo autônomo em relação à cena constrói e apresenta formas revigoradas e, ainda que diversas entre si, com tendências que as (re)únem e que dizem de nossa contemporaneidade. É a respeito da dramaturgia produzida sobre estas bases que discorreremos neste artigo.

PALAVRAS-CHAVE> dramaturgia contemporânea; teatro pós-dramático; pós-modernismo

Nayara Macedo Barbosa de BRITO;¹ Clóvis Dias MASSA²
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

LÁZARO DA CENA: O DRAMA DO APÓS-MORTE ANUNCIADA [TENDÊNCIAS DA DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA]

Assistimos desde a década de 1960 à emergência de uma cena, ou de cenas, que vieram a se chamar, a partir da publicação de Hans-Thies Lehmann em 1999, de teatro pós-dramático. Quer dizer, um teatro que se emancipa do drama, que não toma mais como ponto de partida de seu processo criativo um texto dramaturgico,³ ou que, em alguns casos, dispensa totalmente os aspectos textuais/verbais que a cena pode abrigar. Este teatro é herdeiro das transformações pelas quais o mundo passou a partir da Segunda Guerra, quando formas artísticas perderam o sentido ou a possibilidade de atuação num cenário devastado como fora o daqueles anos. Um exemplo dessas formas, a que Walter Benjamin (1987), no contexto antecedente do pós-Primeira Guerra, nos chama a atenção, é a narrativa oral, que, entendida como um dos maiores, certamente dos mais antigos meios de troca de experiências, entra em vias de extinção num momento histórico que não reconhece mais a possibilidade da existência de experiências a serem compartilhadas ou cujo ensinamento que elas guardavam torna-se vão diante da desmoralização a que a humanidade fora submetida naqueles anos.

Em contexto semelhante ao de Benjamin, mas já em torno da década de 1960, Theodor Adorno afirmava a respeito do drama – outra dessas formas artísticas “impossibilitadas” – que a sua morte se anunciara com *Fim de partida*, de Beckett, pelo esvaziamento de sentido que a peça contém. Para este filósofo, o fim da Segunda Guerra e o trauma dela decorrente como que emudecera o drama; o horror histórico daqueles anos – ao que parece, única experiência a ser compartilhada a partir de então – seria mais bem traduzido

¹ Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob orientação do Prof. Dr. Clóvis Dias Massa.

² Professor Doutor do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atuando junto ao do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas desta instituição.

³ Sempre que utilizarmos a expressão “dramaturgico”, aqui, para nos referirmos a um texto a que a convenção nos ensinou a chamar de “dramático”, é para evitar que o leitor associe a obra a que fazemos menção com a tradição aristotélico-hegeliana de um teatro e de uma dramaturgia, esses sim, dramáticos. Ao falarmos em “texto dramaturgico”, estaremos nos remetendo a formas que, pelo processo de mutação do paradigma do drama, como sugerido por Jean-Pierre Sarrazac (2011b), promovem desvios em relação ao antigo modelo e que não podem, por isso, ser chamadas de “dramáticas” no sentido que estamos empregando aqui.

através de imagens do que de palavras, o que se justificava pelo fato conhecido de que “No final da guerra [...] os combatentes voltavam mudos do campo de batalha, não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável.” (Benjamin, 1987, p. 198). Segundo esse raciocínio, o drama enquanto um veículo de compartilhamento de experiência mediado pela linguagem verbal, na medida em que é esvaziado ou que perde o sentido de atuação, torna-se, então, uma categoria obsoleta, a-contemporânea.

Haveria nas peças de Beckett uma intuição de que as circunstâncias históricas daquele momento e sua estrutura de sentimento – fator que orienta, entre outras coisas, os métodos e as convenções artísticas de um período – “solicitavam uma forma em que a realização cênica se sobrepusesse à construção dramática literária” (Ramos *in* Williams, 2010, p. 14). Em sua “tentativa de entender *Fim de partida*” (Adorno, 1997 *apud* Gatti, 2008), Adorno considera a peça *becketteana* como uma paródia da forma dramática canônica “na época de sua impossibilidade” (1997, p. 302-3 *apud* 2008). A inação dos personagens representada conjuntamente com a manutenção das categorias aristotélico-hegelianas do drama demonstraria, segundo este teórico, a obsolescência da forma e sua incapacidade de dar conta das questões contemporâneas a ele. Acontece que o que o filósofo estava considerando era justamente a forma dramática em seu sentido tradicional, rejeitando inclusive as peças que voltavam a trazer em seu interior elementos épicos, procedimento que ele considerava também como prova da incapacidade do drama. Contudo, segundo Peter Szondi (2011), estes elementos seriam a solução para a contradição que se observava entre a forma dramática e as temáticas emergentes até aquele período, solução que não se verifica na dramaturgia de Beckett. Para o teórico húngaro, tal contradição, a mesma que Adorno observa, não apontaria para uma possível morte do drama, mas para uma mudança teleológica de sua forma, que rumava à epicização. As considerações mais recentes de Lehmann, por sua vez, ainda consideram as formas solucionantes que Szondi comenta em *Teoria do drama moderno* como dramáticas, incluindo-se aí o próprio

Brecht, ponto final da teleologia *szondiana*.

O que Jean-Pierre Sarrazac, distanciado temporalmente do contexto do pós-guerra, evidencia é que a emancipação da cena em relação ao texto, que o estudo de Lehmann parece dar conta, foi responsável por provocar, na forma dramática, uma intensa transformação, acelerando o processo que já se iniciara em fins do século XIX com a crise que Szondi aponta, e que ao longo do século XX e início do XXI revelou formas altamente revigoradas, atualizadas e de acordo com o nosso tempo – refutando, assim, as considerações *adornianas* a esse respeito.

Mas a década que vê surgir as primeiras manifestações cênicas que marcam um desvio, digamos, mais acentuado em relação à tradição dramática e sua concepção textocêntrica e que deram origem às formas ditas pós-dramáticas, *vê surgirem* mudanças também nas demais linguagens artísticas, o que não poderia ser diferente em se tratando de um fenômeno maior de transformação do contexto histórico-cultural, que trouxe consigo uma série de modificações sociais e psicológicas: os anos 1960 assistem, em todo o mundo, a movimentos de ordem social e política, que têm seu ápice em maio de 1968 com a greve geral da França e a Primavera de Praga; uma nova fase do movimento feminista, que se volta para questões relacionadas à sexualidade da mulher, e o movimento *hippie* de contracultura emergem ainda nesse período. Assim, concomitantemente a esses movimentos – ou como parte de seu processo, ou como resposta a esse processo – é que novas formas de manifestações artísticas surgem, vindo alterar o modo como representávamos o mundo – ou, colocando nos termos de Raymond Williams (1983), põem em crise as convenções artísticas através das quais respondíamos às questões dadas pela nossa realidade.

É a partir daí que uma concepção modernista do mundo, e de sua representação através das formas artísticas, vai cedendo a vez ou (noutra interpretação possível) se transformando internamente no que se convencionou chamar de pós-modernismo, novo paradigma a partir de cujas bases a produção artística se fez e, ao que parece,

ainda se faz. Para dar conta dessa nova perspectiva, intimamente relacionada às questões socioculturais daquele momento histórico, numa relação crítica e produtiva entre forma e conteúdo, novas técnicas, estratégias e convenções formais são criadas, tais como a paródia e o pastiche – procedimentos que, curiosamente, parecem revelar o momento de transição entre as duas lógicas culturais no qual surgiram –, o hibridismo e a colagem de gêneros e formas diversas, a fragmentação, enfim, procedimentos que, em conjunto, parecem constituir uma espécie de “poética do pós-modernismo” como pensada e comentada por Linda Hutcheon (1991) em livro homônimo.

Esses procedimentos que seguiram a epicização retomada pelo drama em finais do século XIX colaboraram e ainda colaboram com a promoção de desvios em relação aos princípios aristotélico-hegelianos da forma dramática e, em alguns casos da cena pós-dramática, como dissemos, com a completa negação destes princípios e dos meios de seu uso. Por consequência, temos, a partir dali, a construção de textos **tão distintos** entre si que nos parece, olhando de agora, um tanto improvável que possam ser reunidos em torno de uma única rubrica como esta do pós-modernismo, embora possamos observar, sim, determinadas semelhanças entre suas estruturas dramáticas.

Dentre essas semelhanças temos, por exemplo, a relativização das próprias definições de gênero: o trágico, o farsesco, a crônica histórica, etc., vão, muitas vezes, coexistir no seio de uma mesma obra. Esse e outros tipos de procedimentos e desvios em relação à tradição dramática, que observamos nas dramaturgias produzidas no século XX e neste início de século XXI, são, em muitos casos, difíceis de ser identificados pelo leitor ou o crítico e nem sempre são usados de maneira consciente pelo autor. Podem até ser confundidos com um **gênero novo**, mas não se trata disso; trata-se, apenas, de obras perfeitamente singulares, únicas, a partir das quais não se poderia escrever outra genericamente semelhante, sendo, por isso, irreproduzíveis (ver Sarrazac, 2011a, p. 26-7).

Deve-se acrescentar, ainda, que a própria inação a que Adorno criticava como incoerente à forma dramática é incorporada por essa nova dramaturgia, que retoma, assim, o sentido mais alargado que “drama” continha em sua origem e que se perdeu ao longo do tempo. É sobre esse sentido que R. Dupont-Roc e Jean Lallot chamam a atenção na introdução à edição francesa da *Poética* de Aristóteles. Para eles, a “tradução, mantida à falta de melhor, de práxis por ‘acção’ [lembramos que “drama” quer dizer “ação”] não é boa: em grego, práxis cobre um campo mais vasto que acção e designa também, a propósito dum ser humano, aquilo que qualificamos de ‘estado’ – felicidade ou infelicidade, por exemplo; a definição de tragédia como ‘representação de acção’ reenvia para este sentido mais alargado de práxis.” (Aristóteles, 1980 *apud* Sarrazac, 2011b, p. 43). Com tudo isso, Sarrazac (2011b) acredita que a exaltação da teatralidade, no sentido do “teatro menos o texto”, não significou em caso algum uma perda para o drama, nem tampouco uma perda do drama, entendido, agora, nessa perspectiva mais ampla.

E, ora, se por um processo mútuo o texto perde a obrigação de se orientar segundo as convenções e as condições de produção da cena, como dissemos mais acima, não é de espantar a liberdade com que os dramaturgos passaram a trabalhar e o grau de inventividade formal que atingiram, fazendo com que o drama seja considerado hoje, como o fora o romance noutra época, um dos gêneros, senão o gênero de escrita mais livre. São textos que, inclusive, por ironia, chamam “a si algumas das propostas, algumas das ambições dum teatro liberto do textocentrismo, do logocentrismo, em suma, da tutela da literatura dramática.” (Sarrazac, 2011b, p. 34), mantendo-se, ao mesmo tempo, autônomos em relação à cena.

Um ótimo exemplo, nesse sentido, é *Kislrod*, do dramaturgo siberiano-russo Ivan Viripaev, traduzido, adaptado e montado no Brasil como *Oxigênio* em 2010 pela Companhia Brasileira de Teatro. A liberdade formal, noutros termos, os desvios operados em relação ao modelo aristotélico-hegeliano de drama e à própria noção de drama enquanto gênero literário é uma das características que mais chama a atenção e sobre a qual a crítica Maria Eugênia de Menezes

(2004) comentou em texto publicado no jornal O Estado de São Paulo. Para ela, o texto de Viripaev, dividido em dez composições, “assemelha-se a uma partitura musical [com] trechos inteiros que se repetem [e que funcionam] como refrões [*sic*] e contaminam a prosa com laivos de lirismo.”. Citando um comentário do diretor do espetáculo, Marcio Abreu, diz ainda que “Essas repetições possuem um valor sonoro e de sentido que remetem à forma de um poema, de um haicai.”.

Vejam bem: falou-se, só nesse pequeno trecho transcrito da crítica de Menezes, em partitura musical, em prosa, em poema e em lirismo – formas que, no texto, diríamos, se misturam até formar um subgênero ou um outro-gênero de escrita; único, particular. Quando fala em drama, noutro momento, é para citar a fábula que, de fato, ainda se faz presente, mas não como componente principal, senão como pretexto para a argumentação que se dá ao longo da peça.

E já que falamos nela, é importante destacar que a fábula de *Oxigênio* tem origem numa fonte bastante frequentada pelos dramaturgos contemporâneos, os *fait divers* a que Sarrazac (2013a) tanto se refere em seus escritos. A expressão retirada do jornalismo e literalmente traduzível para o português como “fatos diversos” diz respeito a certos “pequenos” eventos de caráter trágico, como crimes, acidentes e roubos que, não se enquadrando em nenhuma das rubricas que normalmente compõem as editoriais dos jornais (política, economia, esportes, etc.), são reagrupados formando esse grupo diverso, cuja principal característica parece ser a violência comum aos fatos.

Assim, poderia ter sido (e talvez o tenha sido) a partir de uma notícia sobre um crime passionnal que Viripaev (re)construiu a estória de dois jovens, a Sacha e o Sacha, que se conhecem e apaixonam-se, sendo este o motivo, talvez, para na volta pra casa o Sacha matar violentamente sua esposa a golpes de pá. Essa estória-pretexto, através da qual outras questões se abrem e são colocadas para o espectador, não é representada, mas narrada –

numa narrativa prenhe de lirismo, diga-se – e essa narração exige dos atores outro tipo de atuação que não a mimética, de quando tínhamos a coincidência total de texto e cena, ou de fala e ação. De fato, as novas manifestações cênicas que surgem a partir da década de 1960 já apontavam para o fato de que essas instâncias do acontecimento teatral se relacionariam – e, de fato, se relacionam agora – de outro modo, um modo em que a fala enunciada e a ação mostrada em cena não se redundam.

Em *Oxigênio*, a narração da fábula, a que, depois de finda, segue um debate/discussão entre os atores sobre outras questões/temas, é interrompida a cada momento por sequências de ações físicas e números de rock, em que os dois atores que contam a estória, a que se junta um terceiro atuador (um músico), tocam, cantam e dançam ao vivo, como um modo de “reafirmar sua presença diante do público”, já que a ação da fábula, evocada pela narrativa, só será construída na cabeça de cada espectador.

Em nenhum momento, os intérpretes Rodrigo Bolzan e Patricia Kamis representam personagens. Entre um número de rock e outro, eles apenas narram a história do arrebatado amor de Sacha. E são, constantemente, instados a reafirmar sua presença diante do público. O procedimento não é novo. Remete ao tom performático que contamina o teatro contemporâneo há algum tempo - pelo menos desde os anos 1970. Mas exhibe um frescor raro na forma como transfere o centro da cena para o espectador. Constrói um espaço onde quem assiste e quem está no palco compartilham uma mesma experiência. (MENEZES, 2004)

Tom performático semelhante se observa na montagem dirigida em 2002 por Nilton Bicudo para o texto *Dentro*, de Newton Moreno. A reafirmação da presença diante do público se faz, neste caso, através de uma prática sexual conhecida como *fist-fucking*, que os atores Renato Borghi e Élcio Nogueira Seixas representam ao longo da peça e que chama mais a atenção pelo fato de não ser uma prática comum ou, pelo menos, como diz Elton Siqueira (2006), hetero-orientada. Consistindo na penetração do punho, podendo

chegar até o antebraço, no ânus ou na vagina – sendo, portanto, praticada tanto por homens quanto por mulheres – o *fist-fucking* faz, aqui, referência à *body art*, termo oriundo das artes visuais, surgido também em torno da década de 1960 e que remete a experimentos performáticos em que o corpo do artista é tomado como suporte ou meio de expressão. (Em Moreno, a *body art* é o que dá nome ao projeto dramaturgico que inclui, além de *Dentro*, outra peça, chamada *A cicatriz é a flor* (2002)).

A ação mostrada em cena apresenta, também neste caso, uma autonomia em relação ao texto enunciado, mas essas duas instâncias se relacionam na montagem de Bicudo de uma maneira mais “lógica”, se comparado ao modo como se apresentam na montagem feita a partir do texto de Viripaev.

A fábula, ao invés de representada, é mais uma vez narrada, mas por atores que ainda assumem as suas personagens e narram enquanto tal: o Homem, de meia-idade, conta, num tom, paradoxalmente, um tanto idílico, a estória erótico-amorosa de um caso que teve na juventude com um garoto chamado Binho (que não aparece em cena senão através da narração do Homem); o Rapaz, por sua vez, colabora com a narração dessa estória apresentando a perspectiva erótica dessa relação, discorrendo sobre as minúcias do prazer a partir de sua própria experiência. E ao mesmo tempo em que ouvimos, sob esses dois pontos de vista, a narração da estória do Homem e de Binho, vemos, em cena, ser representado o *fist-fucking* entre o Homem e o Rapaz.

A estrutura dramaturgica arranjada por Moreno e a encenação de Bicudo nos dão a entender que as falas do Homem, as do Rapaz e a ação representada em cena se dão em dimensões espaço-temporais distintas, de modo que, apesar de estarem unidos corporalmente, os dois personagens não estão presentificados um ao outro. Esse entendimento é reforçado pela sugestão que o autor dá em rubrica, de que os personagens/atores nunca devem ser mostrados juntos, devendo a iluminação sempre alternar o foco de um para o outro, na medida em que suas falas também se alternam

(ver Moreno, 2008, p. 50).

Além dessa sugestão, uma característica do texto de Moreno garante o distanciamento (quase um contraponto) entre as falas enunciadas e a ação representada: é o tom poético presente nos enunciados, que teria como uma de suas funções suavizar o teor do assunto tratado, utilizando-se de uma série de recursos líricos para falar sobre sexo, sobre penetração anal, sobre carne em impulsos que beiram a antropofagia. É, para além desta função imediata e localizada, que lhe atribuímos, fruto do processo de mutação da forma dramática, que assume, em Moreno, uma forma “transgênera”, onde o épico, o lírico e o dramático se misturam construindo um novo modo poético; para o autor, um “poema dramático”⁴.

Já falamos do hibridismo e da indefinição de gêneros como uma das características da dramaturgia produzida a partir da segunda metade do século passado, dentre outros fatores, resultado do ou possível pelo seu processo gradual e mútuo de autonomia em relação à cena. Apesar dessa imprecisão formal ou da abertura a múltiplas possibilidades de estruturação/arquitetura dos textos para teatro, percebemos, observando e analisando os dois exemplos citados e outros, ainda, que trazemos na dissertação de mestrado⁵ onde a discussão empenhada neste artigo se apresenta mais completa, uma separação não só entre texto e cena, mas entre as próprias personagens/figuras ali colocadas, que cada vez menos realizam uma troca intersubjetiva como é característico das dramaturgias tradicionais. Essa separação entre os sujeitos representados encontra, como consequência formal, uma tendência à fala monologada, pensada agora, assim como a noção de drama, num sentido expandido.

É interessante o fato de que temos, nas duas peças comentadas acima, tanto no texto quanto na escolha da encenação, dois atores em cena, por assim dizer o mínimo necessário para que, numa dramaturgia tradicional, ocorra o chamado diálogo intersubjetivo, base do modelo burguês onde essa tradição desemboca, tendo surgido na Renascença e permanecendo até o século XIX, quando,

4 Em conversa com o elenco da montagem de Nilton Bicudo (ver: https://www.youtube.com/watch?v=uMTZlg_W TM. Último acesso: 06 de março de 2015), Moreno diz entender que *Dentro* se estrutura na forma de um poema dramático. Essa forma aparece como verbete, em ensaio de Geneviève Jolly e Alexandra Moreira da Silva, no *Léxico do drama moderno e contemporâneo* organizado por Sarrazac. Para um entendimento mais aprofundado, ver Sarrazac (org.), 2012, p. 140-141.

5 A dissertação intitulada *Formas de ser um, de ser só. Modos de sentir da dramaturgia brasileira contemporânea* foi defendida pela autora no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob orientação do prof. Dr. Clóvis Dias Massa, em abril de 2015.

é preciso ainda que atentemos, drama e teatro (ou texto e cena) são tomados como sinônimos. No entanto, como vimos, esses atores/personagens não “conversam” entre si – à exceção, talvez, de um momento ou outro em que, na montagem da Cia Brasileira, Bolzan e Kamis discutem, argumentando e defendendo cada um o seu próprio ponto de vista sobre um assunto “x” que está sendo tratado; mas mesmo esse texto/trecho parece (ou poderia) emanar de uma única voz. Esses atores/personagens narram diretamente para o público a estória que, de uma maneira ou de outra, serve de pretexto para a ação mostrada em cena, não sendo, ela mesma, a ação mostrada.

O fato de o texto de Moreno se estruturar, como o entende o autor, na forma de um “poema dramático” também diz dessa tendência. Quando vamos ao verbete citado na nota 4, encontramos que este formato ou, também poderíamos dizer, subgênero, em alguns casos “multiplica os monólogos (ou as formas de fala solitária), os silêncios, as ‘pausas-rubricas’ (descrições ou pantomimas), ou as intervenções plásticas ou musicais” (*in* Sarrazac, 2012, p. 141). Que sua visão de mundo não é realista, mas irreal, fantasista ou interiorizada, o que privilegia a emergência de uma voz lírica: em *Dentro*, o personagem do Homem narra num tom poético, como que para si mesmo, mais uma entre tantas vezes, a sua estória de amor com Binho, a quem idealiza. Dissemos que as falas do Homem e do Rapaz, assim como a ação representada, se dão em dimensões espaço-temporais distintas, mas outra interpretação possível é a de que as falas de um e outro personagem seriam emanadas de uma mesma e única voz que possuiria diferentes expressões, sendo as apresentadas pela boca desses dois “personagens” apenas duas delas. Um Eu central, como já tínhamos no drama moderno de Ibsen, a partir de cuja subjetividade a realidade é apresentada ao leitor/espectador (ver Szondi, 2011, p. 46-61; 105-9).

Pelas considerações feitas até aqui, acreditamos que o afastamento do diálogo da estrutura do drama – justo ele, que reinou absoluto do Renascimento ao século XVIII – não foi responsável por provocar a morte deste gênero. Não foi o drama, como alguns acharam, mas, curiosa e simplesmente, o diálogo quem se tornou

um astro morto, do qual ficaram acessíveis apenas os seus satélites: o “solilóquio, monólogo, aparte e outras compulsões solitárias da linguagem.” (Sarrazac, 2002, p. 138).

Assim, aquilo que antes era tido, no interior da forma dramática, como um elemento estranho ou exterior ao próprio drama, começa a ganhar força e espaço nos textos da dramaturgia produzida já a partir do final do século XIX, mas de modo mais evidente a partir da inusitada década de 1960. A mudança de perspectiva proposta ali, de uma visão de mundo e de sua representação moderna para uma pós-moderna, é preciso que também nós a tomemos para pensar a respeito deste monólogo contemporâneo. Ele ganha, como tantas outras categorias, um sentido mais alargado, diferente do que Bakhtin (*apud* Sarrazac, 2011b, p. 55) acusaria de “monologismo”; trata-se, agora, de uma espécie de “dialogismo” (que também não é o diálogo no sentido comum), de um fazer “dialogar os monólogos”, pela apreensão de “vozes diversas” e suas “relações dialógicas”.

Em sua reflexão sobre o chamado teatro pós-dramático, Lehmann (2007, p. 247), no curto trecho em que tece considerações sobre o texto desse novo teatro – admitindo, assim, a sua existência e não a sua morte –, se refere aos processos de desconstrução, dessemantização e polilogia pelos quais passaram todos os elementos do teatro. A multiplicidade de pontos de enunciação que um espetáculo criado sobre as bases dessa nova perspectiva contém – falamos hoje em dramaturgia da luz, da cena, do espaço, do ator, etc. – encontra uma correspondência na pluralidade de vozes articuladas em alguns textos para teatro escritos pelo menos desde a década de 1970. Essa noção de polilogia, ou seja, de uma multiplicidade de vozes que se faz presente na dramaturgia contemporânea, vem em nosso auxílio na tentativa de entender a expressão que o novo monólogo assume. São textos em que cabem as vozes dos atores enquanto tais, do autor-rapsodo, para usar outra categoria de Sarrazac, de personagens fictícias, de notícias de jornais e por aí segue. Vozes que, reunidas numa colcha de retalhos costurada pelas mãos do dramaturgo ou, na acepção que parece mais cabível aqui,

do dramaturgista,⁶ formam uma única, que talvez possamos chamar de “a voz do espetáculo”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política** – obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197-221.

GATTI, Luciano F. **Adorno lendo Beckett: a paródia do drama**. XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo. 13 a 17 de julho de 2008.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MENEZES, Maria Eugênia de. Partitura de haicai. **Jornal O Estado de São Paulo**, Brasil, 2004. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral/partitura-de-haicai-imp-,776384> Acesso: 15 de março de 2015.

MORENO, Newton. **Agreste; Body Art; A Refeição**. São Paulo: Aliança Francesa: Consulado geral da França em São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

RAMOS, Luiz Fernando. Prefácio. In: WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena**. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac & Naify, 2010, p. 7-16.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Juegos de sueño y otros rodeos: alternativas a la fábula**. México D.F.: Conaculta, 2011a, p. 13-28.

_____. (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

_____. **O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas**. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo

6 Do alemão *dramaturg*, o termo se refere a um tipo de conselheiro literário das companhias de teatro cuja função seria selecionar, traduzir, adaptar e discutir com os outros membros do grupo textos e peças a serem produzidos, sendo responsável também pelo arranjo e estruturação da dramaturgia final do espetáculo, criada a partir desses textos.

das Letras, 2002.

_____. **O outro diálogo:** Elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo. Trad. Luís Varela. Lisboa: Editora Licorne, 2011b.

_____. Sete observações sobre a possibilidade de um trágico moderno – que poderia ser um trágico (do) quotidiano. Trad. Lara Biasoli Moler. **Pitágoras 500**, Campinas, VOL. 4, p. 3-15, 2013a.

_____. **Sobre a fábula e o desvio.** Org. e trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013b.

SIQUEIRA, Elton Bruno Soares de. **A crise da masculinidade nas dramaturgias de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno.** 2006. 324 p. Tese (doutorado). Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Recife, PE.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno.** Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena.** Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

_____. Introduction. In: _____. **Drama from Ibsen to Brecht.** London: Pelican Books, 1983, p. 01-14.

Abstract: Against those who took drama as “the dead branch of theater tree” or as its decadent element, the dramaturgical production which throw itself, today, autonomously in relation to the scene construct and presents forms refreshed and, even if diverse, with tendencies that gather them and tell us about our contemporaneity. It’s about the dramaturgy produced on these bases that we discuss in this article.

Keywords: contemporary dramaturgy; postdramatic theater; postmodernism.

carina **MOREIRA**

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio)

***BARAFONDA:* DIALÉTICA DA TRAGÉDIA COTIDIANA**

RESUMO> a partir do conceito de Tragédia Moderna de Raymond Williams e através da análise da estrutura da dramaturgia do espetáculo *Barafonda*, do grupo teatral paulista Companhia São Jorge de Variedades, apresentado no ano de 2012, o presente artigo se propõe apontar os aspectos políticos contidos em suas escolhas formais e temáticas.

PALAVRAS-CHAVE> Tragédia Moderna; Coralidade; Teatro e Política.

BARAFONDA: DIALÉTICA DA TRAGÉDIA COTIDIANA¹

Carina Maria Guimarães MOREIRA²
Universidade de São Paulo (USP)

*De forma oblíqua e confusa, reconhece-se que a luta
por dinheiro substituiu a luta por poder como
um motivo humano e um motivo trágico.*

Raymond Williams

O espetáculo *Barafonda*, encenado pela Cia São Jorge de Variedades (SP) em 2011, explicita em sua estrutura formal a presença de duas tragédias clássicas ao organizar-se em torno de dois mitos: o mito de Prometeu (com referências diretas à tragédia *Prometeu Acorrentado* de Ésquilo) e o mito de Dionísio (também com referências à tragédia *As Bacantes* de Eurípedes). Essa formulação promove um questionamento quanto à herança de ideais como progresso e felicidade, e as suas possíveis íntimas relações contemporâneas. As tragédias formam também a base para experimentações com o coro teatral, desenvolvido no sentido de uma linguagem potencialmente política em sua forma coletiva de expressão, lançando mão de um modo de expressão da memória coletiva. O coro permeia toda a ação desenvolvida, não apenas em sua função tradicional de pontuar e comentar as ações, mas como protagonista e antagonista, em ações coletivizadas.

Neste contexto, o presente artigo propõe, a partir do espetáculo *Barafonda*, apontar os aspectos políticos contidos nas escolhas formais e temáticas, proposto a partir do conceito de Tragédia Moderna de Raymond Williams (2002). Porém, o que leva a leitura de *Barafonda* como uma tragédia, imbuída, portanto, da ideia de trágico, vai além dos dois mitos já de início indicados, sem tirar-lhes a devida importância, pois tal esbarra numa questão fundamental para o emprego da dimensão política na obra: trata-se da compreensão conceitual de que os acontecimentos cotidianos

¹ O presente artigo é fruto da pesquisa de doutoramento “Encenação e Dimensão Política: uma ‘Barafonda’ na cena contemporânea”, defendida em 2014 no PPGAC-UNIRIO, sob orientação da Profa. Dr. Beatriz Resende, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro – FAPERJ.

² Professora de Direção Teatral do Curso de Teatro do Departamento de Letras, Artes e Cultura da Universidade Federal de São João del Rei. Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal de São João del Rei.

e relacionados a pessoas comuns possam ser compreendidos como tragédia, contrariando a afirmativa de impossibilidade da tragédia, e/ou da experiência trágica, na modernidade/contemporaneidade³.

A análise de *Barafonda* como uma tragédia aponta tanto para preceitos conceituais, como o de tragédia moderna em Raymond Williams (2002), quanto para os elementos temáticos da condição do homem comum na cidade contemporânea. Nesse sentido, seguimos o pressuposto de que *Barafonda* apresenta-se como uma obra cujo conteúdo relaciona-se dialeticamente com a história, ou seja, seguindo a premissa *adorniana*, incorporada por Peter Szondi para pensar o “Drama Moderno”, de que a forma estética é conteúdo histórico precipitado.

Aqui a concepção dialética de Hegel da relação forma-conteúdo rendeu frutos, ao se compreender a forma como conteúdo “precipitado”. A metáfora expressa ao mesmo tempo o caráter sólido e duradouro da forma e sua origem no conteúdo, ou seja, suas propriedades significativas. Uma semântica da forma pôde desenvolver-se por essa via, e a dialética de forma e conteúdo aparece agora como dialética entre o enunciado da forma e o enunciado do conteúdo. Desse modo, no entanto, é colocada já a possibilidade de que o enunciado do conteúdo entre em contradição com o da forma. Se, no caso da correspondência entre forma e conteúdo, a temática vinculada ao conteúdo opera, por assim dizer, no quadro do enunciado formal como uma problemática no interior de algo não problemático, surge a contradição quando o enunciado formal, estabelecido e não questionado, é posto em questão pelo conteúdo. Mas essa antinomia interna é a que permite problematizar historicamente uma forma poética, e o que aqui se apresenta é a tentativa de explicar as diversas formas da dramática moderna a partir da resolução dessas contradições. (SZONDI, 2001, p. 25-26)

O conceito de tragédia operado por Raymond Williams fundamenta-se na articulação conceitual empreendida em *Tragédia Moderna* (2002). Em sua obra, o autor nos mostra como a tradição não significa uma transposição da verdade diretamente do passado, mas uma interpretação dele, ou seja, a tradição herdada do passado

3 “(...) Raymond Williams começou a escrever em resposta a uma espécie de febre que tomara conta da academia britânica: George Steiner e seguidores, apoiados em problemática leitura de Nietzsche (e Schopenhauer), haviam decretado a impossibilidade da experiência trágica nos tempos modernos e, para não perder as prerrogativas acadêmicas, costumavam reagir com violência (verbal, é claro) aos usos inadequados do adjetivo “trágico”. [...] Avançando um pouco mais, pergunta o professor: se algum de nós for atropelado por um ônibus, por que isso não será uma tragédia? Por modéstia, indiferença, ofensa ou ideologia? A academia, explica ele, não considera trágicos acontecimentos como guerra, fome, trabalho, tráfego, política. Isso equivale a não ver neles conteúdo ético ou ação humana consciente”. (COSTA, 2002, p. 15)

pode (e deve) ser compreendida como um constructo de leituras da cultura grega que agregam ou descartam conceitos de acordo com interesses de cada época. Dessa maneira, a tragédia moderna de Williams opõe-se a alguns pressupostos preconizados pela tradição (nomeada como tragédia clássica ou aristotélica), dentre os quais podemos destacar a teoria defendida por Diderot em seu *Discurso sobre a poesia dramática* (1997), onde propõe um “sistema mais formal de gêneros” definindo a tragédia tradicional “cujo objeto são as catástrofes públicas e os infortúnios dos grandes” (DIDEROT *apud* CARLSON, 1997, p.149).

Portanto, torna-se importante destacarmos que a tragédia presente na obra *Barra Funda* é aquela cujos personagens não são os de classe social elevada – como príncipes ou aristocratas – mas o homem comum – no caso os trabalhadores, moradores e frequentadores daquele bairro – não apenas retratado em seu cotidiano, no sentido de dramatizar uma história em um palco, mas vivenciado na experiência de percorrer o Bairro tanto geograficamente – no deslocamento de quase dois quilômetros proposto pela encenação – quanto por seu resgate à história e memória local.⁴

⁴ Para aprofundar o assunto: Moreira, Carina Maria Guimarães. *Diálogos com o real: uma balbúrdia na Barra Funda*. Revista Sala Preta, V.13 n.2, 2013.

AS TRAGÉDIAS CLÁSSICAS

Como já apontado, o espetáculo estrutura-se a partir de duas tragédias clássicas: *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo e *As Bacantes*, de Eurípedes. Tais obras são referidas durante o espetáculo, porém este não se configura como a encenação das tragédias, sendo que as referências a tais obras são colocadas paralela ou perpendicularmente a outras narrativas que dizem respeito ao passado e ao presente do Bairro Barra Funda. Dessa maneira, a dramaturgia é construída como uma trama de situações perpassadas pelas tragédias clássicas e pelo contexto histórico local.

O pesquisador Gilson Motta, na obra *O espaço da tragédia* (2011), propõe um estudo das encenações de tragédias no Brasil a

partir dos anos de 1990, mostrando como a mudança no quadro cultural e político na segunda parte do século XX ofereceu um celeiro fértil para as novas perspectivas e experimentações estilísticas a partir da releitura de tragédias clássicas. Motta (2006) aponta, com base na autora Helene Foley, que houve, a partir dos anos 1990, uma grande quantidade de montagens de tragédias gregas. Esse fenômeno, que trouxe impacto para a cena contemporânea, é ressaltado pela autora por alguns motivos que foram considerados na pesquisa de Gilson Motta, dentre os quais elegemos o seguinte para a análise de *Barafonda*:

A tragédia possibilita a construção de um discurso político não localizado em relação às questões não resolvidas e às situações extremas. Quando encenada num passado imaginário que oferece poucas possibilidades de descrição física, a tragédia estabelece uma dissolução das referências acerca da jurisdição, dos elementos éticos, raciais e culturais, possibilitando uma resposta política às questões não resolvidas e às situações extremas, sem localizar nitidamente esta resposta. Textos como *Antígona* e *Prometeu Acorrentado* possibilitam, de modo exemplar, a construção desse discurso político não tópico. Assim, embora a encenação de um clássico sempre envolve o problema da atualização e adaptação, ele, por sua própria natureza, se presta a diferentes formas de abordagem e de interpretação, de acordo com os valores contemporâneos. (MOTTA, 2006, p. 106)

A tragédia clássica traz para a encenação a perspectiva de experimentação do ponto de vista estético e estilístico conjugando-a à proposta política da encenação, colocando em questão as diferentes abordagens possíveis do teatro como forma e conteúdo em nossa contemporaneidade.

O CORO OU A CORALIDADE

O trabalho coral é um dos principais pilares do espetáculo

Barafonda. Ressaltamos tal presença por dois ângulos, aos quais nomeamos de coro e coralidade. Como Coro, propriamente dito, classificamos toda experimentação cênica baseada na pesquisa e no entendimento do coro grego como forma cênica e dramaturgica. Como Coralidade, entendemos a conjugação do coletivo como resultado formal.

No primeiro caso, observa-se que a investigação dos modelos gregos trouxe para a estrutura, tanto do texto quanto da cena, experimentos de caráter coletivo, explorando a música e a dança, bem como a composição de quadros cênicos coletivos. A pesquisa de linguagem que deu corpo ao espetáculo caminhou por essa via desde o nome que foi dado a ela: *Ao coro retornarás*. A atriz Paula Klein aborta essa questão em seu texto publicado no fanzine da companhia, quando menciona sobre o processo de criação:

Buscamos no “coro-entidade” a força ancestral da expressão humana. A instância coletiva do coro como a forma de trazer um outro discurso, que se diferencie da voz individual do artista, geralmente isolada no turbilhão urbano. O coro, representante dos cidadãos do povo, é expressão dessa vocação social do teatro. Um desafio para nós modernos: uma estética coletiva que traduza de fato um pensamento coletivo (CIA. SÃO JORJE DE VARIEDADES, 2010, p. 11).

No caso de Coralidade, ressalta-se a presença do coro no espetáculo através da composição de uma obra que se constrói a partir da escuta e da estruturação de várias vozes coletivas. Tais vozes se fazem presentes seja na construção e elaboração da dramaturgia do espetáculo (resultante de experiência coletiva compartilhada pelos atores), seja na conformação do próprio espetáculo, que consegue dar voz ao coletivo presente no Bairro e, conseqüentemente, abre ao público a escuta dessa coletividade que o envolve.

Esse fenômeno da Coralidade está presente em diversos trabalhos contemporâneos – como nos mostra Sarrazac em sua obra *O Futuro do Drama* (2002) – e dialoga diretamente com nosso

presente histórico, na busca de uma expressão não individualizante que remeta tanto às formas mais democráticas de se encarar a produção artística, no sentido de horizontalizar as relações humanas pelo questionamento das categorias da divisão do trabalho, como também por representar um discurso coletivo que procure olhar para as relações políticas e comuns da experiência contemporânea. A pesquisadora Flora Süssekind nos fala sobre a questão da Coralidade na literatura:

Antes mesmo da eclosão das jornadas de junho, e das manifestações ainda em curso no país, um conjunto significativo de textos parece ter posto em primeiro plano uma série de experiências corais, marcadas por operações de escuta, e pela constituição de uma espécie de câmara de ecos na qual ressoa o rumor (à primeira vista inclassificável, simultâneo) de uma multiplicidade de vozes, elementos não verbais, e de uma sobreposição de registros e de modos expressivos diversos. Coralidades nas quais se observa, igualmente, um tensionamento propositado de gêneros, repertório e categorias basilares à inclusão textual em terreno reconhecidamente literário, fazendo dessas encruzilhadas meio desfocadas de falas e ruídos uma forma de interrogação simultânea tanto da hora histórica, quanto do campo mesmo da literatura. (SÜSSEKIND, 2013)

As duas categorias – Coro e Coralidade – formam a face de uma mesma moeda, formadoras de um discurso que se pretende opor ao individualizante, buscando formas que deponham como vozes sociais e políticas, reintegrando o homem ao coletivo. Partindo dessa premissa, o trabalho do coletivo em *Barafonda* experimenta um caminho que tira a ênfase do indivíduo (o herói) e a transfere para o coro, para o coletivo. Raymond Williams, na obra *A Tragédia Moderna* (2002) enumera alguns fatores que, em princípio entendidos como continuidade da tradição grega, representam uma transformação do conceito original levando-o a uma leitura superficial ou mesmo equivocada da tragédia. O fator que aqui ressaltamos é exatamente a ênfase dada ao herói, ou seja,

ao indivíduo em detrimento do coro.

As específicas relações entre o coro e os atores formam as suas relações dramáticas reais. A verdadeira ação é a conhecida e atroz história de algumas famílias no poder que tem uma importância geral e representativa na substância compartilhada do mito. A conhecida história é representada por três atores mascarados, que se separam do coro, mas, como o compartilhar de papéis entre si e a sua relação formal com o coro deixam claro, eles não se separam dele completamente. O que a forma incorpora, então, não é uma postura metafísica isolada, enraizada na experiência individual, mas uma experiência compartilhada e de fato coletiva – a um só tempo e de maneira indistinguível, metafísica e social. (WILLIAMS, 2002, p. 37)

Essa peculiaridade inerente à tragédia descrita por Williams como “uma experiência compartilhada e de fato coletiva – a um só tempo e de maneira indistinguível, metafísica e social”, foi enfraquecida na modernidade no momento em que foi dada ênfase apenas ao herói, eliminando a importância do coro, como aquele que provocava o sentimento e conferia sentido à tragédia. Além de detentor dessa articulação, o coro exerce uma função épica, abrindo perspectivas para a coletividade em cena. “Por sua fala épica e distanciadora ele comenta, generaliza e exprime um *phatos* que simboliza o próprio *phatos* dos espectadores” (SARRAZAC, 2012, p. 61).

Houve, em nossa modernidade, um movimento no qual as manifestações coletivas figuradas na presença do coro foram aos poucos sendo substituídas pela experiência individual e particular. Ao primeiro movimento de enfraquecimento do entendimento de tragédia pela ênfase no herói, soma-se o entendimento dessa ênfase como algo inerente ao indivíduo e ao seu livre arbítrio, uma operação plenamente possível quando passa a figurar no palco o burguês, promovendo uma expansão da categoria trágica à nova classe ascendente, como nos indica Rosenfeld:

Até então, personagens de classe burguesa só podiam aparecer na comédia, assim como as do “povo”, na farsa, segundo os cânones tradicionais, o privilégio de ser herói da tragédia era reservado a reis, príncipes, etc. O burguês, como herói trágico, implicava profundas transformações; sua presença impunha mais realismo em menor estilização, o uso de prosa, teor mais profano, não cabendo a solenidade tradicional, nem a grandeza e a distância místicas. Sobretudo se verificavam a privatização e particularização da temática. Esta, tornando-se “doméstica”, perdia o caráter público, ligado a heróis cujo destino envolvia o de cidades ou nações inteiras. (ROSENFELD, 1993, p. 61)

Para Williams, com a perda da importância do coro e da coletividade, isolamos a experiência e a ideia original de tragédia, sendo-nos legado através da academia um entendimento de tragédia como um tipo específico de arte dramática que, supostamente herdada da tradição grega, se unira à tradição cristã, originando uma experiência Greco-cristã, considerada um dos cerne de nossa cultura ocidental. O autor nos argumenta que a tragédia “não é uma realização estética ou técnica que possa ser isolada: ela está firmemente enraizada numa estrutura de sentimento precisa” (WILLIAMS, 2002, p. 36). Dito isso, podemos levantar o caráter político e social representado pela tragédia, ou seja, uma manifestação cultural que fazia parte da vida na *polis*, de sua concretude cultural, política e religiosa.

Margot Berthold, na obra *História mundial do teatro*, fala da realização das *Grandes Dionisíacas* por parte do estado de Atenas, como ponto “culminante e festivo na vida religiosa”, mostrando que o público não era apenas espectador, mas “participava ativamente do ritual teatral, religioso, inseria-se na esfera dos deuses e compartilhava o conhecimento de grandes conexões mitológicas” (BERTHOLD, 2008, p. 104).

Barafonda busca, através do teatro e do experimento estilístico do coro, uma aproximação com a coletividade do local. Os personagens que vemos durante todo o espetáculo não são apenas indivíduos, mas porta-vozes de um grupo, de uma categoria. Assim,

os personagens representados no espetáculo aproximam-se muito mais da ideia do corifeu, que se destaca do coro para representá-lo. Tal proposta cênica proporciona ao espectador sentir-se parte do coro, enquanto que o deslocamento em massa pela cidade propicia um sentimento de coletividade, de um grupo que compartilha uma mesma experiência.

Começamos a nos perceber como coletivos: grupo de artistas, grupo de trabalhadores, de motoristas, de moradores de ruas, de pessoas que correm atrás do tempo ou que preferem perdê-lo, enfim, nos é dada a noção de coletividade quando assistimos e somos assistidos. Eis o teatro como evento da cidade, compreendida não apenas em sua estrutura de concreto, mas em sua materialidade humana, propiciando ao espectador uma espécie de conexão (ainda que momentânea) de compartilhamento da experiência coletiva.

A DIALÉTICA DA TRAGÉDIA COTIDIANA

A ideia desenvolvida pelo coro em *Barafonda* nos traz o personagem consubstanciado no coletivo, ao qual, dentro dessa premissa, passamos a considerar como personagem principal, protagonista e antagonista da história contada do Bairro Barra Funda, espaço este não apenas compreendido no sentido geográfico, mas em seu capital humano, representado pela figura do homem comum. Nessa perspectiva, as vozes coletivas contidas no passado e no presente do local são expressas e vivenciadas nas figuras dos moradores, artistas, passantes, mostrando como suas histórias são conectadas e comuns.

Ao colocar a coletividade representada na figura do homem comum, trazemos para a leitura trágica de *Barafonda*, outro ponto desenvolvido por Raymond Williams em sua obra *Tragédia Moderna* (2002). Refutando o argumento de que não é possível a existência da tragédia no mundo moderno. Opondo-se à visão geralmente veiculada, o autor defende que há experiências em nosso cotidiano

que podem e devem ser consideradas como tragédias, pois assim como cada momento histórico traz um determinado entendimento do termo, nosso mundo contemporâneo também vivencia a cada dia novos problemas, reivindicando novas formas de análise.

Williams inicia a obra criticando o desdém da tradição ao uso cotidiano da palavra, e “que veem como usos imprecisos e vulgares da palavra ‘tragédia’ na fala comum e nos jornais” (WILLIAMS, 2002, p. 30). Nesse sentido, Raymond Williams nos mostra como este entendimento de tragédia está envolto em uma ideologia que leva a compreensão de acontecimentos que vemos cotidianamente ao nosso lado ou em noticiários como acidentes, ou seja, meros sofrimentos. “A verdadeira chave para a moderna separação entre tragédia e o ‘mero sofrimento’ é o ato de separar o controle ético e, mais criticamente, a ação humana, da nossa compreensão da vida política” (WILLIAMS, 2002: 73). Portanto, a distinção entre acidente e tragédia está subjugada a camadas que definem se tal acontecimento é significativo ou não, sendo que uma destas se agrupa exatamente à ideia de que as tragédias estão ligadas à posição social, criando uma linha divisória entre a importância daquilo que aconteça a um homem de posição ou a um escravo, por exemplo.

Ironicamente, a nossa própria cultura burguesa começou por, aparentemente rejeitar essa visão: a tragédia de um cidadão poderia ser tão real quanto a tragédia de um príncipe. Frequentemente, na verdade, essa era menos uma rejeição da estrutura de sentimento, e mais a extensão da categoria trágica a uma nova classe ascendente. E, no entanto, a sua consequência final foi profunda. Assim como em outras revoluções burguesas – quando se estendem as categorias de lei ou de eleição – os argumentos para essa extensão limitada tornam-se inevitavelmente argumentos para uma ampliação geral. A extensão do príncipe ao cidadão tornou-se na prática uma extensão a todos os seres humanos. No entanto, a natureza dessa ampliação determinou em larga escala o seu conteúdo até que se atingiu o ponto em que a experiência trágica foi teoricamente concedida a todos os homens, mas a sua natureza foi drasticamente limitada. (WILLIAMS, 2002, p. 74)

A ênfase na posição social ligava esse homem diretamente a uma coletividade por ele governada ou incorporada. A sociedade moderna passou, então, a negar a vinculação desse homem de posição ao estado, sendo que na sociedade burguesa ele passa a ser uma “entidade em si mesma”, havendo, por um lado, o ganho no sentido da extensão feita do trágico ao homem comum, por outro, a perda do caráter público e político desta extensão que se perdem na ênfase individual dada ao seu destino. A consequência mais séria dessa desvinculação do homem ao Estado, ao coletivo, foi a desvinculação da experiência vivenciada do mundo para “uma ordem puramente abstrata” (WILLIAMS, 2002, p. 74).

Segundo Williams, através da observação da experiência trágica, é possível compreender o “contorno e a conformação de uma cultura específica”. (WILLIAMS, 2002, p. 69) Contudo, refutando a tradição analítica da tragédia, o autor coloca a importância de se interpretar a experiência trágica “na sua relação com as convenções e instituições em processo de transformação” (WILLIAMS, 2002, p. 70). Por conseguinte, é necessário romper com a teoria e valorizar a arte, desvinculando-a de sua estrutura de sentimento dominante para dar luz às variações dramáticas atuais, a fim de atuar criticamente de uma forma mais ampla.

Na tessitura de *Barafonda* podemos localizar o protagonista, o herói trágico, como o Bairro Barra Funda, representado em sua potencialidade humana na figura do homem comum. Este homem está sujeito às relações estruturadas pelo interesse econômico, que podem ser vistas como sua redenção e seu aniquilamento, mostrando o sistema perverso a que o sujeito está envolto na cidade de São Paulo, como um microcosmo de uma estrutura maior: a estrutura capitalista.

E, como breve conclusão teórica para início de alguns pincelamentos de análise, trazemos a reflexão de Iná Camargo Costa no prefácio de *Drama em Cena* (2002), acerca do tema, que ressalta como um dos principais aspectos da tragédia de nosso tempo reside, conforme reconhece Williams, no fato de que “as principais

organizações que no século XX se apresentaram para o combate ao capitalismo em direção ao socialismo passaram a fazer parte do complexo de forças de sustentação da sociedade capitalista” (WILLIAMS, 2002, p. 12), mostrando-nos a desordem das ideias e ações humanas que levam à dialética da tragédia cotidiana, que rapidamente procuraremos detectar no espetáculo como elemento fundamental.

O desenho trágico da narrativa que propõe *Barafonda* inicia-se no prólogo (elemento estrutural da tragédia clássica). O personagem Raphael Galvez (1907-1998), um artista plástico que morou e manteve seu ateliê na Barra Funda, anuncia em sua primeira fala: “Aqui acaba a história contada por mim. Estamos assistindo à última cena. [...]” anuncia o tempo presente, quando já morto, com 105 anos, começando a conduzir uma viagem rumo ao passado que terminará em sua infância, numa festa no Largo da Banana, optando por um jogo no qual a peça é narrada cronologicamente do fim para o início, do presente para o passado.

Quando Raphael Galvez se apresenta com 105 anos, escancara uma relação entre a vida vivida, a memória e a história. A proximidade da morte dá ao personagem uma visão da vida em perspectiva, questionando o seu valor, a mercantilização do sujeito; e se vê como os jovens, sonhador, ao propor “resgatar o homem e sua unidade perdida”. Além da temporalidade, vemos um comprometimento do artista com a sociedade, a obra deve ser terminada para os jovens sem esperanças, como a esperança pudesse ser dada pela arte, mostrando o teor de uma arte comprometida com a sociedade, uma arte que se propõe política. Há também nas palavras de Galvez um determinismo quanto à tragédia que se desenha no cenário do espetáculo: “Estou no fim da nossa linha do tempo e não há mais nenhum passo a ser dado. A obra está pronta. O que faço agora? Caramba, só me resta morrer!”

Um segundo elemento formal/estruturante da tragédia *Barafonda* (e sua tragicidade), como já dito, é sua organização em coros. Do prólogo, passamos a uma banda de rock que já dá no

início o tom coral. Também a rádio cipó, funcionando ao longo do espetáculo como um narrador condutor do mesmo, organiza esta percepção. Com o anúncio da rádio, que vai contar a história do Bairro, começamos nossa caminhada. Durante o primeiro percurso, saindo da Praça Marechal Deodoro e seguindo ao longo e abaixo do Viaduto Presidente Arthur da Costa e Silva, os atores compõem quadros na malha urbana. São dezenas de imagens instaladas nas praças, estabelecimentos, ao lado de transeuntes, moradores de rua. Esses quadros direcionam o olhar do público para a cidade, mostrando suas contradições, porém sem trazer à leitura um significado direto e único, mas acionando domínios do sensitivo e do afetivo daqueles que assistem. Portanto, esses quadros colocam-se ao lado do real, brincando com ele e, com esse jogo, inventam uma nova realidade, revelando a dialética entre o real e aquilo que poderia ser o real.

Esse mecanismo, como nos lembra Dort, segue o direcionamento e o entendimento de Brecht, no sentido de situar o palco e plateia na história, sendo ela a responsável pela última palavra na organização de uma nova dialética entre o palco, a plateia e a história (DORT, 1980). Os quadros formados pelos atores remetem ao lirismo, quando, por exemplo, dançam na saída de ar do metrô e um longo T.N.T. branco esvoaça numa dança leve. Em sua grande maioria, contudo, os quadros nos parecem imagens críticas, que se referem ao homem diante da cidade, de sua estrutura do consumo e de suas relações humanas desgastadas. Os atores que trabalham os quadros neste primeiro momento do percurso se dividem em três núcleos, ou quatro coros que, num exercício de análise, nomeio cada qual segundo minhas impressões: 1) o primeiro, identificado com macacões de operários cinza é o Coro dos Homens-Cidade. Além da ligação ao homem simples, personagem ou coro principal da obra, vimos, nessa indumentária, uma forte referência ao *agit-prop*; 2) o segundo, formado por três atrizes, é o Coro das Cabritas (as mesmas que dançam na saída de ar da Praça Marechal Deodoro), elas vestem camisolões brancos e em determinados momentos passam no contra fluxo do cortejo chamando por Prometeu; mais tarde veremos

que esse coro representa a personagem Io da tragédia *Prometen Acorrentado*; 3) o terceiro é o Coro Dionisiaco e é representado pelas figuras da Terra-Mãe – nome dado pelo espetáculo à personagem que chama atenção batendo e gritando com uma enxada contra o asfalto ao longo do percurso de Dionísio, que baila entre os passantes e moradores de rua, e uma figura incógnita, que carrega o número 13 e um longo cajado, sempre por perto, como se tudo observasse, e que ao final do espetáculo descobrimos que trata-se do Tangolomango; 4) e o núcleo que forma o carro de som, o Coro Rádio Cipó, que parece representar o momento histórico da formação do Bairro, com indumentárias que remetem ao início do século XX.

Além desses quatro coros (Homens-Cidade, Cabritas, Dionisiaco e Rádio Cipó), também identificamos o público com o comportamento de coro, é o Coro de Espectadores, que se divide em vários: aqueles que estão lá para acompanhar a peça até o final², aqueles que desistem durante o caminho, aqueles que no meio do percurso se interessam e começam a seguir, aqueles que assistem de seu trabalho, de sua janela, enfim, um coro que se divide em infinitas possibilidades.

Com a formação dos coros, descrita sucintamente acima, destaca-se a figura de um corifeu, que terá como papel dar voz ao trabalho/trabalhador. Durante todo o segundo percurso até a chegada à sede do grupo, o trabalho e a condição do trabalhador (e aqui incluímos o artista) é discutida. Numa serralheria instalada em um sobrado, uma cena desenrola-se lembrando-nos de que, como aquela casa, outros pequenos estabelecimentos de serviços acoplados a residências eram comuns em outros tempos e fazem parte na história do local.

A fala do trabalhador corifeu, aliada à memória espacial que acontece na serralheria, traz a reflexão de uma condição há muito estabelecida; passa pela reflexão marxista do trabalho alienado, e das condições para as quais o capitalismo “empurrou” uma grande legião de trabalhadores.

Quando o trabalhador, ao invés de agradecer a Deus agradece a Zeus, ou fala em matar animais mitológicos a cada dia, nos traz a tragicidade de sua condição, disparando a dialética do trágico e a dimensão política na compreensão da tragédia no cotidiano do homem comum que (para além da reivindicação de Williams (2010) quanto à possibilidade de se considerar o homem comum como herói trágico) nos coloca a contradição (trágica) da situação do trabalhador, segundo a qual o trabalho (sua presença ou sua ausência) é sua redenção, e o caminho para a redenção é o que o leva à ruína:

Pois não é o aniquilamento que é trágico, mas o fato de a salvação tornar-se aniquilamento; não é no declínio do herói que se cumpre a tragicidade, mas o fato de o homem sucumbir no caminho que tomou justamente para fugir da ruína. (SZONDI, 2004, p. 89)

Na fala do trabalhador, o trabalho é comparado ao castigo, mas ressalta sua contradição na suposição do contrário: “mas castigo mesmo deve ser ficar sem trabalho. Sem propósito, sem serventia, sem utilidade, sem ter porquê, sem ter pra quê”. Nesse ponto percebemos, não apenas a dialética da situação na relação homem-trabalho, mas também a possibilidade de crítica à ideologia que cerca e resguarda o lugar do trabalho na sociedade. Neste contexto, desenha-se a situação trágica contemporânea, em diálogo com a estrutura trágica clássica, não em oposição, impossibilidade. E desta forma, o espetáculo segue conduzido pelas tragédias clássicas e seus mitos (Prometeu, Dionísio, Io, As Bacantes, etc.), a passear pelo lamento trágico do homem comum moderno em sua cidade monstro. De forma sucinta, como é possível aqui, saltamos ao fim do espetáculo, passado, início da história.

Galvez – Aqui começa a história contada por mim, Barafonda, aqui estou eu estatelado no início da linha do tempo que nos consumirá, mas hoje aos 19, a esperança me toca, tenho sonhos. Barra Funda, quero beber seu passado, pintar seu presente até entender que o cinza

também é cor e dormir quem sabe no futuro em seu sol quente de fartura. Né. Sonhemos, tenho só 19 anos. Né. Sonhemos, temos só 19 anos. Meus personagens, minhas pinturas, vamos caminhar, estamos só no início, vamos em busca da nossa utopia representada e descobrir que o teatro, a arte, tem o tempo do amor. Vitta nova!

As luzes se acendem e começa a cantoria, a primeira música tocada é uma tiririca, todos dançam e se divertem ao redor da fogueira. Toca um samba que fala do Largo da Banana e, em meio à cena, aparece um policial anunciando que a cadeia está suja e alguém terá que limpar. Ele prende seu Dionísio que, preso, canta o que parece um ponto de jongo: “é fogo no moinho, quem fica no caminho vira toco...”. Anunciam que a prisão é apenas brincadeira e pedem uma moeda para soltá-lo. Depois de solto, pela primeira vez, veremos a fala do personagem Tangolomango:

Tangolomango interrompe: Machado – *e diz ao guarda:* com a vossa permissão, faço aqui minha contribuição. Comigo não tem troco. Teje solto seu Dionísio. Meu nome é Tangolomango. Eram três irmãs numa casa, uma foi dar uma volta na rua, deu o tangolomango nela e ficaram apenas duas. Dessas duas uma viajou pra Paraibuna deu o Tangolomango nela e ficou somente uma. Essa uma, quis comer feijão, deu o Tangolomango nela e acabou-se a geração. Chegou a hora do sorteio do cabrito, minha gente. O mesmo cabrito que você comeu no futuro, e que no presente viu ser muito bem temperado. Pois esse mesmo cabrito aqui mesmo vai ser sacrificado. Pois assim memo é, comigo não tem coré.

Sua fala nos remete ao churrasquinho que foi oferecido ao público na Praça Marechal Deodoro (início do espetáculo e fim da narrativa) e temperado na sede do grupo (no meio). O nome dado ao personagem Tangolomango é o nome de uma brincadeira folclórica em que alguém, por má sorte, é assaltado pela morte. É feito um jogo de roleta para sortear-se um cabrito, e sai o número 7, número das cabritas Ios, que se recusam a morrer e, ao lutarem pela vida, acidentalmente matam um de seus irmãos. A Terra-Mãe,

em um ato de desespero, pede a elas que fujam. Na cena, se instaura um profundo sentido trágico unindo vida e morte, como no mito de Dionísio, que em forma de bode é sacrificado e volta a renascer. Passamos a saber agora, ao final, que é também o início, que Io lutava contra um suplício que lhe foi dado não gratuitamente, como nos é dado conhecer na tragédia *Prometeu Acorrentado*, mas por não aceitar sua sorte, ou seja, sua condição, seu “destino”.

O “trágico” que se apresenta no espetáculo, argumenta contra o determinismo, buscando a utopia e o questionamento do *status quo*, junto à busca de uma história do solo em que se pisa o caminho, vindo do passado, para se vislumbrar o presente e o futuro. O “trágico” que permeia *Barafonda* é o de homens comuns, trabalhadores, escravos, imigrantes, etc. parte do passado e presente do bairro Barra Funda; parte da vida dos homens comuns, que no mundo capitalista em que vivemos, só pode ser trágica, e por ser trágica, necessita tanta luta. E terminamos com as palavras proferidas por Raphael Galvez, ao final do espetáculo:

Galvez- Quem for apreciar essa minha história, essa minha Barafonda, poderá começar pelo princípio ou pelo fim. Passado, presente, futuro. Estamos no início, mas é o fim. É o Fim? O que esperar do amanhã?

O que podemos construir?

Essa história de minha vida não tem começo e nem tem fim, ela começa por acaso e não tem fim, porque depois de eu morto a minha história continua, a nossa história continua, pois ela está ligada a tudo e a todos.

Aqui acaba, quer dizer... aqui começa, a história contada por mim, história verdadeira que expressa uma parte dos fatos que passei relacionados com as pessoas e as coisas do meu tempo.

Os que ficam vão dizer – O Raphael era assim! A Barra Funda não era assim!

Muitos se lembrarão de nós, outros não, mas de fato ficará de mim algo que lembrará – uma cabeça de gesso, uma figura de bronze, um quadro, um desenho, uma peça de teatro, alguns escritos, e principalmente o contato que eu tive com o mundo onde vivi. Cada minuto que passa é uma esperança a menos e é por isso que devemos lutar até o fim.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**. São Paulo: Editora Fundação da UNESP, 1997.

CIA SÃO JORGE DE VARIEDADES. **Fanzine da Companhia São Jorge de Variedades**, n.8, 2010. Disponível em: <http://issuu.com/ciasaojorge/docs/fanzine8/1?e=0> . Acesso em: 25 out. 2012.

COSTA, Iná Camargo. “Prefácio”. In WILLIAMS, Raymond. **A tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MOTTA, Gilson. **O espaço da tragédia: na cenografia brasileira contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. “A encenação da tragédia grega e o trágico na cena brasileira contemporânea”. In: **Artefilisofia**, Ouro Preto n.1, p. 105-119. Julho 2006.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. São Paulo: Edusp: Perspectiva, 1993.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas**. Porto: Campo das Letras, 2002.

SÜSSEKIND, Flora. **Objetos**, 2013. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/09/21/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekkind-510390.asp> . Acesso em: 12 dez. 2013.

_____. **O léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify 2012.

WILLIAMS, Raymond. **Drama em Cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

_____. **A tragédia moderna.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Abstract: The purpose of the present paper is to point out, through the analysis of the dramaturgical structure found in the theater play *Barafonda* - created by the group from São Paulo/Brazil *Companhia São Jorge de Variedades* and performed in 2012 - the political aspects enclosed in the esthetic and thematic choices, using the concept of the Modern Tragedy from Raymond Williams.

Keywords: Modern Tragedy, Chorality, Theater and Politics.

e l e n
DE MEDEIROS

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

phelippe
CELESTINO

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

**A VERTIGEM RAPSÓDICA DE JÓ:
ASPECTOS RAPSÓDICOS NO
ESPETÁCULO
O LIVRO DE JÓ
DO *TEATRO DA VERTIGEM***

RESUMO> A partir da noção de *rapsódia* cunhada pelo dramaturgo e professor francês Jean-Pierre Sarrazac, a investigação se faz sobre as características e os elementos concernentes ao processo, à dramaturgia e à encenação da obra *O livro de Jó* do grupo paulista *Teatro da Vertigem*. Tem-se como objetivo expor argumentos que sustentem uma análise que pressupõe tal objeto como uma *encenação rapsódica*.

PALAVRAS-CHAVE> rapsódia; *Teatro da Vertigem*; *O livro de Jó*.

A VERTIGEM RAPSÓDICA DE JÓ:

ASPECTOS RAPSÓDICOS NO ESPETÁCULO O LIVRO DE JÓ DO TEATRO DA VERTIGEM

Elen de MEDEIROS¹; Phelippe CELESTINO²

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

*O que Dort nos ensinou, a mim e à minha geração,
é um reviravolta copernicana da relação entre o texto e o palco:
o palco está em primeiro lugar.*

J.P. Sarrazac

¹ Professora de Teoria e História do Teatro no Departamento de Artes Cênicas da UFOP. Possui doutorado em Teoria e História Literária pela Unicamp e desenvolveu pesquisa de pós-doutorado em dramaturgia e teatro moderno e contemporâneo pela USP.

² Bolsista de iniciação científica da FAPEMIG. Bacharelado em Artes Cênicas com ênfase em Direção Teatral na UFOP. Desenvolveu mais duas pesquisas de iniciação científica com ênfase em dramaturgia e teatro contemporâneo.

³ Com a vinda do grupo norte-americano *Living Theatre* para o Brasil, a convite do diretor José Celso Martinez Corrêa em julho de 1970, alteram-se os padrões da criação teatral em vigor. No início dos anos 60, em exílio na Europa, o *Living Theatre* conduz a implantação de uma forma diferenciada de criação teatral: "Foi durante este período que o grupo desenvolveu um novo conceito de teatro, no qual o dramaturgo como tal parecia ser abandonado, e a obra apresentada surgia a partir da colaboração e da inovação de parte dos vários membros da companhia na criação coletiva", segundo Margot Berthold (FISCHER, 2003, p. 11).

Desde a segunda metade do século XX, tendo talvez como baliza histórica *Gracias Señor*,³ o teatro brasileiro se ampliou para práticas sistematicamente coletivas e descentralizadas de um único gênio criador, eruditamente chamado de demiurgo. Esse movimento democratizante gerou no cerne da prática teatral uma mudança que, sem dúvida, como veremos mais adiante, ainda reverbera nos processos contemporâneos de criação teatral. Dentro disso, observa-se que atualmente uma parcela majoritária da produção teatral brasileira se faz composta por artistas que, restritos às suas áreas específicas de criação, possuem seus traços típicos e característicos, desde atores a encenadores, até figurinistas, cenógrafos e iluminadores. Diferentemente da tradição teatral que dedicava a uma única figura o aspecto autoral de uma criação, contemporaneamente todos contribuem com sua assinatura no espetáculo, cada qual com sua função específica, no entanto, singulares e próprias. Instaura-se, portanto, uma *autoria compartilhada*, princípio essencial para o hibridismo preponderante nas obras do teatro moderno e contemporâneo no ocidente.

Por conseguinte, tal movimento instala na prática teatral brasileira a capacidade de se produzirem não apenas linguagens e estéticas próprias, mas também obras híbridas e heterogêneas. Sendo assim, não veremos mais na cena brasileira as convencionais montagens de textos dramáticos protagonizadas por atores-chave, mas antes encenações singulares constituídas de dramaturgias

dotadas de uma potente teatralidade. Chegamos ao ponto de não sermos mais capazes de identificar as antigas fronteiras entre texto e cena, gerando, nos dizeres de Bernard Dort, uma *representação emancipada*, e conseqüentemente uma palavra que se efetiva não somente como diálogo ou fala, mas acima de tudo como escritura cênica, ou melhor, *materialidade cênica*.

A teatralidade cênica separa então o teatro da obra dramática, mas faz com que se abra para todo tipo de textos. Subsiste um elo tênue entre o escrito e a encenação, que requer uma espécie de extração, às vezes violenta, de alguma coisa que seria – faria – teatro fora da forma escrita abstrata, ou seria a recuperação, a concretização visual, auditiva etc. A teatralidade, considerada síntese alquímica, gera por fim um desaparecimento do texto sob seu potencial universalista, pois recorre a outras sensações; o potencial substitui o real, o devir o ser, o virtual o atual. A interpretação atenua a irredutibilidade da coisa interpretada. (...) Isso supõe, por sua vez, considerar que a literatura, digamos a escrita, *pressupõe* uma forma de teatralidade cênica. Bernard Dort destaca a solidariedade entre texto e encenação, e podemos igualmente pensar na pregnância do texto – ou da fala – sobre o dispositivo cênico. Haveria então uma teatralidade do texto, ao mesmo tempo independente e constitutiva da representação, e que não justifica, por si só, a existência de situações de comunicação (JOLLY; PLANA, 2012, p. 180).

Há nessa perspectiva um esgarçamento dos conceitos de texto e cena, que nos interessa na medida em que abre possibilidades para a apropriação de conceitos dramatúrgicos com fins a diagnosticar elementos da cena que denunciam modos de composição criativa do encenador, que por sua vez atuam por vias de procedimentos originalmente provenientes do âmbito da dramaturgia. Na esteira disso, ressalta-se que reside no texto teatral o propósito de *coisa* que pretende *ser* algo, ou melhor, uma finalidade de se concretizar em instâncias propriamente cênicas. Então, com o advento da *encenação*, a materialização dramatúrgica ampliou consideravelmente seus horizontes pragmáticos, de modo a possuir uma multiplicidade *ad infinitum*. Ou seja, não lidamos mais com o paradigma de uma

suposta fidelidade com vistas à transposição de um texto ao palco, mas sim com a dinâmica moderna e contemporânea que possibilita ao texto teatral sua expansão em diversos e múltiplos *devires cênicos*.

(...) a noção de devir cênico, tal como sugerimos, (...) pode ser aplicada, como dissemos, a um texto não dramático. Além disso, continua a ser demasiado restritivo falar em “recriação” e não em uma *criação específica* para o trabalho teatral. Por fim, convém acabar definitivamente com a cobrança textocentrista de uma representação teatral que não passaria da “realização” de um texto. Ou seja, de um ato cênico que se visse de certa forma instrumentalizado pelo texto. A dinâmica moderna e contemporânea da criação teatral – ligada à invenção da encenação [*mise en scène*] e a uma emancipação mais ou menos radical do teatro com relação à jurisdição do literário – não procede de um desenvolvimento linear que iria do textual ao cênico, mas de uma *mise en jeu*, de uma *mise en scène* concorrencial e polifônica do texto (considerando ele mesmo na distância e no “jogo” entre a voz e o gesto do ator) e outros elementos da representação (...) (SARRAZAC, 2012, p. 67).

Tendo em vista tais pressupostos, propomos uma investigação do estabelecimento de uma argumentação que fundamente a hipótese de uma *encenação rapsódica*. Ou seja, partindo da noção de *rapsódia* cunhada pelo francês Jean-Pierre Sarrazac em *O futuro do drama*, sugere-se uma análise dos aspectos texto-cênicos do espetáculo *O livro de Jó*, do grupo paulista *Teatro da Vertigem*, estreado em 9 de fevereiro de 1995 no *Hospital Humberto I*, em São Paulo. Investigação esta baseada primordialmente no investimento de uma observação ativa que busca encarar o espetáculo teatral antes como uma rede tridimensional composta por diversas camadas de significação – ou seja, de dramaturgias diversas – do que como uma superfície bidimensional de relações dicotômicas entre texto, cena, interpretação e afins.

Isso esclarecido, evidenciaremos aqueles traços estruturais e conjuntivos pertencentes ao modo de criação denominado como *processo colaborativo*, e que nos parecem essenciais para o estabelecimento de uma resultante estética que dialogue com o

conceito de *rapsódia*. Nesse sentido, parte-se de uma proposição que supõe uma corroboração de elementos fundamentais entre *modo de criação* e *resultado/produto*. Tal suposição se faz responder nas palavras de Antônio Araújo, diretor do *Vertigem*.

Antes de qualquer coisa, talvez caiba a pergunta: um modo de criar compartilhado e coletivizado levaria a uma resultante estética particular? A princípio, a resposta possível parece negativa. Isso porque, ao analisarmos o processo colaborativo, percebemos que ele não tem uma estrutura homogênea, nem uma metodologia rígida e nem mesmo compreende um único estilo. Ao contrário, trabalha com procedimentos e técnicas bem variadas e os espetáculos dele resultantes têm linguagens as mais distintas. Trata-se, fundamentalmente, de um processo de caráter experimental. Contudo é possível identificarmos alguns elementos estéticos recorrentes ou preponderantes. Começemos pela dramaturgia. (...) o processo colaborativo estimula ativamente a escritura de peças. (...) Poderia ser apontada ainda a existência de um elemento fragmentário, de justaposição de cenas sem forte ligação causal, produzindo uma estrutura dramática mais aberta e ramificada. Tal configuração, marcada por elementos de colagem, intertextualidade e cadeias de *leitmotiv*, é resultado direto do conjunto diversificado de vozes artísticas presentes no processo, e poderia incorrer em flacidez estrutural e em peças “colcha-de-retalho”. (...) A não-hierarquização das funções também acaba refletindo numa obra em que os aspectos textual, espetacular ou interpretativo não têm caráter epicêntrico. Em outras palavras, num processo constituído a partir de hierarquias móveis, os diferentes elementos da cena vão também apresentar uma flutuação de dominâncias ao longo do espetáculo (ARAÚJO, 2008, p. 67).

Araújo não cita Sarrazac, embora o termo que utiliza para se referir às dramaturgias produzidas em *processo colaborativo* muito se assemelha ao termo aludido por Sarrazac, quando em *O futuro do drama* menciona os verbetes que giram em torno da palavra *rapsódia*. A fim de esclarecer sobre essa aparente analogia, vejamos os dizeres da pesquisadora e dramaturga Nina Caetano, que na sua tese de doutoramento se debruça diante de processos desenvolvidos colaborativamente nos quais atuava como dramaturga.

(...) nos verbetes de dicionário que compõem a epígrafe de seu livro, Sarrazac nos dá uma pista de sua perspectiva teórica:

Rhapsodage – Action de rhapsoder, de mal raccommoder.

Rhapsode – Terme d’antiquité grecque. Nom donné à ceux qui allaient de ville en ville chanter des poésies et surtout des morceaux détachés de l’Iliade et de l’Odyssée...

Rhapsoder – Terme vieilli. Mal raccommoder, mal arranger.

Rhapsodique – Qui est formé de lambeaux, de fragments.

Littré

Rhapsodie – 1º. Suite de morceaux épiques recites par les rhapsodes. 2º. Pièce instrumentale de composition très libre...

Petit Robert⁴

A variedade de sentidos presente nos verbetes de dicionário citados por Sarrazac compreende desde acepções artísticas – como aquelas relacionadas ao trabalho dos recitadores da obra homérica, na antiguidade grega, ou a uma composição musical livre – até a noção de remendo ou de “colcha de retalhos”. No entanto, todos eles têm em comum o fato de associarem ao termo *rapsodo* à ideia de uma composição que é fruto da junção de fragmentos, muitas vezes heterogêneos (CAETANO, 2011, p. 25).

⁴ “Remendo – ação de remendar, de coser mal. // Rapsodo – termo da antiguidade grega. Nome dado àqueles que iam de cidade em cidade cantar poesias e, sobretudo, recitar trechos da *Iliáda* e da *Odisseia*. // Remendar – termo antigo. Coser mal, arranjar mal arranjado. // Rapsódico – que é formado de retalhos, de fragmentos [Dicionário Littré]. Rapsódia – 1º. Seqüência de trechos épicos recitados por rapsodos. 2º. Peça instrumental de composição bastante livre [Dicionário Petit Robert]” (CAETANO, 2011, p. 25).

Dentro disso, quando se apresentam termos tais como “justaposição”, “retalhos”, “fragmentos” e “heterogêneos”, parece-nos haver subjacente uma noção, a de hibridismo, que é essencial aos conceitos sobre os quais estamos nos debruçando: tanto ao *processo colaborativo* quanto à *rapsódia*.

Por excelência, hibridismo se refere a uma ideia que conjuga heterogeneidades e multiplicidades diversas, articuladas de maneira justaposta, sem se destituírem em momento algum de suas singularidades. Portanto, o processo de hibridação configura-se como matriz essencial para o estabelecimento tanto da encenação quanto da dramaturgia oriundas do *processo colaborativo*. A primeira se vale de elementos cênico-estéticos distintos e em relação de horizontalidade na composição da cena, enquanto a segunda diz respeito a modos poéticos diversos (épico, lírico e dramático) associados numa mesma

plataforma textual. Logo, ambos são por excelência *projetos híbridos* oriundos de uma matriz igualmente híbrida: o *processo colaborativo*. Araújo também fala sobre essa diversidade de gêneros recorrente nas dramaturgias e encenação colaborativas.

A dramaturgia – e a cena – produzida em processo colaborativo vai incorporar essa presença de planos distintos, identificáveis, por exemplo, no amplo espectro de registros, no cruzamento de referências, no choque de discursos, na estrutura fragmentada e no mosaico de textos e cenas. O elemento dramático coabita com o épico, o lírico, o testemunho, o documental criando uma cena – e um texto – multifacetada (ARAÚJO, 2008, p. 80).

Nesse sentido, o hibridismo se mostra como elemento essencial para a dramaturgia de *O livro de Jó*, criada por Luís Alberto de Abreu. Ademais, a capacidade e a maestria com as quais o artista manipula o *épico*, o *lírico* e o *dramático* evidenciam e potencializam ainda mais a estética múltipla da sua dramaturgia junto ao *Vertigem*. Tal caráter se deve em grande parte também ao ímpeto do dramaturgo-rapsodo em experimentar e explorar os cruzamentos entre tais modos poéticos. É fato, também, como vimos nas palavras de Araújo, que essa identidade se fez graças ao *modus operandi* adotado pelo grupo na criação do espetáculo. As proposições dos atores, quase sempre em caráter monológico e confessional, vinham em grande parte carregadas de traços épicos e líricos e, num gesto de *autor-rapsodo*,⁵ Abreu articulava todas essas contribuições:

Mas voltemos aos elementos estéticos recorrentes. No caso das peças, é comum a presença de forte elemento monológico. Como uma parte significativa do processo é alimentada por workshops individuais trazidos pelos atores, este aspecto não-dialógico, de ausência de intercâmbio verbal, caracterizado por depoimentos pessoais em forma de monólogo, irá marcar a resultante dramática (ARAÚJO, 2008, p. 66).

⁵ Para Sarrazac (2002, p. 37), o autor-rapsodo possui um modo próprio que consiste “no detalhe da escrita, na escrita do detalhe. E o detalhe, como é sabido, significa originariamente divisão, converter em pedaços. Logo, escritor-rapsodo (*rhaptein* em grego significa «coser»), que junta o que previamente despedaçou e, no mesmo instante, despedaça o que acabou de unir. A metáfora antiga não deixará de nos surpreender com as suas ressonâncias modernas”.

A fim de visualizar como o hibridismo poético desta dramaturgia se conforma, vejamos como nas falas do Mestre e do Contramestre – as personagens dotadas de maior caráter narrativo –, e da personagem Jó, sobressaem os deslizamentos constante entre os modos épico, lírico e dramático, existentes graças às costuras e aos remendos realizados e ratificados pelo dramaturgo. Acredita-se que essas emendas entre arranjos poéticos distintos ocorrem por instâncias que garantam maior potencialidade narrativa. Ao se utilizar, por exemplo, de procedimentos épicos, Abreu expande sua escrita a outros horizontes representativos, propriamente àqueles que se referem a fatores externos à fábula e que são de objetividade puramente descritiva, suscitando assim outras percepções e leituras no espectador. Do mesmo modo, isso ocorre com a escrita lírica: ao ser utilizada, propõe instâncias de reflexão específicas do eu lírico que, despreocupado de agir ou estabelecer conflito, busca meditar sobre sua condição existencial e sentimental. Logo, é através desse deslizamento constante e evidenciado que Abreu amplia a expressão dramática:

Mestre	E Deus, que ainda vivia, disse: Reparou como é fiel e reto Meu servo Jó?
Contramestre	E é a troco de nada?, duvidou Satanás. Não ergueste uma muralha ao seu redor, Ao redor de sua casa, Ao redor de seus bens? Mas retira tua mão que o ampara, Retira seus bens, Sua casa, seus filhos, E ele arrancará de si Sua fé. E, como humano que é, Maldirá o nome de Deus E rugirá como estúpida fera Que é, que será e que era.
Mestre	E narra a Escritura Que Deus repontou e disse: Faça. Abraça Jó com o mal e a desgraça.
Contramestre	E foi assim que um vendaval Destruiu sua casa, Fogo do céu destruiu pastagens, E morte de filhos e rebanhos Completo a sina.

Mestre E um homem em ruínas restou como imagem.
Mas, por favor, atenção!
Antes que eu prossiga
O narrar contrito, escutem o grito:
(...)
Jó Então Jó se levantou
Rasgou seu manto,
Raspou sua cabeça,
Caiu por terra,
Inclinou-se no chão e disse:
“Nu saí do ventre de minha mãe
E nu, para lá, voltarei.
Deus me deu, Deus me tirou.
Bendito seja o nome de Deus.”

(ABREU, 2002, pp. 121-123)

No que se refere propriamente ao hibridismo enquanto aspecto vigente no processo de encenação, vale citar algumas palavras de Araújo que relatam a dinâmica de compreensão e de apropriação da dramaturgia por parte dos atores enquanto procedimento cênico:

Outro elemento trabalhado com os intérpretes, decorrente do conceito de hibridismo de gêneros proposto pela dramaturgia, foi o treinamento dos registros épico e dramático. Como o texto alternava e imbricava todo o tempo esses dois registros, era importante o domínio de cada um deles em separado e, principalmente, a passagem – às vezes, numa mesma frase – de um a outro. Foram realizados, por exemplo, vários exercícios de narração em primeira e terceira pessoa, ou de um relato que se transformava em vivência dramática, e vice-versa. O maior desafio para os atores constituía-se justamente na alternância rápida entre esses dois registros, na medida em que a peça esgarçava os limites entre narração, diálogo dramático e rubrica (ARAÚJO, 2008, p. 97).

Além disso, existem outras características rapsódicas que vão se repetir no *processo colaborativo* enquanto modo de criação, e que consequentemente irão compor também a dramaturgia e a encenação. A polifonia é certamente uma delas, visto que ao propor equanimidade entre as funções artísticas envolvidas na criação, o *colaborativo* lida com a “presença simultânea de vozes autônomas,

mutuamente contraditórias” (idem, p. 79). Araújo acrescenta: “segundo Bakhtin, trata-se da ‘multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis’ formando uma ‘autêntica polifonia de vozes plenivalentes’” (idem, *ibidem*).

Depois, pode-se apontar a criação compartilhada. No processo de ensaio, a colaboração instaura um campo de forças, que atuam umas sobre as outras, gerando um material cênico híbrido e contaminado. Se tais interações, por um lado, são marcadas pelo paradoxo e pela crise, por outro, geram uma potência de criação advinda, justamente, da vertigem da experiência. O processo colaborativo é, sobretudo, um acontecimento: o acontecimento da partilha (ARAÚJO, 2008, p. 206).

Como dito, essa polifonia não apenas se faz presente no *modo de criação* da obra, mas também nos seus resultantes estéticos. Na escrita de Abreu percebemos se instaurar uma simultaneidade de vozes oriundas de matrizes diversas. Segundo os estudos dirigidos por Sarrazac e organizados no *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, a polifonia encontra-se justamente nesse estilhamento da voz dos personagens que se referenciam às vozes fora da cena, implodindo assim o caráter absoluto do drama tradicional.

Surge então a questão da origem dessa fala e do fundamento da tradicional divisão entre o diálogo e as rubricas. Da mesma forma que a “rubrica-texto” (...) desenvolvida pelas dramaturgias modernas e contemporâneas concerne tanto aos atos verbais e não verbais quanto à cena ou ao fora da cena, ela pode conter uma voz de narrador, poeta ou encenador virtual. Se as rubricas que são simples indicações de contrarregra constituem uma enunciação identificável, este não é mais o caso daquelas que são subjetivas (reações, explicações, dúvidas emitidas sobre a ficção ou sobre o devir cênico) ou polifônicas (confronto de vozes divergentes e de diferentes destinatários). A multiplicação dessas vozes resulta na fragmentação da forma puramente dramática, multiplicando os pontos de vista sobre a fábula e transformando o drama em endereçamento ao leitor ou ao espectador (JOLLY; SILVA, 2012, p. 188).

Com isso, a textualidade de *O livro de Jó* alude não somente às referências bíblicas, mas também à voz do dramaturgo, dos atores, do processo e dos sujeitos culturais operantes na época de sua composição. Ademais, instalam-se na dimensão textual as vozes de uma sociedade que nesse momento se via descrente frente aos rumores de um possível “fim do mundo” devido à virada de milênio.

(...) após algumas horas de discussão, conseguimos chegar ao único problema de interesse comum: *a questão do sagrado no mundo contemporâneo*. Tal questionamento, por diferentes razões, se revelava mobilizador. Pois nem o ateísmo professado nos tempos da universidade, nem as experiências religiosas que tivéramos em nossas infâncias e muito menos ainda o crescente misticismo de *boutique* ou de *shopping*, consolidado na mercadológica onda *New Age* do fim do século XX parecia dar conta de nossas interrogações metafísicas. Além disso, o esgotamento de certo ceticismo ou niilismo, presente na década de 1980, parecia nos aproximar do debate crença/descrença (ARAÚJO, 2011, p. 109).

Com isso, é notável a discussão sagrada que se instala em *O livro de Jó*, que parte da própria referência bíblica e se amplia na medida em que dialoga com as condições do homem contemporâneo:

Matriarca	Sua fé ainda persiste? Que Deus é esse, E, se existe, Por que não ouve seu lamento?
Jó	Quieta, idiota!
Matriarca	Nem Deus me cala! Minha voz é leoa ferida que caça E procura e ruge ameaça Ao Deus caçados de meus filhos!
Jó	Não blasfemes! Deus mudou os bens que me manda em males, Mas minha fé não muda. E, enquanto o Mal cultivava a dor em meu corpo, Minha alma clama ajuda E não blasfema! Não blasfema!
Matriarca	Sim, blasfema!
Jó	Sim, blasfema! Sim, blasfema, não! Não blasfema! Não blasfema contra o Senhor!

Mestre E assim louvou a Deus a forte fé
Do justo Jó!

Matriarca Justo?! E é lá justo
Quem se põe de joelhos
E se curva e debruça e arrasta?
Que casta de homem é essa
Que se apressa em fugir ao confronto?

Jó Posso lutar contra Deus?

Matriarca Mate Deus em seu coração!

Jó Não.

Matriarca Então, morra de vez!

Mestre E, então, a mulher de Jó se afastou.

Contramestre E, então, se afastaram os parentes, os vizinhos.

Mestre E, então, todos se afastaram da casa em ruínas.
E, então, todos se afastaram do homem em ruínas.

Jó E Jó ficou só
E olhou quieto, ao redor,
A silenciosa devastação.
E chorou, de desespero, dizem uns;
De revolta, dizem outros;
De desalento, ouvi dizer.

(ABREU, 2002, pp. 130-133)

Assim, este caráter paradoxalmente sagrado e profano, presente na dramaturgia e oriundo do *processo*, instala-se em diversas instâncias da obra, seja na composição do espaço, da iluminação ou dos gestos dos atores. É frequente o direcionamento do olhar e das mãos ao céu, fazendo referência ao divino. Além disso, a posição das mãos em oração é adotada também por diversas vezes pelos atores.

Quanto à iluminação, em alguns momentos configura-se a representação de uma santidade em torno de Jó, através da projeção de uma auréola em cima e às vezes atrás da cabeça do ator. No momento em que Jó, após ser mergulhado numa bacia de sangue, é levado para uma sala que possui uma escada e uma parede de vidros, fica perceptível a auréola gerada por uma “circunferência luminosa” proveniente de um instrumento hospitalar típico. Assim, ao mesmo tempo em que ilumina o ator, a iluminação faz-nos remeter a essa referência visualmente sagrada, usualmente utilizada na ilustração de santos da religião católica. Nas cenas seguintes, atores e espectadores subirão pela escada que, devido ao fato de estar com o topo iluminado, remete-nos também à ideia sagrada de “subida aos céus”.

Diante disso, podemos ver que essa encenação faz-se híbrida e polifônica, pois as diversas vozes e expressões se justapõem e dialogam mutuamente, ligando as referências míticas e hiper-realistas na tessitura do espetáculo. Ao mesmo tempo em que se evidenciam os signos e sentidos provenientes da emissão das palavras, há também a gestualidade dos atores e a composição do espaço e da luz, e tudo conflui para a composição da dramaturgia cênica num todo.

Por outro lado, muitas frases indicadas como diálogos pelo dramaturgo funcionaram também como construção cênica e, assim, a dramaturgia se desvincula de sua tradição imóvel e estática, assumindo teatralidade potente, na forma de fazer-se matriz para elaboração de *imagens cênicas*. Isso aponta como Araújo na sua encenação fará por vezes a reapropriação e consequente ressignificação do texto, transpondo-o à cena não apenas como diálogos sonoros emitidos através das bocas dos atores, mas também como composição cênica, visível tanto na interpretação dos atores quanto na condução da narrativa cênica. Isso fica nítido ao justapormos dramaturgia e encenação: por mais que o texto não se mostre presente da maneira convencional, observa-se que ele se faz existente na encenação.

Com o trecho a seguir podemos visualizar essa ressignificação, na qual encenador e atores criam a imagem daquilo que o texto faz referência. A cena inicia-se com a seguinte fala:

Mestre E narra a Escritura
Que Deus repontou e disse: Faça.
Abraça Jó com o Mal e a desgraça.

Após essa fala, surgem Jó e Matriarca em pé sobre pequenas mesas de metal com rodinhas, que com a manipulação dos outros atores passam a girar em velocidade progressiva, até que as personagens caiam. Faz-se um vendaval, como mencionado na dramaturgia. Para sua representação, sons estridentes de metais vibrando e móveis caindo compõem a cena. A casa, assim como no texto, mostra-se destruída. Diversos ossos caem no chão: a morte dos filhos e dos rebanhos se concretiza. Após essa composição cênica, a narrativa

retorna ao texto propriamente dito.

Contramestre E foi assim que um vendaval
 Destruiu sua casa,
 Fogo do céu destruiu pastagens,
 E morte de filhos e rebanhos
 Completo a sina.
 E um homem em ruínas restou como imagem.

(ABREU, 2002, p. 123)

Nessa esteira, Silvia Fernandes, acerca da dramaturgia de *O livro de Jó*, aponta suas características *rapsódicas* do ponto de vista estrutural. Além disso, a autora chama atenção para características pertencentes ao âmbito da interpretação dos atores, mas que dialogam diretamente com a estética rapsódica proveniente do texto. Desse modo, Fernandes nos alerta para traços de uma possível *encenação rapsódica*, sem, no entanto, se aprofundar nessa questão. Todavia, essa provocação reitera a hipótese que aqui lançamos:

Em *O Livro de Jó* a proliferação descentrada de potencialidades cênicas era submetida ao vetor unificador da técnica dramatúrgica de Luís Alberto de Abreu, autor teatral de extensa prática e teorias precisas sobre o que um texto de teatro pode ser. (...) com as fraturas de discurso surgidas da diversidade dos materiais expressivos, para transformá-las em procedimentos de composição. Amparado no fio condutor do livro bíblico, Abreu definia seu princípio construtivo na alternância entre a narrativa e a dramatização, compondo situações na leve oscilação entre as falas épico-líricas e as propriamente dramáticas, dialogadas e armadas no confronto entre as personagens. A passagem, entretanto, era feita sem cortes, num movimento silencioso que levava o ator-Jó, por exemplo, a iniciar um episódio narrando sua fé para, sem rupturas, opor-se dialogicamente à mulher que lastimava a perda dos filhos. É interessante observar que, na construção textual, esse diálogo, paulatinamente, cedia espaço à nova narrativa, pela alternância de tempos verbais no passado, em terceira pessoa, e no presente, em primeira, como se as figuras se projetassem por meio de um distanciamento elaborado, observando-se de fora para, na sequência, agirem as paixões narradas, mas mudassem de estatuto sem alarde, organicamente, conferindo ao texto a estranheza

adequada à dissonância da *performance*, sem lhe impor, no entanto, uma estrutura totalmente harmônica. Essa oscilação, que segundo Jean-Pierre Sarrazac é rapsódica, pois se faz da montagem de elementos líricos, épicos e dramáticos, resultava numa narratividade que, apesar de ostensiva, não procedia por mecanismos de epicização do tipo brechtiano. Quando narravam seus papéis, os atores/personagens não assumiam um olhar crítico nem tinham pretensão de expor objetivamente os fatos. Ao contrário, filtrado pelo subjetivo, o texto ganhava um violento efeito poético, que lhe dava a qualidade de um poema dramático. Esse princípio lírico forçava um desdobramento dos desempenhos, já que os atores funcionavam como narradores, testemunhas e intérpretes de sujeitos de intensa expressividade (FERNANDES, 2009, pp. 168-169).

Por outro lado, no que diz respeito à encenação, a composição cênica articulada por Araújo revela seu caráter polifônico, que se estabelece devidos aos contínuos contágios que há entre as diversas funções artísticas envolvidas no processo de construção da cena. O encenador do *Vertigem* trabalha de modo a provocar justamente tais invasões. Nas palavras do próprio encenador: “a contaminação criativa não só é bem-vinda a essa prática, como é, o tempo inteiro, estimulada” (ARAÚJO, 2011, p. 137). Logo, será justamente essa contaminação entre as diversas funções que irá propiciar a instalação de uma polifonia do espetáculo como um todo, visto que a criação estética e o projeto cênico são aspectos compartilhados – e discutidos com afinco – por todos, e não provém unicamente de um único indivíduo criador.

Todos os integrantes, apesar de comprometidos com determinado aspecto da criação, precisariam engajar-se numa discussão de caráter mais generalizante. Em outras palavras, o ator não criaria apenas a personagem nem o iluminador criaria somente o seu projeto de luz, mas todos eles, individual e conjuntamente, criariam a obra cênica total levada a público (ARAÚJO, 2011, p. 134).

No que se refere à dramaturgia, devemos também nos atentar

para sua capacidade de instaurar uma *simultaneidade de planos* que traz à dimensão do texto um caráter de *multiplanariedade*. Tal configuração possui, sem dúvida, sua fonte nos procedimentos de *colagem* e *montagem* explicitamente utilizados por Abreu na criação de sua dramaturgia, visto que ao justapor na plataforma textual diversas textualidades, que extrapolam a dimensão estritamente dramática, o autor possibilita a existência simultânea de planos distintos.

É o que ocorre, por exemplo, com o (1) plano da personagem Jó, atrelada intimamente à história; o (2) plano do ator Jó, que constantemente apresenta Jó por vias épicas externas ao tempo presente da ação dramática; e o (3) plano dos narradores *sui generis* (Mestre e Contramestre), que apresentam a história de modo épico, sempre adiantando o que haveria de acontecer antes mesmo que aconteça no espaço-tempo dramático da encenação. Ademais, esse aspecto insere-se numa outra dimensão, a dimensão poética do mito, abrindo as possibilidades de leitura ao espectador. Veremos adiante como que a *colagem* e a *montagem* são capazes de instalarem essa conjuntura *multiplanar*. Porém, antes disso, vejamos um fragmento do texto extraído do início da Cena 2 (A Intervenção do Primeiro Amigo), no qual se faz presente a *multiplanariedade* como a explicitamos.

Elifaz	Jó?
Jó	O que restou de Jó.
Elifaz	Se eu lhe falar, aumento seu sofrimento?
Mestre	E Jó levantou a fronte, E se viu refletido nos olhos de Elifaz, E talvez quase sorriu, E talvez se aproximou, E talvez teve ímpeto De abraçar o corpo de Elifaz Como se abraça o filho O amor, o pai, a paz.
Contramestre	Mas entre Elifaz e Jó Havia chagas e sangue, Medo, contágio e dó.
Mestre	E o que restava de Jó Abriu a boca E amaldiçoou o dia de seu nascimento.
Jó	Pereça o dia em que nasci

E desapareça a noite em que se disse:
“Um menino foi concebido”.
Esse dia seja esquecido,
E se torne trevas,
E sobre ele não brilhe luz!

(ABREU, 2002, pp. 137-138)

Além disso, mostra-se nítido que o autor não se restringe ao universo da fábula em questão, revelando por vezes em seu texto um esgarçamento das fronteiras entre a *ficção teatral* e a *realização cênica* propriamente dita. Essa característica *multidimensional* evidente no trecho supracitado consta nos atributos concernentes à noção de *rapsódia* tal como proposta por Sarrazac:

Enfim (...), sua prática é repleta de sentido, tem um alcance simbólico, até mesmo ideológico: por muito tempo associadas a um teatro revolucionário, questionando a ordem burguesa, a montagem e a colagem parecem ter um apelo de contestação, de crítica, talvez porque, antes de “colar” e “montar”, trata-se de desmontar ou evidenciar as emendas destinadas a conferir certa “unidade” a obra: a colagem e a montagem extraem certos elementos de seu contexto, desvirtuando seu sentido primordial, para reorganizá-los (...) (BAILLET; BOUZITAT, 2012, p. 123).

Logo, essa tarefa de justapor ao espaço-tempo da fábula formulações de ordem épica e também lírica, faz-nos transitar frequentemente entre os espaços-tempos da história, da encenação e da realidade. Como mencionado, tal apropriação se utiliza de procedimentos ora de *colagem*, outrora de *montagem*, visto que, quando o dramaturgo-rapsodo *cola* sobre a textualidade, a princípio dramática, uma escrita preponderantemente descritiva (caso do Mestre e Contramestre), de excelência épica, ele executa uma *colagem*. De maneira igual, o mesmo ocorre quando é *colada* sobre essa mesma *textualidade* uma escrita substancialmente subjetivada e metaforizada, que exprime o pensamento daquele que narra e ao mesmo tempo “vive” a personagem (caso de Jó).

Consequentemente, quando este mesmo dramaturgo passa

a manipular tais *colagens*, gerando assim uma narrativa específica diante da *fábula*, o autor atua por procedimentos próprios da *montagem*. Logo, esta se faz como dispositivo capaz de articular as *colagens* realizadas. Além disso, poder-se-ia construir várias maneiras de articulação, portanto, *montagens*, entre as inúmeras adições utilizadas, ou seja, as *colagens*.

É desse modo que o dramaturgo-rapsodo instala na sua escrita uma *simultaneidade de planos*, pois em vários momentos se refere não somente à parábola de Jó, mas também à própria encenação e à realidade que as circunscreve. Ou seja, ao determinar um distanciamento preciso do ator para com a realização cênica, processo que ocorre através dos traços *épicos* e *líricos* evidentes na dramaturgia, o dramaturgo exige do ator um desempenho que extrapola a âmbito da convencional interpretação de uma personagem. Tal demanda provavelmente tenha surgido nos ensaios e então reutilizada pelo dramaturgo na sua construção criativa. Sobre isso, Araújo na sua dissertação de mestrado, faz um relato se referindo ao espetáculo *O paraíso perdido*, mas aludindo também a toda *Trilogia Bíblica* do *Vertigem*.

Ao lado desse último comentário, registro a seguinte observação pessoal, a qual já revelava um gosto ou preferência, da minha parte, que irá atravessar os três espetáculos da trilogia bíblica: “Prefiro as cenas que trabalham numa zona intermediária: cena realista estranhada por abstrações ou cenas abstratas estranhadas por momentos realistas”. Esse espaço híbrido, irá se constituir em foco de interesse artístico, tanto em relação à cena, como à interpretação (ARAÚJO, 2011, p. 66).

Nesse sentido, vale ressaltar que “a dramaturgia – e a cena – produzida em processo colaborativo vai incorporar essa presença de planos distintos” (ARAÚJO, 2008, p. 80), planos não somente da ordem da cena, mas também da interpretação da temática, e, acima de tudo, “no amplo espectro de registros, no cruzamento de referências, no choque de discursos, na estrutura fragmentada e no mosaico de textos e cenas” (idem, ibidem). Logo, em *O livro de Jó*

“o elemento dramático coabita com o épico, o lírico, o testemunho, o documental criando uma cena – e um texto – multifacetada” (idem). Portanto, a partir desses termos trazidos por Araújo, tais como “cruzamento”, “fragmentada” e “mosaico”, vislumbramos a *constelação rapsódica* em *O livro de Jó*.

Situada na origem de um gesto de criação poética, bem como na confluência dos principais dados do drama moderno, a rapsódia afirma-se como um conceito transversal importante, que se declina em uma série de termos operatórios, desembocando na constituição de uma verdadeira constelação rapsódica. Através do *rapsodo*, com efeito, a *rapsódia* faz ouvir uma *voz rapsódica*, a que produz uma *rapsodização* que se resolve num *transbordamento rapsódico* - uma relação concorrencial entre o dramático e o épico no seio das dramaturgias demasiado contemporâneas -, que por sua vez se inscreve num *devoir rapsódico* (SARRAZAC, 2012, p. 152).

Quando Sarrazac se refere a *devoir rapsódico*, está se referindo justamente àquilo que se tratou anteriormente neste texto: “reside no texto teatral o propósito de *coisa* que pretende *ser* algo”. Por conseguinte, devido aos diversos aspectos rapsódicos aqui expostos, a dramaturgia e o *processo colaborativo*, além de projetarem essa perspectiva cênica, anunciam um *devoir rapsódico*, instalando a livre mestiçagem entre as antigas linguagens teatrais (a tragédia, a epopéia, o auto, o drama clássico) e as mais recentes (o teatro épico, o teatro do absurdo, o teatro simbolista). Age, assim, em busca da possibilidade de abordar estrutural e esteticamente as particularidades dos tempos moderno e contemporâneo. E “se o drama ressuscita, hoje, qual Fénix, não é das cinzas do gênero defunto, é sim, e bem pelo contrário, emancipando-se definitivamente da noção de gênero” (SARRAZAC, 2002, p. 27).

As revoluções industrial e tecnológica decretaram grandes rupturas e transformações nos modos de ver, pensar e sentir o mundo, e contemporaneamente estamos dotados certamente de percepções e relações substancialmente híbridas, múltiplas e simultâneas. Se

ora somos humanos, outrora somos máquina, se num instante nos fazemos presentes, no outro nos faremos virtuais, e se no nosso corpo e tudo que nele entra pela boca, há um tanto de natural, haverá também um tanto de artificial. Nesse sentido, vemos nos refletir na criatura kafkiana que Sarrazac menciona.

A parábola da obra moderna, podemos ouvi-la da boca de Kafka. É a parábola do «Cruzamento»: «Eu tenho um estranho animal, metade gatinho, metade cordeiro. Herdei-o do meu pai. Mas só se desenvolveu quando eu cresci; antes era mais cordeiro do que gato. Agora tem coisas dos dois. Do gato, tem a cabeça e as garras; do cordeiro, o tamanho e a forma; dos dois, os olhos vacilantes e selvagens, o pêlo macio e curto, os movimentos, que tanto podem ser saltos como rastejos» (SARRAZAC, 2002, p. 53).

Portanto, *O livro de Jó* compõe o mosaico teatral moderno e contemporâneo que desde há décadas suplanta a morte do belo animal aristotélico, fazendo viver o monstro rapsódico, permeado de fissuras, contrastes e rachaduras. Essa miscelânea aclama por “hibridações mais vastas; cruzamentos (...), entre os grandes *modos poéticos*, que remetem para formas originais e estão dotados de um fundamento antropológico: o épico, o dramático e mesmo o lírico” (SARRAZAC, 2002, p. 54). Assim sendo, nossa análise apresenta o que consideramos como elementos *rapsodizantes* do teatro moderno e contemporâneo e que são notáveis no espetáculo investigado. Nas palavras de Sarrazac:

Penso ter apresentado, suficientemente, ao longo desta obra os princípios característicos da rapsodização do teatro: recusa do “belo animal” aristotélico e escolha da irregularidade; caleidoscópio dos modos dramático, épico e lírico; reviravolta constante do alto e do baixo, do trágico e do cômico; junção de formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita resultante de uma montagem dinâmica; passagem de uma voz narradora e interrogante, que não poderíamos reduzir ao “sujeito épico” szondiano, desdobramento (nomeadamente em Strindberg) de uma subjectividade alternadamente

dramática e épica (ou visionária)... Limitar-me-ei, portanto, a um problema que se situa no centro da evolução da escrita dramática no século XX: a liquidação do último constrangimento “aristotélico”: a “unidade de acção”, tão incômoda e obsoleta no nosso tempo, como incômodas e obsoletas podem ter parecido, no século das Luzes, as unidades de tempo e de lugar. Porque, se a acção deixou de ter um “fim”, no sentido hegeliano do termo, como e por que razão deveria ela manter essa famosa “unidade”? (SARRAZAC, 2002, p. 229).

Logo, para Sarrazac, a *rapsódia* explora, acima de tudo, essa reconfiguração paradigmática no fazer dramatúrgico e também teatral, que se encontra ainda em plena vigência no teatro contemporâneo brasileiro. Tal movimento “crísico”, identificado por Szondi, argumenta Sarrazac, ainda está em vias “de uma *crise sem fim*, (...) de uma crise permanente, de uma crise sem solução, sem horizonte preestabelecido” (SARRAZAC, 2012, p. 32). Portanto, a poética cênica convencionalmente baseada em noções de harmonia e homogeneidade segue na esteira da renovação dramatúrgica e se metamorfoseia por meio de constantes agenciamentos entre o diferente, o heterogêneo, o diverso, o múltiplo e o simultâneo, e nesse sentido se vê em “uma crise inteiramente em imprevisíveis linhas de fuga” (idem, *ibidem*). E, então, à vista de tudo isso dito, formulamos nossa concepção de que *O livro de Jó* apresenta-se como uma *encenação rapsódica*, tendo em vista uma análise que evidencia a interdependência entre *processo*, *dramaturgia* e *encenação* em denominadores *rapsódicos*, tal como expostos por Sarrazac em seus estudos.

A pulsão rapsódica na escrita - ou no espectáculo - corresponde a esta tentativa, de longe a longe reiterada, de recuperar o descontínuo - ou o desunido - que preside originariamente à relação teatral. Reabrir o palco original do drama, desobstruí-lo da hiperdramaticidade do diálogo do teatro burguês. Deixar uma ou outra voz para além da das personagens, abrir caminho. Não é de modo algum a do “sujeito épico” de Szondi, essa é ainda uma voz excessivamente dominada e, afinal, demasiado abstracta, mas sim a voz hesitante, velada, balbuciante do

rapsodo moderno. (SARRAZAC, 2002, p. 234).

Em suma, é através da empatia e identificação, que uma vez bem elaboradas fisgam o espectador, que Abreu acerta o veio. É, também, por meio da crítica e do comentário, que nosso dramaturgo-rapsodo interpela as razões, as condutas e as políticas sociais e humanas de cada indivíduo que ali assiste ao espetáculo. A princípio, um gesto brechtiano primoroso, mas que em *O livro de Jó* mostra-se expandido e sem fronteiras. Assim, o épico não está no meio, no fim, ou no começo, mas está em tudo: vírus que se alastra por toda a dramaturgia; e, atrelado ao lírico, amplia as camadas, os planos e as possibilidades da escrita, da encenação e da percepção. É, por último, monstro heterogêneo e diverso: na indefinição entre o dramático, épico e lírico, afirma-se teatral. *Jó* não é puro ou santo, mas infectado e profano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Luís Alberto de. O Livro de Jó. In: *Trilogia bíblica*. São Paulo, Publifolha, 2002. pp. 113-180.

ARAÚJO, Antônio. *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. 2008. Tese (Doutorado) - Curso de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

_____. *A gênese da Vertigem: o processo de criação de O paraíso perdido*. São Paulo, Perspectiva, 2011.

BAILLET, Florence; BOUZITAT, Clémence. Montagem e colagem. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo, Cosac Naify, 2012. pp. 119-123.

CAETANO, Nina. *Tecido de vozes: texturas polifônicas na cena contemporânea mineira*. 2011. Tese (Doutorado em Artes Cênicas).

Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

DORT, Bernard. A representação emancipada. In: *Sala Preta*. São Paulo, v. 13, p.47-55, jun. 2013.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidade e textualidade: A relação entre cena e texto em algumas experiências do teatro brasileiro contemporâneo*. Artefilosofia, Ouro Preto, n. 7, p.167-174, out. 2009.

JOLLY, Geneviève; PLANA, Muriel. Teatralidade. In: SARRAZAC, Jean-pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo, Cosac Naify, 2012. pp. 178-181.

JOLLY, Geneviève; SILVA, Alexandra Moreira da. Voz. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo, Cosac Naify, 2012. pp. 185-189.

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

_____. Devir Cênico. In: SARRAZAC, Jean-pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo, Cosac Naify, 2012. pp. 66-69.

_____. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Porto: Campo das Letras, 2002.

_____. *O outro diálogo: elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*. Évora: Editora Licorne, 2011.

_____. *Sobre a fábula e o desvio*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

Abstract: From the notion of rhapsody coined by the french playwright and teacher Jean-Pierre Sarrazac, the research is done on

the characteristics and elements concerning the process, the drama and staging of *O livro de Jó*, art work of *Teatro da Vertigem* São Paulo's group. It has been intended to expose arguments to support an analysis that assumes such an object as a rhapsodic scenery.

Keywords: rhapsody; *Teatro da Vertigem*; *O livro de Jó*

vinícius LIRIO

Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul (UEMS)

TRANSTEXTUALIDADE DRAMATÚRGICA: ENTRE TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE NA POÉTICA HÍBRIDA DE *OUTRA TEMPESTADE*

RESUMO> Esse estudo discute o trânsito entre tradição e contemporaneidade na dramaturgia do espetáculo *Outra Tempestade*, do Núcleo de Teatro do Teatro Castro Alves. Numa abordagem à luz da Crítica Genética, foram mapeados os traços de transculturalidade e de contemporaneidade nessa montagem. Nesse texto, enfoca-se a criação transtextual em seu projeto dramatúrgico e os procedimentos e fenômenos culturais de tais articulações.

PALAVRAS-CHAVE> Poéticas Híbridas; Transtextualidade; Identidades.

TRANSTEXTUALIDADE DRAMATÚRGICA: ENTRE TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE NA POÉTICA HÍBRIDA DE *OUTRA TEMPESTADE*

Vinícius da Silva LÍRIO¹

Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul (UEMS)

“Chuva forte!”, grita Miranda; “Uma tormenta se aproxima!”, prevê Hamlet em meio à sonoridade pulsante de tambores; “Israel, Adonai...”, entoia Shylock numa reza judaica; Macbeth anuncia o naufrágio, seguido do toque crescente dos tambores entre gritos e o canto Iorubá Ekó, proclamando um afundamento e a entrada em “outro Mundo”, o “Novo Mundo”.²

Um movimento caótico se instala e desenha uma agitação, como que em meio a chuvas torrenciais, ventos fortes, neve ou na mistura desses fenômenos da natureza, tal qual provocariam numa tempestade. Eis um espaço-tempo que passou a abrigar toda sorte de agrupamentos, tornando-se uma rede de instabilidades.

Foi numa criação com esses traços, em um movimento híbrido, numa mistura de referências, em entrecruzamentos diversos – ideológico, poético, dramatúrgico, textual, humano, cultural – numa permanente dinâmica regida pelo contato que atualiza e (re) cria, numa “simbiose cultural” (PAULINO; WALTY; CURY, 2005), que se levantou a cena de *Outra Tempestade*³ (2011), processo criativo com o qual tive contato no segundo semestre de 2011. É por entre a dinâmica simbiótica dessa poética que navega este estudo.

Essa criação deflagrou um processo de contínuos entrecruzamentos a fim de articular modos para estar em cena na descoberta e revelação do que seria o “Novo Mundo” – aquele da dramaturgia textual e aquele outro próprio da especificidade e autonomia dessa obra cênica.

Esse movimento podia ser reconhecido nos corpos construídos e reconstruídos, renovados e reafirmados, alterados

¹ Prof. Adjunto do Curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul. Doutorado e Mestrado em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA).

² Falas e narrativas extraídas do texto de *Outra Tempestade* (2011).

³ “*Outra Tempestade*” (2011), da original “*Otra Tempestad*”, de autoria das dramaturgas cubanas Raquel Carrió e Flora Lauten, com tradução para o português brasileiro de Angela Reis e Luis Alberto Alonso, é a montagem selecionada para integrar o 17º espetáculo do Núcleo de Teatro do Teatro Castro Alves (TCA), Salvador-Bahia, com direção de Luis Alberto Alonso.

para levar ao olhar do outro a sua e tantas outras identidades. Na atualização de clássicos, na transtextualidade dramática, de um lado, e no entrecruzamento de matizes culturais, de outro, para revelar, nas palavras de Jorge Santos, ator desse processo, “[...] um teatro que, às vezes, não tem voz, se cala para fazer música com a imagem”⁴.

Deslocamentos diversos marcaram a poética de *Outra Tempestade* (2011), dados os movimentos tantos, desde a composição intertextual da dramaturgia no universo cubano e, nesse caso, posteriormente, para o brasileiro, às aproximações forçadas pelos sujeitos agentes⁵ desse processo num investimento autoral de sua criação, como assume a atriz Heloísa Jorge quanto aos traços específicos da Miranda criada por ela para *Outra Tempestade*:

Eu acho que as referências que eu trago pra ela, né?! [que faz dessa Miranda uma criação específica] Que, além de ser afro-brasileira, eu também sou angolana. Então, por exemplo, as músicas, os gritos, são de referências minhas, talvez da minha infância, de coisas que eu já ouvi em Angola, de coisas que já ouvi aqui, de coisas que fazem parte da minha criação, de lá e daqui também. E aí, eu acho que é isso que me dá mais propriedade para fazer.⁶

É relevante considerar, diante do que Heloísa traz em seu discurso, que as interferências que suas referências culturais e identitárias trazem para o seu trabalho em cena, nesse caso específico, com a personagem shakespeariana Miranda deslocada para o contexto da *Outra Tempestade* (2011), configura-se num entrecruzamento com vias de mão dupla, na medida em que a dramaturgia textual dessa encenação já chega para Heloísa transculturalizada e, por assim ser, impacta sobre a sua criação.

O mesmo ocorre com os demais sujeitos dessa encenação dentro da especificidade do processo criativo de cada um deles, que, por sua vez, colocam em contato e, por vezes, ultrapassam – e/ou se contrapõem – os limites fronteiriços de suas identidades e daquelas criadas para cena.

⁴ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim pelo ator Jorge Santos, em outubro de 2011.

⁵ Em meu estudo no Mestrado optei por utilizar a expressão “sujeitos agentes” ao invés de “atores”. Opto aqui, novamente, pelo uso dessa expressão para me referir a todos os indivíduos envolvidos no processo, desde diretores e professores, à equipe técnica, entre outros, incluindo, obviamente, também os atores.

⁶ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim pela atriz Heloísa Jorge, em outubro de 2011.

Esse processo, a meu ver, reflete muito aquilo que pontua Stuart Hall⁷ (2006, p. 13) ao tratar das identidades múltiplas do sujeito pós-moderno: “Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas”. Esses deslocamentos é que são, dentre outros fatores, elementos propulsores dos entrecruzamentos culturais na poética de *Outra Tempestade*.

⁷ Algumas ideias de Stuart Hall (2000; 2003; 2006) são trazidas nesse estudo por refletirem acerca das identidades e das articulações culturais implicadas na pós-modernidade. Nesse sentido, seu discurso nos ajuda a desenvolver um pensamento e uma série de reflexões junto aos fenômenos, também culturais, deflagrados na dramaturgia e na criação de *Outra Tempestade*.

Olhando para esse campo de cruzamento de culturas, em meio ao qual se articulam e criam os sujeitos agentes desse processo de criação, podemos reconhecer o que já pontuava Pavis (2008, p. 1), ao final do século passado, olhando para o campo das linguagens artísticas, especialmente, no que tange ao lugar do cruzamento pelo qual transitam culturas estrangeiras, discursos estranhos e uma gama extensa de efeitos artísticos de “estranhamento”:

A encenação teatral talvez seja, hoje em dia, o último refúgio desse cruzamento [de culturas] e, por tabela, o seu mais rigoroso laboratório: ela interroga todas essas representações culturais, as dá a ver e a entender, avalia-as e apropria-se delas por meio da interpretação do palco e do público.

Esse quadro reflete um espaço e uma oportunidade dialógica que marca a cena contemporânea, uma vez que

é na emergência dos interstícios – a sobreposição e deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação [*nationness*], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados. [...] Os termos do embate cultural, seja através de antagonismos ou afiliação, são produzidos performativamente. A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos preestabelecidos, inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. (BHABHA, 1998, p. 20-21)

O que ocorre, então, no seio dessa encenação, dá-se pelo fato de que sua poética, mediada por um movimento de tradução cultural (ROBINS, 1991 apud HALL, 2006), transita, em diversos aspectos, por entre a tradição e a contemporaneidade⁸. Isso se opera num projeto poético cujo entendimento dialoga com a percepção de que aquela identidade estável e unificada está em processo de fragmentação, sendo composto, agora, de várias identidades, possivelmente, em paradoxo, em processo, em inacabamento, sem se revolver definitivamente. Em analogia, seria esse o *tom* dos processos criativos e das encenações contemporâneas. Vale lembrar que, aqui, trabalhamos com o múltiplo, com o fluído, com o “mole”, com o *trans*, com o híbrido.

É compartilhando dessa perspectiva, também, que, ao buscar entender como se dá a construção identitária na estética teatral contemporânea (o que poderia “ser e não ser” ao invés do “ser ou não ser”), a pesquisadora e encenadora Tania Alice (2010, p. 15-16) propõe que abordemos essa estética a partir de um olhar que vai além dos conceitos rígidos e fixos característicos do projeto modernista, reconhecendo que “o próprio conceito de ‘identidade’ e a tentativa de querer fixá-la ou definí-la parece traçar fronteiras, delimitar territórios de maneira rígida, definitiva, enquanto nos movemos em territórios onde as fronteiras vão se abolindo diariamente”.

Considerando os traços de um movimento que estabelece uma vida em comum, em polissemia, entre sujeitos, organismos, redes, epistemologias e identidades, chamaram a minha atenção, na poética de *Outra Tempestade*, em especial, duas dimensões e seus possíveis desdobramentos: 1) a transtextualidade que marca a sua dramaturgia; e 2) a corporalidade (corpo / construtos corpóreos) trazida e forjada no processo. Porém, nesse estudo, enfocaremos apenas a primeira delas, tomando-a como um dos vieses a partir dos quais se estabeleceu o elo entre tradição e contemporaneidade nesse processo criativo.

No sentido de refletir acerca dessas questões, concordo com o que traz Jeanne Marie Gagnebin (2008, p. 80), apontando como

⁸ O entendimento do que seria o “contemporâneo” e seus derivados, nesse estudo, tem como referência as reflexões de Giorgio Agamben (2009), filósofo italiano, que discute o limiar da questão de ‘quem somos contemporâneos’. A compreensão de Agamben (id.) nos tira dos limites de um pensamento homogeneizante da “atualidade” como dimensão cronológica reguladora do que seria o contemporâneo. Segundo ele, a contemporaneidade não é sinônimo ao tempo presente, uma vez que esse tempo, além de distante do sujeito, não pode jamais alcançá-lo, ainda que contemporâneo a ele, em função das rupturas do mesmo, da sua descontinuidade. Assim, “[...] pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, por tanto, nesse sentido, inatual [...]”, afirma ele e continua, propondo que “a contemporaneidade, por tanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através da dissociação e um anacronismo” (Ibid., p. 58-59).

objetivo do estudioso Walter Benjamin, ao repensar o uso do termo “atualidade”: “Para pensar a relação entre presente e passado [...]”. Esse talvez seja, também, um dos eixos dos pensamentos que lanço nesse estudo: seja para refletir acerca das novas articulações cênicas contemporâneas, nesse espaço-tempo, a partir do processo de criação de *Outra Tempestade*; ou para discutir as articulações transculturais que marcaram a dramaturgia textual da encenação citada. É acerca dessa última dimensão que proponho um diálogo a partir deste ponto.

Antes, vale ressaltar que o redimensionamento do olhar que lanço acerca da teatralidade desse processo criativo estende o campo de alcance desse pensamento em torno da dúplici presente-passado, o que implica, numa linha discursiva que abarca os estudos culturais, um olhar sobre aspectos relacionados à memória, tradição e ancestralidade.

A TRANSTEXTUALIDADE DRAMATÚRGICA DE “OUTRA TEMPESTADE”

O processo de criação de *Outra Tempestade* foi marcado por uma série de deslocamentos que, apenas por essa razão, caracteriza-o enquanto um processo transcultural: de *The Tempest* de Shakespeare (1623)⁹, à *Otra Tempestad*, de Raquel Carrió e Flora Lauten, e, por fim, a *Outra Tempestade*, em tradução de Luis Alberto Alonso e Angela Reis¹⁰.

De início, na dramaturgia textual, personagens shakespearianos foram deslocados para o seio da cultura cubana e transpostos, no contexto da obra, para um sistema de articulações que os coloca em diálogo com interferências de matizes afro-cubanos; no caso brasileiro, essa dramaturgia passa por uma tradução que, por sua própria natureza, implica uma adequação vocabular e cultural; além disso, quando é instaurado o processo criativo, na cidade de Salvador – Bahia – Brasil, espaço no qual a obra é exposta ao contato com sujeitos agentes locais e de outros contextos – como é o caso

⁹ *The Tempest* foi escrita entre os anos 1610 e 1611, mas só foi publicada em 1623.

¹⁰ O texto original e sua tradução (*Outra Tempestade*) ganharam publicação nacional brasileira a partir de uma iniciativa, em 2011, do Festival Latino-Americano de Teatro da Bahia, em parceria com o Teatro Vila Velha e a EDUFBA, marcando o lançamento do quinto volume da coleção Dramaturgia Latino-Americana.

do próprio encenador, de Cuba – outros elementos impactam e são impactados por essa textualidade.

Vejamos um primeiro sinal desses deslocamentos. Da obra shakespeareana *A tempestade*¹¹, quatro personagens são levados para a dramaturgia cubana. Em Shakespeare, originalmente, aparecem assim descritos na lista de personagens:

PROSPERO, the right Duke of Milan

CALIBAN, a savage and deformed slave

MIRANDA, daughter to Prospero

*ARIEL, an airy spirit*¹²

¹¹ A título de recorte, nesse primeiro exemplo, restrinjo-me à *A tempestade*, mas é importante ressaltar que os personagens trazidos pela dramaturgia textual de *Otra Tempestad* e, por conseguinte, sua tradução brasileira, não foram deslocados exclusivamente dessa obra de Shakespeare, conforme será sinalizado.

¹² SHAKESPEARE, William. *The Tempest*. In.: *First Folio*, 1963.

Em tradução nacional brasileira:

PRÓSPERO, o legítimo duque de Milão

CALIBÁ, escravo selvagem e disforme.

MIRANDA, filha de Próspero.

*ARIEL, espírito do ar.*¹³

¹³ *A tempestade*. Trad. Ridendo Castigat Mores. Disponível em: www.ebooksbrasil.org/eLibris/tempestade.html. Acesso em: 13 mai. 2012.

No processo de deslocamento para a dramaturgia cubana, em *Otra Tempestad*:

PRÓSPERO

ELEGGUÁ/ARIEL/JULIETA

MACBETH/CALIBÁN

MIRANDA

Na tradução¹⁴ que se busca ser literal à obra shakespeariana, foi mantida a definição do “lugar”, do “papel”, daquelas personagens tal qual Shakespeare colocou em sua obra. No deslocamento dessas personagens para outra construção dramática, em um processo de atualização¹⁵ (DELEUZE; GUATTARI, 1992), que se estendeu à tradução local para encenação brasileira, *Outra Tempestade*, vê-se que, além de alguns personagens, de obras distintas de Shakespeare, serem colocados lado a lado com outros, sugerindo sua representação por um mesmo sujeito, a descrição do “lugar” das mesmas é dispensada pelas dramaturgas cubanas, aspecto que se mantém na tradução brasileira.

Essa liberdade criativa, que dispensa a especificidade descrita por Shakespeare quanto ao “papel” daquelas personagens, abre essa criação dramática para a “erosão de uma identidade mestre”, trazendo para o seio dessa obra a “emergência de novas identidades” (HALL, 2006). Há aqui uma *mobilização artística transcultural*: um movimento de abertura, mobilidade e encontro entre matizes culturais diversos num processo criativo em comum.

Essa mobilização perpassa pela desagregação nos domínios do teatro contemporâneo quanto à leitura tradicional dos clássicos. “Ler hoje é *des-ler* o que foi lido ontem”, sugere Anne Ubersfeld (2002, p. 12), para quem o avanço das ciências humanas viabilizou uma outra forma de compreensão da obra clássica, que, aqui, ocupa o lugar da “tradição”, tomando esta não mais como um “objeto sagrado”, mas, antes, como a mensagem de um processo de comunicação.

Reconhecidos esses traços, destaco nesse deslocamento dramático-textual, especialmente, o lugar das personagens-orixás, advindos do contexto das santerias cubanas e, no processo transitório para o contexto brasileiro, em relação com os matizes das diversas manifestações de candomblé.

Essas primeiras constatações sinalizam, introdutoriamente, o movimento transtextual no qual implica a atualização dessas referências shakespearianas (as personagens) no processo de criação

¹⁴ O exemplo traduzido aqui tem por finalidade tratar da “liberdade criativa” no processo de atualização da obra dramática.

¹⁵ Deleuze e Guattari (1992) entendem a atualização como sendo um movimento construtivo que implica a criação enquanto processo de construção sobre um plano que lhe confere autonomia. Nesse passo, a atualização estaria relacionada a um momento de indiscernibilidade entre virtual (aquilo que está potencialmente a ser realizado) e atual, a atualização em processo, as linhas divergentes que fazem um virtual, nesse caso, o processo de criação dramática se atualiza na medida em que se difere.

dramatúrgica de *Outra Tempestade*. Atualizar-se, nesse caso, nas palavras de Deleuze (1988, p. 199),

é diferenciar-se [...]. Cada diferenciação é uma integração local, uma solução local, que se compõe com outras no conjunto da solução ou na integração global. É assim que, no vivente, o processo de atualização apresenta-se, ao mesmo tempo, como diferenciação local das partes, formação global de um meio interior, solução de um problema estabelecido no campo de constituição de um organismo.

Em relação, o processo de atualizar sugerido no discurso *deleuziano* traduz o movimento. Nesse quadro, este é reflexo dos recursos dramatúrgico-textuais utilizados pelas autoras cubanas, isto é, da produção identitária no corpo dessa obra, em um plano simbólico. As identidades criadas nesse contexto, que, por sua vez, estão relacionadas de modo inerente aos usos dos recursos da história, da linguagem e da cultura, percorrem “rotas” que vão dar naquilo que o sujeito *estar por se tornar* e não no que ele já é (HALL, 2000).

Estas perspectivas comungam com a ideia de que as identidades estão sempre “em processo”, “em atualização”. Nesse passo,

tem a ver não tanto com as questões “quem nós somos” ou “de onde nós viemos”, mas muito mais com as questões “quem nós podemos nos tornar”, “como nós temos sido representados” e “como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios”. Elas têm tanto a ver com a *invenção* da tradição quanto com a própria tradição, a qual elas nos obrigam a ler não como uma incessante reiteração, mas como “o mesmo que se transforma” [...]: não o assim chamado “retorno às raízes”, mas uma negociação com nossas “rotas”. (Ibid., p. 109)

O processo de criação de *Outra Tempestade* partiu da dramaturgia textual. O texto foi escrito pelas dramaturgas cubanas Raquel Carrió e Flora Lauten e tem por eixo referencial a fábula de *A*

tempestade, de William Shakespeare. Mas, nesse caso específico, cuja dramaturgia não diz respeito à tradução, adaptação ou releitura, as autoras reúnem num mesmo barco alguns personagens de diferentes obras de Shakespeare, em um processo de atualização transversal.

A montagem partiu das referências universais sugeridas por 11 personagens shakespearianos, considerando os aspectos e como elas dialogam com os matizes das culturas com as quais a dramaturgia textual elaborada em *Outra Tempestade* as colocam em contato. A saber, o texto traz para a sua narrativa: Hamlet, Próspero, Sicorax, Macbeth, Lady Macbeth, Otelo, Ariel, Shylock, Ofélia, Caliban, Miranda, Desdêmona, Romeu e Julieta (estes sob máscaras). Mas apenas parte daí.

Esses nomes configuram, no escopo desse processo criativo, o que são e representam para a dramaturgia universal: personagens-chave – alguns deles nomes títulos das obras de onde foram retirados – de textos de Shakespeare, entre eles a fábula referência-eixo da dramaturgia textual desse processo, *A tempestade*.

Essas personagens, por sua vez, não são as únicas na dramaturgia textual de *Outra Tempestade*. Surgem, no contexto da narrativa, as transmutações de entidades afro-cubanas¹⁶: *Oyá*¹⁷ que se transmuta em *Lady Macbeth*; *Oshúm*¹⁸ que aparece sob a forma de *Ofélia*; *Elegguá*¹⁹ que, em mutação, surge como *Ariel*; há, ainda, *Echu*²⁰, que pouco se transmuta. Ora essas entidades assumem suas formas próprias, enquanto habitantes de uma ilha perdida, ora se transmutam para se transformarem na tormenta que é a tempestade interna, a insanidade e a sobriedade, de cada uma daquelas personagens.

Em uma das cenas, sugestivamente intitulada *Os encontros*, desponta o primeiro contato entre um personagem shakespeariano e uma entidade das santerias afro-cubanas. Eis o que descreve a rubrica e o que sinaliza o princípio da cena:

¹⁶ ALCARAZ, J. L.; *Santería Cubana: ritual y magia*. Madrid: Susaeta, 2000.

¹⁷ Oyá (Divindade mitológica de Santería Cubana – conjunto de sistemas religiosos relacionados que funde crenças católicas com a religião tradicional *iorubá*, praticada por escravos e seus descendentes em Cuba) é dona das centelhas, dos temporais, dos ventos e dos redemoinhos. É a mãe da vida: dona da vida e da morte. (ALCARAZ, 2000)

¹⁸ Oshúm (Divindade mitológica de Santería Cubana) é a dona do ouro, das riquezas e dos rios. Padroeira dos negócios e da fecundidade. No Brasil, o sincretismo é com a Imaculada Conceição. (ALCARAZ, 2000).

¹⁹ Elegguá (Divindade mitológica de Santería Cubana) é o secretário de Deus e grande amigo de Changó. É um santo que traz comida, que avisa do mau e de tudo. É o dono de todas as portas e caminhos. Faz brincadeiras e palhaçadas. (ALCARAZ, 2000)

²⁰ Echu (Divindade mitológica de Santería Cubana) pertence a um grupo de Orixás chamado de Os Guerreiros. Rege manifestações do malévolo. O pensamento Ocidental tende a confundir Echu com o diabo, mas seu objetivo não está na prática exclusiva do mal, mas em criar o caos para que sejam tomadas medidas a fim de que se encontre um equilíbrio. (ALCARAZ, 2000)

A ilha como um labirinto. Os náufragos perdidos e dispersos na ilha. Uma natureza desconhecida, mas são presenças vivas: seres que se materializam e mudam suas formas e aparências. Sons da ilha: água, pássaros, ramos de árvores. Próspero procura Miranda e encontra-se com Elegguá, o orixá dos montes cubanos. Na sua primeira aparição, Elegguá é um pássaro ou uma criança.

PRÓSPERO

(Grita.) Miranda! Miranda!

ELEGGUÁ

(Como um passarinho, repete.) Miranda! *(Sons e movimento.)*

PRÓSPERO

(Maravilhado.) Como te chamarei, alma ou espírito?

ELEGGUÁ

(Em um jogo, repete as palavras como um passarinho.) Pírito!
Pírito!

PRÓSPERO

(O confunde, o nomeia.) Ariel! O mais antigo habitante dos bosques do meu reino! O gênio do ar! O mensageiro! *(Ri.)* Vem a mim, Ariel! Vem a mim, servo! *(O hipnotiza com a sua vara.)* Serei teu mestre! *(Olha-o fixamente.)* Onde estamos? (ALONSO; BRIONES; POVOAS, 2011, p. 24)

Esse diálogo introdutório e a rubrica que o precede revelam alguns aspectos que venho mencionando aqui: 1) o contato entre as personagens shakespearianas e entidades das santerias afro-cubanas; 2) as transmutações, aqui, na esfera da textualidade, dessas entidades em personagens extraídos das obras de Shakespeare (no trecho acima,

Elegguá se transmuta em Ariel); 3) o processo de deslocamento espaço-temporal - fala-se, na dramaturgia das autoras cubanas, em “orixá de montes cubanos”; 4) a emergência de novas identidades, no contexto da textualidade de *Outra Tempestade*, manifesta-se, ainda que simbolicamente por meio de uma metáfora, a partir do contato com o outro – é Prospero quem confunde, traduz e nomeia, por meio de magia, a mutação de Elegguá em Ariel.

É importante pontuar que essas transmutações são explicitamente sugeridas apenas na dramaturgia textual da encenação. Assim, no processo criativo, seja pelo treinamento com as danças afro-cubanas e afro-brasileiras ou pela pesquisa direcionada, voltada para a intermediação entre os traços das personagens shakespearianas e as características de orixás afro-brasileiros, para construção de personagens, as referências dessas entidades apareceram claramente. Mas, na encenação em si, no espaço-tempo no qual as personagens são corporificadas, tais traços oscilam no quão explicitamente são expressos.

O contato entre essas referências, nesse caso, implicou uma reconfiguração discursivo-textual, direcionada para um movimento transtextual que refletiu numa renovação paradigmática e simbólica naquela proposta cênica, a partir das relações forjadas entre as personagens shakespearianas e as entidades do candomblé e o discurso simbólico que seus universos enunciativos trazem consigo. É nesse plano que se poderia dizer que a dramaturgia textual de *Outra Tempestade* transita por entre a tradição e a contemporaneidade.

Os procedimentos a partir dos quais esse investimento se concretizou acabam por impactar, intercambiadamente, sobre as identidades forjadas na cena, na medida em que se reconhece, aqui, que as construções identitárias se dão por uma via “*tanto* simbólica *quanto* social” (WOODWARD, 2000, p. 8).

Então, essas transmutações, subliminarmente expostas, aparecem como mais um indício de entrecruzamento cultural, de um movimento transcultural e, pela própria modalidade dramatúrgica

que estou tratando aqui, transtextual, no processo de criação de *Outra Tempestade*.

Esse investimento transcultural envolve um processo, por meio daquilo que entendo por transtextualidade, de atualização da obra referencial e do estabelecimento de uma relação desta com outros textos, outras referências discursivas, como é o caso dos matizes das culturas afro-brasileiras e afro-cubanas, além da própria criação dramatúrgica desse texto. Essa atualização, no processo citado, não diz respeito apenas ao texto escrito, mas às demais formas de interferências atuantes no processo de criação.

Especificamente no plano da dramaturgia textual, a rubrica introdutória da segunda cena pode iluminar o que venho chamando de movimento transtextual. O contexto é o de chegada dos navegantes à ilha, ao “novo mundo”, após o naufrágio. Leiamos e criemos imagens:

Ilumina-se o centro da cena. Azul e branco. Sons da ilha. *Sicorax surge do mar*. Movimento das ondas (*Dança ritual de Yemayá*). Nascimento das filhas. São três. Representam *Oshún*, rainha do rio, do ouro e do mel, deusa do amor; *Oyá*, rainha do vento e da centelha, dona do reino dos mortos; *Elegguá*, deus menino e velho ao mesmo tempo, o que abre e fecha os caminhos. Música renascentista. Som de um barco. *Sicorax mostra o oráculo e visualizam a expedição de Próspero ao Novo Mundo*. Ação ritual sobre a imagem dos navegantes (o barquinho). (ALONSO; BRIONES; POVOAS, 2011, p. 20; grifo nosso)

Não por acaso grifo alguns pontos desse recorte. Enfoco um conjunto de manifestações simbólicas que essa dramaturgia traz em seu corpo textual, por meio do encontro entre as personagens shakespearianas e as entidades do candomblé e, por conseguinte, do discurso simbólico que os universos identitários, culturais e enunciativos trazem consigo.

Matizes amalgamados, referências (re)criadas, entrecruzamentos em processo: eis alguns dos pilares da transtextualidade dessa dramaturgia cubana. Atualizando-se, ela se faz transtextual. Analogicamente, esse atualizar-se seria a “expedição ao Novo Mundo” das dramaturgas. Uma expedição do que seria uma dramaturgia tradicional para um universo aberto, de fronteiras diluídas e, por tanto, contemporâneo.

Entendo esse movimento de transtextualidade, antes de tudo, como um movimento que oportunizou contato, dialogia, entrecruzamentos, intercâmbios com o *outro* e, nesse caso de criação em teatro, com a alteridade dramatúrgico-textual.

Não raro, no discurso que desenvolvo aqui, sinalizo que as construções identitárias – entenda-se que o ato criativo implicado na dramaturgia textual, simbólica e materialmente, também reflete e é reflexo da “emergência de novas identidades” – envolve a percepção do *outro* como imprescindível para o estabelecimento da diferenciação²¹: “[...] Nós sabemos que não é a ‘noite’ porque ela *não* é o ‘dia’. [...] Eu sei quem ‘eu’ sou em relação com o ‘outro’ [...] que eu não posso ser” (HALL, 2006, p. 40-41).

Esse movimento intercambiado que proponho com aquilo que chamo de “alteridade dramatúrgico-textual” reflete essa perspectiva do “diferenciar-se” que se processa, no pensamento deleuziano, no ato de “atualizar-se”. Não se trata, nesse passo, de anular, negligenciar, sob ou sobrepor o “*outro textual*” (*alter*) diante do “*eu textual*” (*self*) e vice-versa. Em metáfora, como diria *Elegguá / Ariel*²²: “A ilha está cheia de rumores... sons... e doces cantos... que dão prazer e não te ferem!” (ALONSO; BRIONES; POVOAS, 2011, p. 25).

Percebamos, então, o caráter “multimodulado”, respingado de “ecos” postos em movimento no processo transtextual. Note-se: em processo. Enquanto tal, não se fixa enquanto uma forma acabada, finalizada.

|| 21 cf. DELEUZE, 1988.

|| 22 Personagem-orixá que se transmuta na personagem shakespeariana *Ariel* no texto de *Outra Tempestade*.

Essa perspectiva se relaciona com o que propõem alguns filósofos da linguagem, a exemplo de Jacques Derrida, sob influência do discurso *saussuriano*, cujos argumentos entendem que “[...] o/a falante individual não pode, nunca, fixar o significado de uma forma final, incluindo o significado de sua identidade. As palavras são “multimoduladas”. Elas sempre carregam ecos de outros significados que elas colocam em movimento [...]” (HALL, 2006, p. 41).

A percepção da alteridade entre as textualidades da dramaturgia aqui tratada frustra justamente a busca de um encerramento, de um fechamento (identidade essencialista; a tradição cristalizada), que, por sua vez, é perturbado pelos procedimentos transtextuais dessa obra. É a esse lugar que se abrem as poéticas transculturais, as teatralidades híbridas na cena contemporânea: não há uma forma final, mas uma poética provisória em constante atualização.

Considerando o que vem sendo exposto é que optei, nesse estudo, por denominar a construção dramatúrgico-textual de *Outra Tempestade* como um procedimento transtextual. Mas por que transtextual e não intertextual? Ponderemos.

A intertextualidade, enquanto mecanismo de produção textual que, em muitos casos, busca dar conta desses procedimentos, é desenvolvida por meio de um movimento dialógico, pois, como sugere Bakhtin (1986, p. 162),

o texto só ganha vida em contato com outro texto (com contexto). Somente neste ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior como o anterior, juntando dado texto a um diálogo. Enfatizamos que esse contato é um contato dialógico de textos. Por trás desse contato está um contato de personalidades e não de coisas.

Os argumentos vinculados às ideias de Bakhtin (1986; 2006) são imprescindíveis e se fazem muito pertinentes para as discussões desenvolvidas aqui, pois é de suas formulações que partem muitos dos discursos e reflexões acerca das relações entre os textos.

O termo *intertextualidade*, em muitos casos, como foi dito há pouco, vem tentando dar conta dessas relações textuais, em especial, para se pensar como os símbolos, signos, significados e/ou significantes culturais interferem nos textos diante dos contatos entre os mesmos. Seria, na verdade, para pensar acerca das interações possíveis entre textos diversos.

A partir da perspectiva bakhtiniana, Julia Kristeva (2005), em reformulação desta, sugere um conceito de intertextualidade aplicado aos textos literários. De acordo com ela, esses textos estão em constante cruzamento, formando uma espécie de “mosaico de citações”, num processo em que todo texto, ao mesmo tempo, absorve e se transforma a partir de outro texto: “A palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto). [...] Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 2005, p. 68). A intertextualidade estaria, então, relacionada ao conceito de dialogismo de Bakhtin (1986; 2006).

É importante pontuar que, a luz das reflexões de Kristeva (2005), a intertextualidade consiste num processo interativo e intercambiado num plano semiótico que envolve o seguinte movimento: um texto primeiro encontra-se com outro(s) texto(s), especialmente os textos cultural, o histórico e social, considerando que esses tipos se interseccionam sem que haja, porém, redução de um em função dos demais.

Nesse quadro, o texto específico ou conjunto deles configura o que, no discurso de Kristeva, é denominado *intertexto*. Sendo este o elemento com o qual um outro determinado texto estabelece o intercâmbio semiótico, materializando, então, a intertextualidade. (ALÓS, 2006)

De acordo com a visão dessa autora, o texto se constitui, então, enquanto uma permutação de textos, o que ela denomina intertextualidade. Em sua perspectiva, no âmbito de um texto,

diversos enunciados, oriundos de outras elaborações textuais, cruzam-se e se neutralizam.

Esse entendimento comunga com o que frisa Bauman (2004, p. 6 apud KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008, p. 17), ao pontuar “[...] que toda e qualquer retextualização de um texto prévio implica uma mudança de chave, uma alteração em sua força ilocucionária e em seu efeito perlocucionário – ou seja, no que ele vale [...] e no que ele faz”, o que me remete justamente a um processo de caráter transversal, ao que Gérard Genette, em *Palimpsestes* (1982), trataria como “relações de transtextualidade”, ou seja, tudo que coloca em relação, ainda que não explicitamente, um texto com outros e que implica qualquer relação que *vá além* da unidade textual.

Gérard Gennete²³, com a proposta de trazer um termo mais inclusivo, classificou a transtextualidade em cinco possíveis modalidades. A saber: *Intertextualidade*, em relação intertextual, isto é, “presença efetiva de um texto em outro”; *Paratextualidade*, um “conjunto de relações que ‘o texto propriamente dito’ estabelece com os segmentos de texto que compõem a obra” (título, subtítulo, prefácio, notas, etc.); *Arquitextualidade*, uma “espécie de filiação do texto a outras categorias, como o tipo de discurso, o modo de enunciação, o gênero etc., em que o texto se inclui e, por isso, o torna único”; *Metatextualidade*, que implicaria uma “relação de ‘comentário’ que une um texto-fonte ao outro que ele trata. [...] ‘é, por excelência, uma crítica’”; e, ainda, *Hipertextualidade*, que “se descreve por uma relação de derivação [...] de outro texto – que lhe é anterior – por transformação simples, direta, ou, de forma indireta, por imitação” (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008).

A terminologia que esse estudioso francês propõe, pelas dimensões que abarca, parece-me que se aproxima dos procedimentos e do produto em torno da dramaturgia textual da encenação de *Outra Tempestade*. Por essa razão, opto por nomear a criação textual do processo em estudo como sendo fruto desse tipo de articulação: “transtextualidade, ou transcendência textual do texto, é tudo o

²³ Ainda que se reconheça a filiação de Gennete (2006) ao pensamento estruturalista, a referência à sua obra se dá pelas possibilidades de articulações que o mesmo coloca diante daquilo que seria o objeto da poética, isto é, as múltiplas relações textuais possíveis, as quais, nesse caso, encontro algumas aproximações com a criação dramatúrgica e poética de *Outra Tempestade*.

que se coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 2006, p. 07).

Perceba que esta opção terminológica não implica uma negação dos mecanismos de intertextualidade. Ao contrário, reconhece esta como uma das modalidades daquilo que se entende por transtextual e, como tal, está presente no processo de criação dramatúrgico textual de *Outra Tempestade*, considerando toda gama de intertextos que permeiam essa obra.

Do mesmo modo, as dramaturgas cubanas fazem uso de procedimentos de “metatextualidade” (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008), na medida em que se valem, em momentos pontuais, do próprio “texto-fonte”, no caso, falas das obras shakespearianas, unindo-o à sua criação. Esse tipo de mediação acaba, por sua vez, produzindo um recurso “hipertextual” (op. cit), considerando as formas de derivação por transformação, em diversos níveis, o que essa dramaturgia transversal traz em seu bojo.

Na cena, esses tipos de textualidade, por mecanismos ora sugeridos na dramaturgia textual, ora gerados na autonomia criativa do encenador e dos atores, conduzem a uma espécie de “metateatralidade”, ou, por assim dizer, “*o teatro dentro do teatro*”²⁴ (PAVIS, 2007). Mas isso é assunto para outra oportunidade.

Estou falando de um processo que, por colocar em contato matizes de culturas diversas e, nessa zona, nesse espaço, gerar uma obra que *vai além* desses matizes e que, *através* deles, instaura um fenômeno de transculturação. “É um processo da ‘zona de contato’”, diz Stuart Hall (2003, p. 31), “um termo que invoca a ‘co-presença espacial e temporal dos sujeitos anteriormente isolados por disjunturas geográficas e históricas [...] cujas trajetórias agora se cruzam’. Essa perspectiva é dialógica [...]”. É nessa zona de contato que opera a hibridização transtextual em *Outra Tempestade*, no espaço-tempo de trânsitos entre a tradição e a contemporaneidade do Teatro Pós-Moderno.

²⁴ O teatro dentro do teatro, nas palavras de Patrice Pavis (2007, p. 385) sugere um “tipo de peça ou de representação que tem por assunto a representação de uma peça de teatro: o público externo assiste a uma representação no interior da qual um público de atores também assiste a uma representação”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo**. In.: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 55-73.

ALICE, Tania. **Performance.ensaio:** des[montando os clássicos. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2010.

ALONSO, Luis Alberto; BRIONES, Hector; POVOAS, Cacilda (Orgs). **Dramaturgia Latino-Americana:** Outra Tempestade - de Raquel Carrió e Flora Lauten. Trad. Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Salvador: EDUFBA, 2011.

ALÓS, A.P. Texto literário, texto cultural, intertextualidade. In.: **Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL**, v. 4, n. 6, março de 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem:** problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Hucitec, 1986.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Documentos da cultura: documentos da barbárie. In.: **Ide**, São Paulo, 2008, vol.31, n.46, pp. 80-82.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos:** a literatura de segunda mão. (Trad.) Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho. In.:

Cadernos do Departamento de Letras Vernáculas. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFGM, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11^a Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFGM, 2003.

HALL, Stuart. **Quem precisa de identidade?** In.: SILVA, Tomaz Tadeu da Silva (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 103-133.

KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Ana Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade**: diálogos possíveis. 2. Ed. São Paulo: Cortez, 2008.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

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

PAULINO, Maria das Graças Rodrigues; WALTY, Ivete Lara Camargos; CURY, Maria Zilda Ferreira. **Intertextualidades**: Teoria e Prática. Belo Horizonte: Lê, 1997.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3^a ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

UBERSFELD, Anne. A representação dos clássicos: reescritura ou museu. Trad. Fátima Saadi. In.: **Foletim**: Teatro do pequeno Gesto, n. 13, abr-jun 2002, p. 9-37.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença:** uma introdução teórica e conceitual. In.: SILVA, Tomaz Tadeu da Silva (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 7-72.

Abstract: This study discusses about the transit between tradition and contemporaneity at the dramaturgy of the *Outra Tempestade* spectacle, by *Theatre Nucleus* of *Teatro Castro Alves*. In an approach based on Genetic Criticism, were mapped the transculturality and contemporaneity character in this play. This text focuses to transtextual creation in its dramaturgical project and procedures and cultural phenomena of those joints.

Keywords: Hybrid Poetics; Transtextuality; Identities.

alex BEIGUI

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

DRAMATURGIA EM MOSAICO: O MITO DE ANTÍGONA NO HORIZONTE DO PROVÁVEL OU PARA EVITAR A REPRODUÇÃO DE UM SENTIDO UNIVERSAL DOS CLÁSSICOS

RESUMO> Nesse artigo, visa-se aprofundar, a partir da “Teoria da Comparação Diferencial” proposta por Ute Heidmann e das noções de diálogo cultural, os estudos acerca da reescritura dos textos clássicos na contemporaneidade, especificamente nos intertextos e na iconografia de Antígona e sua releitura cênica em diálogo com o mito de Oyá Balé.

PALAVRAS-CHAVE> Antígona; Oyá Balé; diálogo cultural.

DRAMATURGIA EM MOSAICO: O MITO DE ANTÍGONA NO HORIZONTE DO PROVÁVEL OU PARA EVITAR A REPRODUÇÃO DE UM SENTIDO UNIVERSAL DOS CLÁSSICOS

Alex BEIGUI¹

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Os estudos acerca da dramaturgia comparada tem reunido um conjunto de ações que apontam para uma reconfiguração de seu lugar nos estudos literários e teatrais. Provavelmente, a dramaturgia enquanto estudo do texto escrito vem cedendo lugar para a dramaturgia enquanto estudo da organização dos diferentes estímulos geradores das condições de enunciação, potências e práticas do discurso cênico. É importante, logo de entrada, destacar que a própria noção de “texto” e de “literatura” vem ao longo dos últimos dois séculos sendo incessantemente revista.

A pesquisa aqui apresentada faz parte de um longo percurso e envolvimento com o teatro e com a literatura e, mais especificamente, da dedicação ao estudo das apropriações e reescrituras de mitos literários e não literários para a cena teatral, com especial atenção à cena teatral brasileira. Na qualidade de dramaturgo, de ator e de diretor tenho me dedicado aos estudos que envolvem a passagem de um mito para a cena, no diálogo entre culturas. No caso de Antígona, sua reescritura para o universo mítico, social e político afro-brasileiro.

Acredito ser importante apresentar a origem de meu interesse por Antígona e do desenvolvimento do mito, enquanto dispositivo para elaboração de uma dramaturgia experimental e de um projeto artístico que começa com o estudo do texto de Sófocles e sua reelaboração, passando pelos intertextos de Bertolt Brecht, de Jean Anouilh, além e, principalmente, das diversas intersecções e dimensões do mito reconfigurado pelos dispositivos culturais. Textos criados em diferentes contextos e culturas que apontam para um processo complexo de pergunta e resposta acerca da personagem

¹ Doutor em Letras pela USP e mestre em Artes Cênicas pela UFBA, Professor Associado da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Atua na área de Dramaturgia Comparada e Estudos da Linguagem. Atualmente realiza estágio pós-doutoral Processo: BEX 1356/14-3 (CAPES)

Antígona e de suas reconfigurações em outros gêneros, entre eles: o lírico, o romance, o fílmico, o plástico, entre outros².

A pesquisa divide-se em três momentos: o primeiro, de criação; o segundo, de diálogo; e o terceiro, em andamento, de análise. Desde o início, a figura de Antígona aparece como espaço de experimentação da voz feminina, reinventada a partir do sujeito enunciador do discurso cênico.

Assim, a reescrita do mito, por mim realizada, surge a partir da transposição de gênero, envolvendo o princípio dialógico de uma leitura para além da exploração temática, a partir da qual se verifica e se percebe a necessidade de aprofundar a investigação sobre a dinamicidade que envolve a questão dos gêneros e as tensões no processo de reescrita cultural de um texto para a *mise en scène*. A partir da investigação sobre o contexto cultural do mito literário grego, *Antigone*, além de seu potencial semântico e morfológico nas obras de Jean Anouilh e Bertolt Brecht, foi possível compará-lo de modo diferencial com o mito africano de Oyá Balé, bem como impulsionar e potencializar sua reconfiguração para a cena no espetáculo, por mim dirigido, *Antígona's*³.

Oyá Balé é uma conhecida entidade presente nos cultos religiosos africanos e brasileiros ligada, sobretudo, à morte e ao culto dos Eguns⁴. A figura mítica do Orixá Oyá Balé (entidade espiritual, responsável pela condução das almas após a morte), em Yorubá, revela-se como aquela que literalmente dança com os mortos. O espetáculo *Antígona's*, também encenado por mim e pelo grupo NATUA, corresponde a uma reescritura da figura feminina de Antígona em um contexto cultural específico – contexto do interior da Bahia envolvendo atores, não atores e membros do MST – seguindo a própria ideia contida na Teoria da Comparação Diferencial de que toda forma de gênero é híbrida e permite se inscrever em outros gêneros e culturas.

² Apesar de uma abordagem universal do mito e dentro de uma comparação tradicional, o estudo de Georges Steiner intitulado *Antígonas* constitui referência imprescindível acerca do potencial adaptativo do mito, sobretudo, no campo das artes plásticas.

³ O espetáculo estreou em Alagoinhas-BA com o Grupo de Teatro da UNEB, o NATUA, em 2001.

⁴ Os Eguns correspondem aos antepassados, mais especificamente aos ancestrais, recebendo inclusive culto próprio, como o culto dos Egunguns. No Brasil, a partir do sincretismo, muitos adeptos os relacionam aos mortos, independentemente da ancestralidade envolvida. Para maiores detalhes e informações consultar: SANTOS, J. E. dos; SANTOS, Deoscóredes M. dos (2011). “O culto dos ancestrais na Bahia: o culto dos Eguns”. In: MOURA, Carlos E. M. de (Org.). *Culto aos Orixás: voduns e ancestrais nas religiões afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Pallas.



Imagem 01: Oyá é associada à figura feminina ativa e impetuosa

É importante enfatizar, e nunca é demais lembrar, como aponta a própria tradição que a tragédia ática/grega está inscrita em uma tradição anterior a da própria tragédia enquanto gênero dramático. As diversas mitografias fazem parte da dinamicidade dos textos ao longo de suas releituras e deslocamentos intertextuais e interculturais. Como afirma Ute Heidmann⁵:

Les différents plans de comparaison sont ainsi non pas isolés mais remis au sein du texte défini comme unité constitutive de sens. Du point de vue heuristique, une telle configuration de critères de comparaison s'avère efficace pour la comparaison de tous les faits culturels, dans la mesure où elle incite à élaborer (ou à expliciter) la conception générale et le modèle de fonctionnement qui sous-tendent le choix de l'unité d'analyse. (HEIDMANN, 2005, p. 102)

⁵ “Os diferentes planos de comparação não são isolados, mas revelam o significado do texto, este definido como uma unidade constitutiva de sentidos. Do ponto de vista heurístico, uma tal configuração de critérios de comparação se revela eficaz para a comparação de todos os fatos culturais na medida em que ela estimula elaborar (ou esclarecer) a concepção geral e o modelo de funcionamento subentendido na escolha da unidade de análise.”. Tradução nossa.

Neste momento, interessa-me apontar alguns aspectos rituais dos intertextos e sua reconfiguração cênica no espetáculo *Antígona's*. Em tal contexto, Oyá representa a desobediência do feminino. Em certo sentido, Antígona é aquela que renuncia ao matrimônio, à maternidade e à vida. Sua luta reside entre o privado e o público. Se por um lado a filha de Édipo representa a jovem democracia ateniense, ela também assume o lugar de passagem entre o dentro

e o fora; a linha de transição entre a opressão e a liberdade, entre a vida e a morte.

Se Antígona, no contexto grego, pode ser entendida como alegoria de Atenas, em minha versão ela pode ser entendida como alegoria do mundo dos mortos e de sua resignificação do feminino a partir da figura de Oyá Balé – uma nova situação enunciativa que reconfigura a dramaturgia peculiar do mito –, apontando para uma nova dinâmica de sentido a partir, sobretudo, do imaginário religioso da cultura afro-brasileira. Partindo desse ponto de vista, Antígona de Sófocles se reinscreve em um diferente contexto, apresentando uma nova variante do mito e um vasto campo interdisciplinar de investigação. Desse modo, podemos empreender uma poética da reescritura do mito com o objetivo de encontrar um novo sentido para a figura de Antígona. O trabalho de reescritura de um mito passa por diversas edições, configurações textuais, modulações de gênero e variações das formas poéticas, verbais e visuais. Segundo Calame:

A vrai dire, si les discours mythiques sont efficaces, c'est en raison de la relation forte que la fiction narrative et le monde du texte entretiennent avec un monde de représentations culturelles qui correspond à un univers de croyance marqué dans l'espace et dans le temps; c'est en raison des formes poétiques et pratiques de communication en général ritualisées qui les insèrent dans cet univers, par le biais esthétique et par le biais émotionnel. (CALAME, 2013, p. 212)⁶

⁶ “Em verdade, se os discursos míticos são eficazes é por causa da forte relação que a ficção narrativa e o mundo do texto mantêm com um mundo de representações culturais, correspondentes a um universo de crenças marcadas no espaço e no tempo; e, em razão das formas poéticas e práticas de comunicação em geral que os inserem neste universo, por meio do viés estético e emocional”. Tradução nossa.

Este trabalho de pesquisa e criação se afasta da ideia do “mito” como simples intriga e se revela mais próximo da investigação dos elementos peritextuais e iconográficos presentes em uma genericidade discursiva mais ampla. Assim, podemos observar que, se cada gênero de certa forma pertence a um ou mais gêneros, as categorias genéricas se apresentam de forma aberta a outras formas iconográficas. Trata-se de pensar a produção e a recepção dos textos clássicos e dos mitos dentro dos diferentes tipos de discurso em que tais códigos são reapresentados, reconfigurados e apropriados.

Chamo atenção para a dificuldade em analisar, atualmente, tanto a dramaturgia quanto a *mise en scène* a partir exclusivamente de categorias textuais. Sabemos que o texto cênico é composto também por um complexo quadro de enunciação, advindo de fora do texto, tais como: categorias cenográficas, sonoridade, imagens sinestésicas, recepção do público, entre outras. Por isso, a importância de mapear e de registrar a teatralidade, a performatividade e a iconicidade dentro da recriação teatral para além do horizonte do texto escrito, sem evidentemente eliminá-lo ou descartá-lo enquanto fonte de emancipação e modulação dos diferentes discursos que o compõem ao longo do tempo. Para melhor compreender tal complexidade, a noção de “dialogismo intertextual” proposta por Ute Heidmann e a noção de “scénographie” proposta por Dominique Maingueneau são de fundamental importância. O autor nos chama atenção para:

Les normes constitutives de la scène générique ne suffisent cependant pas à rendre raison de la singularité d'un texte. Énoncer, ce n'est pas seulement activer les normes d'une institution de parole préalable, c'est construire sur cette base une mise en scène singulière de l'énonciation : une scénographie.”(MAINGUENEAU, 2014, p.129)⁷.

⁷ “As normas constitutivas da ‘cena de gênero’ não são suficientes para dar conta da singularidade de um texto. Não basta ativar as normas institucionais do discurso. Enunciar não é apenas ativar as normas de uma instituição a priori da palavra, é preciso construir sobre esta base uma montagem singular do plano de enunciação: uma cenografia.”. Tradução nossa.

Podemos entender a noção de “scénographie” de Maingueneau como uma “scène d'énonciation”, através da qual a palavra é desenhada dentro de um quadro que extrapola a classificação ordinária de gênero como instituição literária (lírico, épico, dramático, etc.). O próprio gênero ou modalidade discursiva pode servir de “scénographie” para o plano de criação do enunciador. As cartas, as notícias de jornais, os documentos históricos, as impressões íntimas de um autor, entre outras modalidades, criam um cenário a partir do qual a palavra atua e modula, extrapolando seu campo estilístico. No plano do espetáculo *Antígona's*, utilizamos o MST como parte dessa cenografia em diálogo com os intertextos dramatúrgicos de Sófocles, de Anouilh e de Brecht, assim como dispusemos do diálogo cultural entre a figura de Antígona e o mito de Oyá Balé.

Ainda, segundo Maingueneau, a “scénographie” pode ser

tanto endógena quanto exógena. No primeiro tipo, o enunciador importa outro gênero para desenhar o seu plano ficcional, um romance, um quadro, uma música, uma peça, etc.; já no segundo tipo, o enunciador se instaura no próprio cenário que enuncia para compor sua narrativa ficcional, seja esse cenário histórico, documental ou mesmo criado por ele a partir de suas referências culturais. Esse processo de pesquisa permitiu investigar o mito religioso de Oyá Balé no candomblé e perceber sua proximidade com o mito literário de Antígona, mas, sobretudo, importar e exportar, dentro de uma dinâmica apropriativa do mito, valores culturais distintos. Oyá Balé é a dona dos segredos da morte, a portadora do enigma da relação vida e morte. Antígona encontra-se exatamente nesse “ente-lugar”. No entanto, para marcar a diferença e não apenas o conjunto de analogias que aproxima o mito religioso de Oyá do mito literário de Antígona, explorei a dimensão transcendental (filosófica) do texto grego em confronto com a dimensão material (corporal) da cultura africana e da cultura brasileira. Ao estudar os intertextos de Brecht e de Anouilh, surgiu a proposta de montagem de *Antígona's* (no plural). Nela, procuro trabalhar a dimensão política dos três intertextos (Sófocles, Brecht, Anouilh) a partir da figura mítica e social de Antígona em diálogo cultural com a dimensão religiosa proposta pelo mito *iorubá*; primeiro espaço de enunciação do meu projeto poético, estético e de pesquisa.

A maior parte dos estudos enfatiza e coloca a figura de Antígona como mito sacrificial, como representante de uma lei divina em oposição à lei dos homens, defendida por seu tio Creonte. No entanto, para evitar generalizações e um sentido único e universal do mito, foi preciso pensar o lugar de minha entrada, enquanto leitor e criador em cada intertexto. Entradas a partir das quais fosse possível desenvolver a minha reescritura cênica em andamento e uma dramaturgia em mosaico. Era preciso marcar uma “diferença” em relação aos três intertextos (o de Sófocles, o de Brecht e o de Anouilh). A partir da análise da figura de Antígona nas três obras comparadas, pude perceber a presença do elemento *terra* como elemento diretamente ligado à figura de Antígona. Pensei

em uma reconstrução possível do mito a partir de sua relação direta com o MST - Movimento dos Sem Terra. Paralelamente à figura messiânica e mística, muito presente no imaginário da literatura brasileira, explorei a função de resistência presente no mito como matéria prima da reescritura proposta. Antígona como representante da resistência e da luta pela reforma agrária. Antígona como amante da terra e dos corpos de seus irmãos de luta nela mortos e expulsos; expatriados em seu próprio país. Antígona como uma retirante.



Imagem 02: em cena Creonte interpretado pelo ator-bailarino Roque Antonio de Oliveira e a atriz Ivaneide Gomes no papel de uma das Antígonas.

Se nos textos de Brecht e de Anouilh a questão da Guerra está no centro, em minha *Antígona's*, a questão do elemento *terra* e da resistência estava cada vez mais evidente. Sobre esse assunto, a observação de Nadège Coutaz ao analisar a obra *La tumba de Antígona* da filósofa espanhola María Zambrano merece destaque. Nadege Coutaz sinaliza a passagem do mito de heroína de *Antigone* para uma figura de resistência⁸. Fato que, segundo a autora, modifica completamente a percepção da personagem na obra:

⁸ A obra de Zambrano foi reescrita algumas vezes pela própria autora. A primeira versão data de 1948 e intitula-se “Delírio de Antígona”.

Véritable charnière dans la tragédie, ce Kosmos définit pour la philosophe espagnole la véritable ‘vocation

d'Antigone' (vocation de Antigona, p.24). C'est à cet instant que s'actualise 'la vie non vécue d'Antigone elle-même, dont la virtualité ne devint réalité que dans les pleurs, sur les chemin du tombeau' (la vida no vivida de la propia Antigona, cuya posibilidad sólo se actualizó en el llanto, camino del sepucro, p. 4). Et dans ce rituel de mise au tombeau qu'elle effectue pour elle-même: 'se révèle la vocation véritable et plus profonde d'Antigone à être la jeune fille aux enfers, ceux-là mêmes sur lesquels s'élève la cité' (Se revela así la verdadera y más honda condición de Antigona de ser la doncella sacrificada a los 'inferos', sobre los que se alza la ciudad, p. 4). (COUTAZ, 2013, p. 175)⁹

Em minha montagem, a questão da Guerra é substituída pela questão da Terra. E para dialogar com os intertextos de Anouilh e Brecht, propus a divisão da personagem Antígona entre três mulheres do grupo. Uma transformação radical que permitiu abrir a questão política para o âmbito simbólico e cultural do mito e do drama de Antígona no contexto brasileiro a partir de vozes femininas silenciadas. Foi importante desorganizar os textos, deformá-los, reestruturá-los e configurá-los sobre outra ótica cultural distinta. Na encenação *Antígona's*, o objetivo principal foi o de entender a constituição histórica da figura de Antígona ao longo dos seus intertextos (Sófocles, Brecht e Anouilh), sem subordinar a encenação a nenhum deles¹⁰.

A pesquisa tem como eixo central a ideia de um texto cultural que atravessa o mito, dinamizando seus dispositivos de representação. Antígona é uma personagem muito individual e marca a partir de sua singularidade um espaço poético e religioso de liberdade do feminino. Em *Antígona's*, procuro enfatizar a dimensão política e ritual do mito em sua relação direta com o MST, o que possibilitou coletivizar sua dimensão, ampliá-la. Ao inserir Antígona no universo do mito de Oyá Balé, com o elemento *terra* e com a Reforma Agrária no Brasil, procurei evitar a ideia de um pressuposto universal, apontando a criação cênica e a criação

⁹ Real motor da tragédia, o Cosmos define segundo a filósofa espanhola, a verdadeira vocação de Antígona (vocation de Antigona, p.24). Nesse instante a vida não vivida de Antígona se debruça sobre si mesma, sua virtualidade só se torna realidade no caminho para sepultura (la vida no vivida de la propia Antigona, cuya posibilidad sólo se actualizó en el llanto, camino del sepucro, p. 4). E nesse ritual de sepultura que ela constroi sobre si mesma: se revela a verdadeira e mais profunda vocação de Antígona: ser a jovem filha condenada ao inferno por aqueles sobre os quais se eleva a cidade. (Se revela así la verdadera y más honda condición de Antigona de ser la doncella sacrificada a los 'inferos', sobre los que se alza la ciudad, p. 4). Tradução nossa. Por se tratar de uma citação no artigo escrito em francês da pesquisadora citada, optamos por traduzir do francês para o português, todavia, achamos por bem repetir o texto original de María Zambrano em espanhol.

¹⁰ Sem esquecer que no caso de Brecht, para sua apropriação do mito, ele se utiliza da tradução de Höderlin de 1804.

literária como eventos enunciativos que dependem diretamente do contexto cultural de criação. O espetáculo *Antígona's* pode ser lido como um *modus operandi* de uma dramaturgia particular do mito no entrecruzamento de culturas.

O problema da Reforma Agrária a partir do elemento *terra* surge em diálogo com outras modalidades de escritura. Por exemplo, uma das cenas de *Antígona's* foi criada a partir da pintura de forte conotação social e política do pintor brasileiro Cândido Portinari; a dramaturgia da cena surge a partir da iconografia da imagem como texto. A iconografia como dispositivo de ativação dos demais intertextos em jogo.



Imagem 03: Cândido Portinari (1903-1962), *Retirantes*, 1944, óleo sobre tela, 190 x 180 cm, Coleção Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand São Paulo, Brasil.

Penso que ao lado de uma *mise en escritura* dos textos de Sófocles, Brecht e Anouilh surgem as condições de enunciação do que venho chamando “dramaturgências” (Drama + Urgências), em outras palavras, o texto como dispositivo e potência para exploração

de questões fora e dentro dele. É importante ressaltar que todas as soluções cênicas do espetáculo advieram da força sugestiva presente na resistente e solitária figura de Antígona. Como diz Ute Heidmann: “une configuration en réponse”¹¹. Dentro do processo criativo de reescritura foi preciso tornar coletiva essa resistência.

Se o mito é uma ação narrativa, no processo de reescritura, me interesse pela sua ação plástica e capacidade de transformação a partir do diálogo com iconografias e dispositivos culturais. Dito de outra forma, é preciso atentar para a perspectiva sincrônica que envolve a escrita e a leitura de mitos para a cena, sobretudo os gregos.

A reescritura do mito de Antígona, do contexto trágico grego e do contexto político pós-guerra em Anouilh e Brecht, para o contexto religioso e social afro-brasileiro exigiu uma leitura não apenas da intriga, mas também o que denominou Claude Calame de “um esquema de ação ritual”. Ao analisar os esquemas estruturais propostos por Lévi-Strauss, Greimas e Propp, Calame chama atenção para o rito de passagem presente nos mitos gregos. Desse modo, Antígona se apresenta simultaneamente como figura religiosa e política. É importante destacar que no Brasil, os sistemas religiosos apresentam uma estrutura sincrética entre as religiões. De outra parte, o sincretismo religioso apresenta em sua origem e desenvolvimento muitos dispositivos políticos, entre eles: forma de sobrevivência, de resistência e de adaptação dos negros escravos à cultura do outro no período de colonização.

Nessa perspectiva, procura-se perceber a figura de Antígona dentro de diferentes sistemas de valores: valores gregos (Sófocles); pós-guerra (Anouilh e Brecht) e o afro-brasileiros presente em mitos pagãos. A relação com a *terra* aponta para um diálogo entre propriedade privada e propriedade pública, presente no mito de Antígone e sua dinamicidade no universo mítico, social e político brasileiro contemporâneo. Isto é, dentro de circunstâncias rituais e culturais particulares.

¹¹ “Configuração em resposta”. Para melhor aprofundamento na Teoria da Comparação Diferencial, proposta por Ute Heidmann consultar: *Textualité et intertextualité des contes*: Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier... Paris: Édition Classiques Garnier, 2010. Na primeira parte, a autora explora o processo de intertextualidade e dialogicidade presente nos contos europeus.



Imagem 04: Atores e não atores na cena: a luta pela terra

Acreditamos, também, que o processo de reescritura envolve várias escritas e reescritas às vezes de um mesmo texto ou obra. Peter Brook, por exemplo, encenou inúmeras vezes o *Hamlet* de Shakespeare, cada reescritura proposta pelo diretor inglês explorou e atualizou um aspecto da tragédia renascentista. Antígona e Oyá Balé são figuras emblemáticas dentro da memória coletiva, figuras mortas dentro de seus respectivos papéis, mas vivas no imaginário individual, social e coletivo. Como disse Heiner Müller, a quem também devemos uma reescritura de *Hamlet*: todo processo de criação envolve o diálogo com os mortos. O dramaturgo Heiner Muller sinaliza a necessidade de dialogar com a tradição sem por ela ser colonizado. O autor de *Die Hamletmaschine* aponta para a necessidade de evitar a reprodução de um sentido universal dos clássicos.

Com o objetivo de ver as variantes do mito em cada obra, é importante compreender, como bem aponta Claude Calame, a língua como expressão concreta do sentido e o mito como forma de pensamento, como expressão de um eu e de um coletivo. A partir da ideia do mito como uma poesia de ação é possível expandir suas

fronteiras e territórios. Nos três textos, de Sófocles, de Anouilh e de Brecht, Antígona vive uma situação de opressão. Para enfatizar a versão personificada de Antígona é preciso construir dispositivos cenográficos na sua reconfiguração para o palco, entender o seu contexto de produção, a concepção da personagem dentro e fora do texto. Na Antígona de Zambrano, por exemplo, percebemos uma genealogia do silêncio nas personagens míticas femininas, assim como tão bem demonstrou Myriam Olah em sua análise também do mito de Perséfone em Yannis Ritsos¹².

Essas personagens tem em comum uma situação de opressão, mas uma opressão que pede e conclama uma liberdade. Desse modo, cada texto e cada espetáculo é uma resposta e uma proposição de sentido a esse sistema de opressão enunciado por Antígona. Esse processo como bem denominou Ute Heidmann constitui um “diálogo intertextual”, a partir do qual é possível marcar diferenças nas obras e melhor demonstrar a dinamicidade dos gêneros. Antígona, para mim é um objeto de estudo situado dentro e fora do contexto do espetáculo por mim proposto, não podendo o mito ser considerado como arquétipo de sentido universal, mas em termos de cultura e de diferença. Por isso, a importância de observar os contextos de recepção do mito e os mecanismos dramatúrgicos neles envolvidos.

É importante destacar que Antígona é um mito literário e Oyá Balé é um mito religioso. Contudo, as figuras se entrelaçam a partir da ideia de um corpo morto, diálogo com os mortos, a morte pela terra e a relação de partilha entre os entes. Vale a pena, nesse sentido e pela questão da dignidade posta do corpo humano, lembrar o romance contemporâneo de Henry Bauchau *Antigone* (1997). Nele, o autor expõe a paixão da personagem por sua própria dignidade, uma dignidade capaz de atravessar o tempo e os homens.

Penso ser muito importante a partir da abordagem proposta por Ute Heidmann, observar os dois movimentos que envolvem o processo de reescritura: primeiro, se é a questão do semantismo que induz a evolução da forma; segundo, se é o gênero literário que

¹² Refiro-me ao texto: “Perséphone ravie aux enfers. (R)écrire les mythes sous l’oppression: Yannis Ritsos et Sándor Weöres”. In: HEIDMANN, Ute.; COUTAZ, Nadège.; VAMVOURI, Ruffy. **Mythes (ré)configurés: création, dialogues, analyses**. Lausanne, CLE – Unil, 2013. pp. 111-129.

determina os conteúdos semânticos, juntamente com as motivações íntimas, pessoais e singulares da criação. São duas questões entrelaçadas e de fundamental importância para nossa investigação e pesquisa.

Em nossa experiência prática e teórica, a questão da reescritura envolve, como no caso de Henri Bauchau, um projeto artístico que possibilita a modificação do gênero literário, segundo as leis da própria enunciação como forma de estetização do texto. Patrice Pavis (2015) utiliza os termos “texto-fonte” e “texto-alvo” para designar o texto literário e o texto cênico. Ao meu ver, tal nomenclatura não é adequada porque a expressão “texto-fonte” indica a existência de um texto original e primeiro. A ideia de um “texto-fonte” cria, de maneira inevitável, uma hierarquia entre os processos de criação que não corresponde à ideia de uma Comparação Diferencial, pautada em um exercício de emancipação frente ao texto.

Prefiro a ideia de planos citacionistas defendida por Ute Heidmann que revela uma maneira singular de inscrição de um texto em outro texto e contexto. Uma forma de performatividade e ritualidade inerente ao ato de reescrita. Assim, *Antígona's* é um espetáculo mítico-ritual, envolvendo tanto a prática da escritura literária como a recepção do mito de Antígona por parte do leitor-encenador. Como explica Ute Heidmann: “on peut observer l’existence d’un facteur spécifique à savoir la ritualité, qui marque tant la pratique de l’écriture littéraire comme la réception des œuvres par les lectures”¹³. Nas representações rituais estão envolvidos diferentes suportes: verbal (falado e escrito), gestual, postural, iconográfico, etc. Como afirma Heidmann, mesmo os processos de leitura silenciosa e criativa envolvem também aspectos axiológicos, afetivos e sensoriais.

Um dos objetivos principais desse projeto dramatúrgico é diferenciar as vozes e os modos de dizer o mito de Antígona nos diferentes textos de Sófocles, de Anouilh e de Brecht, em sua reconfiguração a partir do mito de Oyá Balé. Como já foi dito, nunca é demais observar que as escritas trágicas já são em sua formação

¹³ “podemos observar a existência de um fator singular, o do ritual, que marca tanto a prática da escrita literária como a recepção das obras por seus leitores.”. Tradução nossa.

e estrutura resultantes de diálogos intertextuais de outros registros discursivos.

No que diz respeito ao texto, é importante destacar o trabalho de tradução como ação de reconfiguração de um texto para outra língua e cultura. A etimologia do termo “tradução” = *traduttore* = e seu radical “traidor” tem muito a nos dizer do processo de transferência de uma língua para outra de uma determinada obra. Nesse trabalho, procuro analisar as situações enunciativas do mito de Antígona em comparação com a apropriação e reescritura que fiz juntamente com o grupo NATUA dos seus principais intertextos. Na tradução brasileira do texto grego, por exemplo, realizada por Guilherme de Almeida, utilizo a edição que contém o caderno de anotações do tradutor, suas marcas e alterações. É importante observar os níveis de deslocamento, de condensação e de inversão de um texto para outro, bem como o contexto sócio-histórico e discursivo de cada obra. Só assim é possível compreender a experimentação e de certo modo a descontextualização e recontextualização do mito presente no processo de reescritura seja ela textual e/ou cênica.

Acredito que tanto a obra de Sófocles, de Anouilh e de Brecht são respostas precisas a uma época e a uma cultura específica. Procurei com a encenação responder aos três textos, dentro da cultura e do sincretismo afro-brasileiro, além das questões de ordem política e social que envolvem o problema da Reforma Agrária no Brasil, sobretudo, na região Nordeste. A relação de Antígona com Oyá Balé permitiu, também, um diálogo entre identidades culturais distintas. Essa pesquisa teve e tem como objetivo estabelecer o caminho da cena aos textos, identificando suas diferenças e variações. Trata-se de uma rede complexa de extratos intertextuais diferentes que envolvem novos dispositivos dramatúrgicos e de gênero.

A partir de tais noções, procuro aprofundar a ideia de reescritura ritual, cultural e icônica em Antígona, perceber as mudanças de sentido e seus diferentes modos de evocação em minha poética teatral/cênica, além de suas andanças, do mito, através dos gêneros em seus respectivos contextos enunciativos. Nesse sentido,

Antígona retoma sua origem de leitura nômade do mito, espécie de guia e condutora do pai nos caminhos do exílio, tal como ela está descrita em Édipo em Colono; aquela cuja função primeira é guiar o pai, o autor, o encenador na escuridão.

A dramaturgia do espetáculo *Antígona's* apoia-se no discurso potencialmente subversivo do mito de Antígona, a partir das noções de composição e de generacidade. A figura discursiva de Antígona remete ao mito de desterritorialização, sua trajetória nômade reflete uma forte ligação com a pátria, com a terra, com os irmãos. Sua relação também se configura em direta simbologia com a topografia de Hades, com o cemitério e, assim como Oyá Balé ou Oyá Igbalé, com o diálogo tenso entre o mudo dos vivos e o mundo dos mortos. Portanto, o diálogo entre a tradição e os infinitos modos de revisitá-la e reinventá-la.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANOUILH, Jean. **Antigone**. Paris: La Table Ronde, 1946.

BAUCHAU, Henry. **Antigone (roman)**. Paris: Actes Sud, 1997.

BASTIDE, Roger. **O candomblé da Bahia: rito nagô**. Trad. Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CALAME, Claude. Pour une anthropologie historiques des récits héroïques grecs: Comparaison différentielle et pragmatiques poétiques. In: **Mythes (re)configurés: création, dialogues, analyses**. Lausanne, CLE – Unil, 2013, p. 201-220.

CHARAUDEAU, Patrick.; MAINGUENEAU, Dominique. Dictionnaire d'analyse du discours. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

HEIDMANN, Ute. ADAM, Jean-Michel. **Textualité et intertextualité des contes: Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier...** Paris: Édition Classiques Granier, 2010

HEIDMANN, Ute. Comparatisme et analyse de discours³. La comparaison différentielle comme méthode. In: **Sciences du texte et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité**. Eds. J.-M. Adam et U. Heidmann. Lausanne, Etudes de Lettres, 1-2 Genève, Slatkine, 2005.

COUTAZ, Nadège. Perséphone ravie aux enfers. (R)écrire les mythes sous l'oppression: Yannis Ritsos et Sándor Weöres. In: HEIDMANN, Ute.; COUTAZ, Nadège.; VAMVOURI, Ruffy. **Mythes (ré) configurés: création, dialogues, analyses**. Lausanne, CLE – Unil, 2013. pp. 111-129.

MAINGUENEAU, Dominique. Discours et analyse du discours : une introduction. Paris: Armand Colin, 2014.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SANTOS, J. E. dos; SANTOS, Deoscóredes M. dos. O culto dos ancestrais na Bahia: o culto dos Eguns. In: MOURA, Carlos E. M. de (Org.). **Culto aos Orixás: voduns e ancestrais nas religiões afro-brasileiras**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nagô e a morte**. 13. ed. Trad. UFBA. Petrópolis: Vozes, 2008.

SOPHOCLE. **Antigone**. Paris: Flammarion (édition avec dossier), 1999.

STEINER, Georges. **Antígonas**. Trad. Miguel Serras Pereira. Rio de Janeiro: Relógio D'Água Editores, 1995.

VIEIRA, Guilherme de Almeida Trajano. **Três tragédias: Antígone, Prometeu prisioneiro, Ajax**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ZAMBRANO, Maria. La tumba de Antígona. In: **Sanderos: Lós intelectuelles em el Drama de España**. Barcelona: Anthropos

Editorial Del Hombre, 1986. pp.. 199-265.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 01. Disponível em: <http://elekomulheresguerreiras.blogspot.ch/2012/10/um-pouco-sobre-oya-iansa-e-danca.html>

Imagem 02: Acervo do Grupo Natua – Núcleo de Teatro da UNEB de Alagoinhas-BA. Foto: Christiane oliveira.

Imagem 03. Disponível em: <http://www.filosofia.seed.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=352>

Imagem 04. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/sp/agenda/barato/candido-portinari-volta-ao-masp-com-11-obras-em-sala-especial/>

Abstract: From the framework established in the “Differential Comparative Theory” proposed by Ute Heidmann and the notions of cultural dialogue, this article aims to go deeper into the studies of contemporary rewriting of classical texts, specifically into the intertexts and Antigona’s iconography and it’s rereading of the myth of Oyá Balé developed by myself.

Keywords: Antigona; Oyá Balé; cultural dialogue.

isa
KOPELMAN

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

bruna
MUNHOZ

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

**O TEATRO DO COTIDIANO:
EPICIDADE E DRAMATICIDADE EM
A PROCURA DE EMPREGO
DE MICHEL VINAVER**

RESUMO> O ensaio examina na peça *À Procura de Emprego* de Michel Vinaver os desdobramentos épicos e dramáticos no desenvolvimento de seus temas. Partindo dos estudos de Jean Pierre Sarrazac, procurou-se examinar aí uma poética de cunho intimista em torno de um sujeito atravessado por complexos sistemas afetivos/linguísticos e existenciais. Nessa direção o artigo detém-se sobre uma escrita de crise que atinge não somente a tradição do drama, mas o próprio evento cênico, o “próprio desejo da cena de se relacionar com todos os textos, inclusive os não literários”, como declara Sarrazac.

PALAVRAS-CHAVE> epicidade, dramaticidade, Michel Vinaver, dramaturgia contemporânea.

O TEATRO DO COTIDIANO:
EPICIDADE E DRAMATICIDADE EM
A PROCURA DE EMPREGO
DE MICHEL VINAVER

Isa Etel KOPELMAN;¹ Bruna Luiza MUNHOZ²
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Michel Vinaver alinha-se a uma produção teatral, cuja poética se inicia em meados dos anos de 1950, se inscrevendo no panorama da produção teatral europeia do pós-guerra, mas desponta intensamente a partir do pós-68, com toda intensidade nos anos de 1970, e agrupa alguns autores em torno do chamado “teatro do cotidiano”: um teatro que emerge da necessidade de se abordar a História de um modo mais oblíquo, particularizado, através de histórias de pessoas comuns, de uma recusa da dramaturgia teórica, do excesso de discurso que analisa o mundo através de grandes perspectivas políticas e de personagens tratados como alegoria; autores que abordam a História de um ponto de vista mais lateral e subterrâneo. Nessa produção destacam-se particularmente os autores alemães e franceses – Franz Xaver Kroetz, Rainer Fassbinder, Michel Deutsch, Michel Vinaver – inspirando-se nos *faits divers* das notícias de jornal, interessando-se por pessoas comuns, aparentemente sem julgá-las, por suas histórias, suas conversações banais e pequenos gestos de grande intensidade. Poética de dimensão realista, mas atravessada de estranhamento, de personagens/personas em trânsito do épico e do lírico.

Na esteira dos estudos de Peter Szondi sobre o drama moderno em meados do século passado pode-se verificar as radicais proposições da dramaturgia literária e as contribuições dos grandes encenadores modernistas, a partir do final do século XIX. Se, por um lado, Peter Szondi defende o épico como devir como *démarche* do drama moderno, de outro, para Sarrazac, a crise do drama não se resolve; pelo contrário, ela se mantém em operação no próprio cerne da poética do drama atingindo os elementos básicos de sua estrutura. Com a pulverização da ação o personagem se retrai e liberta a figura; inventa-se um teatro cujos conflitos se inscrevem na própria fala.

¹ Atriz, dramaturga, tradutora e professora da graduação e pós-graduação do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP. É mestra e doutora em Artes da Cena pela UNICAMP.

² Atriz, integrante da Cia. Histriônica de Teatro e graduada em Artes Cênicas na UNICAMP, atualmente é mestranda em Artes da Cena pela universidade retromencionada, estudando a dramaturgia contemporânea e a transposição do texto para a cena, sob a orientação da Prof. Dra. Isa Kopelman.

Os estudos retomados por Jean-Pierre Sarrazac examinando as estridências do texto dramático tanto no interior da própria textualidade como na cena, apontam para instauração de “uma forma dramático-épica de teatro [...], uma forma híbrida, rapsódica do teatro, aberta tanto ao eu quanto ao mundo que eu gostaria de me interrogar” (2013, p.128) e ainda para uma poética de cunho intimista que expõe um sujeito de drama deambulante e atravessado por complexos sistemas afetivos/linguísticos e existenciais. Essa teatralidade de caráter íntimo desdobrada em diversidades autorais assimila em sua estrutura uma crise não somente da tradição do drama, mas do próprio evento cênico, pois trata-se do “próprio desejo da cena de se relacionar com todos os textos, inclusive os não literários”, como declara Sarrazac.

Nos limites deste ensaio buscamos examinar as proposições dessa teatralidade acima descrita na peça *A Procura de Emprego* de Michel Vinaver, escrita entre de 1971-1973, na qual as questões apontadas se colocam diretamente ao ator/leitor. Escrita há mais de quarenta anos, a peça permanece de uma atualidade espantosa. Em cena, o desempregado Fage, um diretor de vendas, procura uma nova colocação. Uma entrevista entre o candidato e o empregador Wallace atravessa os acontecimentos, permeando as relações entre Fage, sua filha Nathalie e sua mulher Louise, em situações espacial e temporalmente deslocadas. Em meio à esfera pública e à particular, a peça tece sua trama de falas extraídas da argumentação padrão do funcionamento de uma grande empresa, regida por regras genéricas, de situações corriqueiras banais, íntimas e de fragmentos de memórias.

Em *A Procura de Emprego*, os planos do privado e do social se atravessam e se embaralham, limites são constantemente rompidos; os espaços físicos e mentais se equivalem. O deslocamento é contínuo da vida social à pública, e vice-versa. As situações sociais, situações íntimas, de relacionamento afetivo e recíproco com os familiares misturam-se aos fluxos de pensamento (sensações, memórias, fragmentos narrativos) do sujeito protagonista.

A busca de Fage, pontuada de entrevistas invasivas e absurdas, é intensificada pelo confronto com sua filha Nathalie, esquerdista, e pela pressão indireta de sua mulher Louise que suporta mal a perda do filho. Esse universo é vivido por pessoas que perseguem suas pequenas esperanças. A entrevista de contratação não existe no sentido de uma prova. Passa-se da prova da contratação como se passa da situação modelo à particular, ou seja, da relação indireta regida por regras gerais à relação direta e recíproca regida por convenções que empregador e empregado tratam de estabelecer. As grotescas fadigas que o entrevistador expõe no final da entrevista testemunham a impossibilidade de declarar publicamente os critérios reais que determinarão a aceitação ou rejeição à contratação.

Em *A Procura de Emprego* a fabulação é incompleta e apenas sugerida em meio a uma narratividade fragmentária; por deslocamentos que saltam no tempo e espaço; por um sujeito/protagonista descentrado e habitado por uma fala que não lhe pertence totalmente, nem aos demais personagens que o cercam. Mais do que uma técnica performativa, a peça propõe a seus leitores – e atores – um olhar deambulante do mundo e de si mesmo. Essa tessitura expõe uma apreensão de mundo que dialoga com certas questões fundamentais do nosso tempo, destacando com uma extraordinária justeza e impiedosa lucidez o indivíduo sob pressão. Fage, candidato ao emprego, sua mulher, sua filha, o empregador Wallace são os personagens que se perguntam direta ou indiretamente o que fizeram e/ou irão fazer amanhã ou nos dias anteriores e/ou seguintes, no escritório, em casa, na escola, nas manifestações de rua, numa contaminação constante entre público (trabalho) e privado entre desejos e sonhos, ódios e delírios. Em uma estrutura que borra e invade as fronteiras do espaço/tempo bem como do público/privado, as situações se entrecruzam e se embaralham nos diálogos, em ritmos que movimentam as camadas do turbilhão de angústia e vertigem no qual são lançados os personagens.

Atravessados pela irracionalidade absoluta do sistema capitalista transnacional, acucados numa máquina infernal, os personagens transitam sob pressão e perseguem algum tipo de

integração: nos valores do trabalho/empresa, na intimidade afetiva, na revivescência da memória, na conexão do sujeito consigo mesmo, na procura de pequenos sentidos em meio à vida do dia a dia. Esse contexto extremamente dramático, patético e estressante da vida cotidiana é desvelado em situações fragmentárias e desencontradas e destilado em comicidade melancólica.

Essa textualidade pontuada de tensões e que flagra o homem no estranhamento de si, quando em cena, expõe radical e existencialmente o ator no mundo; exige uma atuação muito presente, atenta, tanto presente de si quanto da ficção. *A Procura de Emprego*, no momento da encenação, expõe a subjetividade do ator no ato da enunciação e fiscalização de suas falas (incluindo o silêncio); falas estas que explodem e se reinventam num nível molecular no decorrer da cena. A rapidez do entrecorte de diálogos e situações, requer um nível de concentração intenso e conhecimento completo da peça, o que inclui as réplicas dos outros personagens, já que não há um princípio lógico a ser seguido: quando se acredita ter se estabelecido uma ordem, o autor a quebra de modo brusco. Do ator é exigida uma ágil prontidão corporal e poética-imaginativa, já que a cada réplica inverte-se o foco e a situação do personagem:

FAGE – Eu tentei

LOUISE – Como?

FAGE – Eu fiz tudo que eu pude

NATHALIE – Não quero ter memória

LOUISE – O que vocês fizeram?

FAGE – Passeamos

WALLACE – O senhor tem

FAGE – Eu sabia que o senhor ia falar da idade mas sabe idade é uma coisa bem relativa uns ficam velhos aos 25 anos eu sempre fiz o que precisava para permanecer jovem a primeira coisa meia hora de ginástica toda manhã

WALLACE – Sua idade não é necessariamente um problema

FAGE- Esporte muito esporte deitar cedo dormir bastante

NATHALIE – Eu quero ou melhor eu tento viver a vida de modo desconectado a gente faz uma coisa plenamente uma outra plenamente não se tenta ligar as duas senão

WALLACE – Dormir sim se o senhor quer dormir e dorme é um homem cheio de vontade toca pra frente o queixo erguido

LOUISE – E você comprou pra ela esse vestido

FAGE – Você foge das responsabilidades

NATHALIE – A responsabilidade é obscena

FAGE – Era uma oferta

LOUISE – Como?

FAGE – Uma liquidação

WALLACE – O senhor constrói a sua vida

FAGE – Na Kings Road”

(VINAVER, 1970, p. 53-54)

Outro desafio para os atores que se aventuram na montagem desse texto é a falta de pontuação e didascálias na obra. Em *A Procura de Emprego* há somente duas rubricas, que envolvem objetos de cena, e poucos pontos de interrogação. Esse tipo de escrita dá ao ator e encenador um poder de escolha muito amplo diante de infinitas possibilidades de intenções, possibilitando mudanças e ressignificações do jogo das personagens, diante de cada situação e/ou conflito. O drama enquanto gênero é desconstruído em meio ao trânsito entre as dimensões do ficcional (fábula) e as do próprio jogo que essa ficção oferece.

Esse caráter experimental da peça aponta para um novo realismo, não naturalista, mobilizando no desempenho cênico a presença radical do ator/personagem num jogo de tênues limites entre arte e vida. O ator é estimulado a um conjunto de reações instintivas e a uma reinvenção permanente de seus recursos psíquicos (corpo, alma e mente). Desse modo pode-se afirmar que, da perspectiva do ator, o processo de elaboração da ação, da atuação

no universo que aí se apresenta, se dá através da ludicidade e da imersão fragmentária em situações que não chegam a se constituir completamente e sugerem igualmente uma fabulação incompleta.

A partir dessa exigência na atuação, a obra fragmentada faz com que sua essência não se encontre nos diálogos diretos, no que foi composto, mas sim no que não chegou até o leitor, no que está faltando, no que não é dito. Esse tipo de fragmentação textual é um princípio estético em si.

Jean-Pierre Ryngaerd destaca que a chave do trabalho de Vinaver é o próprio ritmo de encavalamento, da sobreposição de situações no tempo e no espaço, distinto do tempo que o público precisa para refletir conscientemente sobre os fragmentos (1998, p. 131). Porém, em sua obra, não há resolução do ponto de vista da representação e sim uma relação da forma dramática ao modo de narrar, ou seja, a cena deve vir a serviço das narrativas, das falas. É isso que o crítico determina como ideologia da narrativa, defendendo, com isso a complexidade da obra.

Vinaver elabora uma escrita que tem como herança a problematização, a reflexão do homem sobre si mesmo e sobre suas relações na sociedade, de uma escrita de vozes banais e repetitivas, de situações e pressões cotidianas que atravessam sonhos quase esquecidos, utopias abandonadas, alucinações, revolta, raiva, todos esses elementos que se atritam como faíscas e constroem as redes invisíveis da vida urbana e capitalista.

Para Peter Szondi a “crise” do drama se configura na invasão não solucionada do acento épico no esquema do modelo dramático, como reflexo da separação fundamental do homem, como crise baseada em novas relações do homem em crise com o mundo e com a sociedade, o épico se configura como devir, como *démarche* do drama moderno. Na continuidade desse debate, Jean-Pierre Sarrazac verifica que o drama da atualidade se empenha em conjugar “o mais estreitamente possível o regime da cena dramática, o da relação catastrófica com o outro e consigo mesmo e o do quadro épico-lírico

(da relação com a sociedade, o mundo e o cosmo).” (2005, p. 32).

Sarrazac retoma a peça *O Sonho* de Strindberg, citada e comentada por Szondi que destaca a plasticidade do personagem desse monodrama e a originalidade da dramaturgia. Na peça, Agnes, o Oficial, o Advogado, o Poeta são personagens que concentram todo drama na psique do autor. E é aí que Sarrazac aponta nas possibilidades de subjetivação, a apresentação de um sujeito fragmentado, ao mesmo tempo épico e dramático: Dos homens, o jogo do drama; sobre os homens, o jogo épico. Diz Sarrazac:

(...) o sujeito da dramaturgia subjetiva de Strindberg não é apenas épico; semelhante ao sonhador que é ao mesmo tempo o que sonha e o sonhado, ele se desdobra e é alternadamente, ou mesmo simultaneamente, épico e dramático. (2005, p.27)

Detendo-se ainda na originalidade e modernidade do terceiro ato dessa peça de Strindberg, Sarrazac observa que este ato, marcadamente lírico, encerra a peça de forma aberta e que o sujeito aí exala sua própria subjetividade. Desse modo, a constituição da dramaturgia moderna desvela o ponto de clivagem do subjetivo/lírico, do dramático e do épico, lidando com um universo subjetivo que introduz o plano do sonho no plano da realidade e resulta na falta de continuidade linear da fábula através da sobreposição de imagens desconexas.

Para Sarrazac o drama moderno é atravessado literalmente por uma crise sem fim e que o alimenta e deságua em linhas de fuga imprevisíveis. Daí, o conceito de rapsódia constelando a forma do drama. Com essa formulação, Sarrazac pretende dar conta da precipitação da escrita dramática para uma forma mais livre (que não ausência de forma). Uma concepção de drama que também pretende se livrar ou ao menos reemancipar incessantemente de sua maldição: a do seu estatuto de arte canônica ao lado do romance, do poema, do ensaio.

Poética teatral, privilegiando o ouvido mais do que o olhar pelas possibilidades musicais na emissão das falas, o teatro de Vinaver foi descrito por ele mesmo em uma conferência realizada em Praga:

“(Minha obra) parte da banalidade da palavra emitida por quaisquer pessoas em situações sem interesse, ou seja, da falta, em princípio, de sentido. Mas contrariamente ao teatro do absurdo, que exalta o *nonsense*, todo esforço aqui consiste na retomada do que poderia ser um novo fundamento do sentido. E esse esforço se faz ao nível molecular da linguagem. Trata-se, portanto, de um teatro de texto.” (VINAVER, 1990)

Em uma entrevista, o autor também declara:

“Houve um momento que acreditei que a função do teatro era mudar o mundo, ajudar a destruição da injustiça, desarranjar a ordem estabelecida. Ao colocar a questão atualmente, isso não me parece completamente diferente, mas bem mais modesto. O teatro pode servir para tornar menos evidente o que se toma como garantido. Desde que o normal seja perturbado na mente das pessoas, torna-se possível pensar de outro modo, viver de outro modo; o papel do teatro é sacudir os consensos e os conformismos sem cair em outros conformismos, resumindo, liberar as condutas e os ânimos.” (1999)

Obra audaciosa que desconstrói os modos e as conversações habituais, um manifesto e desafio aos encenadores de seu texto: o da “representação/apresentação” de um sujeito mais descentrado e habitado por uma fala que não lhe pertence totalmente. Bem mais do que uma técnica performativa, o autor nos propõe – e aos atores – um olhar deambulante do mundo e de si mesmo. Uma escrita que solicita o comprometimento existencial do ator em seu encontro com o espectador, buscando criar imagens através dessa dramaturgia específica para revelar a debacle da consciência do homem de massa na segunda metade do século XX até os dias atuais.

O pesquisador Jean-Pierre Ryngaerd, verifica que os textos de Vinaver, sem apresentar apoios concretos referentes à situação, exigem uma entrega do receptor aos fragmentos de diálogo e que a unidade profunda do texto pode ser encontrada sob a superfície da fala, “no ponto em que o choque das réplicas fragmentadas produz sentido quando se aproximam uma das outras e podem ser compreendidas em sua continuidade.” (RYNGAERD, 1998, p.132). Mais do que o entendimento da fábula através do que não é dito, do que se esconde, aí se desprende uma visão de mundo, e expõe uma face da contemporaneidade que afeta a intimidade do homem atual, a humilhação, a ausência de contato, de comunicação, de carinho e profundidade nas relações entre as pessoas.

Vinaver ganha seu público pela sensibilidade de não revelar claramente as falas de seu diálogo aparentemente cotidiano. Os enunciados de seus personagens desdobram os conflitos e as histórias aí implicadas, aos poucos destiladas. Ao espectador cabe o trabalho de “ficar na superfície da fala”, apenas recebendo os diálogos entrecortados e assistindo à situação no momento da representação, sem entender completamente do que se trata: é só escutar e observar com outras possibilidades de olhares, de fruição.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Sobre a fábula e o desvio**. Rio de Janeiro: 7 Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013; 158 p.

VINAVER, Michel. **A procura de emprego**. São Paulo: Aliança Francesa: Consulado Geral da França em São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. 291 p.

RYNGAERD, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013. 252 p.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac-Naify, 2001. 184 p.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac-Naify, 2012. 224 p.

VINAVER, Michel. **Conférence de le théâtre français contemporain**. Praga: 1990. Disponível em: <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=283> . Acesso em: 31/03/2015.

VINAVER, Michel. **Entrevista a Liban Laurence**. Paris: 1999. In: Le rôle du théâtre est de secouer les conformismes: L'Express.

Abstract: Epic and Drama in *Looking for Job* by Michel Vinaver. The essay examines the epic and dramatic unfolding in the play *Looking for Job* by Michel Vinaver problematized in this drama. Starting from Jean Pierre Sarrazac's studies, we sought for the nature of an intimate poetics around a subject crossed by complex affective / linguistic and existential systems. In this sense the article dwells on a writing crisis that not only affects the drama tradition, but the scenic event itself, the "own desire scene to relate to all texts, including non-literary" as states Sarrazac .

Keywords: Epic, drama, Michel Vinaver, contemporary drama.

juliana **NASCIMENTO**

*Coordenadora do Laboratório de Pesquisa Teatral da Escola Porto Iracema das Artes, do
Instituto de Arte e Cultura do Ceará (IACC)*

b e b e **ALVES**

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

DA TRAMA AO ATO: POR UMA DRAMATURGIA DO ATOR

RESUMO> Este trabalho propõe uma abordagem crítica da noção de *dramaturgia do ator*, sua origem na teatrologia ocidental, seus significados e usos correntes, tendo como ponto de partida as reflexões de Eugenio Barba. Para tanto, propõe-se inicialmente uma reflexão sobre a noção de dramaturgia e sobre as modificações de sentido e de utilização que o termo sofreu a partir do século XX, em sua interação com as transformações desencadeadas pelos encenadores.

PALAVRAS-CHAVE> dramaturgia; dramaturgia do ator; ator criador.

DA TRAMA AO ATO: POR UMA DRAMATURGIA DO ATOR

Juliana M^a G. Carvalho NASCIMENTO¹; Hebe Alves DA SILVA²
Laboratório de Pesquisa Teatral da Escola Porto Iracema das Artes, do Instituto de Arte e Cultura do Ceará (IACC); Universidade Federal da Bahia (UFBA)

INTRODUÇÃO

Por que falar do ator e de sua dramaturgia? Justo quando um dos princípios mais caros ao teatro, a saber, a noção de presença física, se não é descartada, é amplamente debatida e até relativizada, com a chegada e uso dos meios de produção de presença virtual, ou seja, a presença que passeia de um lado a outro do globo terrestre via os dispositivos da tecnologia da interação e conectividade. O propósito aqui não é responder de forma cabal a essa questão, mas levantar pontos para a discussão sobre o trabalho do ator na contemporaneidade. Tampouco trataremos da interação do ator com os aludidos dispositivos, embora tenhamos em perspectiva o impacto causado na cena contemporânea diante da diversificada oferta de recursos tecnológicos e expressiva variedade de conceitos e efeitos com os quais se pode operar ao conceber e executar um projeto de criação cênica. Antes, pretendemos indicar o contexto em que situamos as reflexões contidas neste artigo. Ou seja, o que interessa aqui é destacar que é no ator, mediante sua presença cênica, que tais recursos e conceitos se sintetizam e encontram sua capacidade de tocar a sensibilidade da platéia.

Nossa tarefa aqui é contextualizar o surgimento e a compreensão do termo *dramaturgia do ator*, dentro desse contexto de crise da noção de dramaturgia enquanto texto escrito, bem como da crise de sua soberania no teatro ocidental. O texto de teatro sempre foi importante nos processos de encenação teatral, elemento

¹ Coordenadora do Laboratório de Pesquisa Teatral da Escola Porto Iracema das Artes, do Instituto de Arte e Cultura do Ceará (IACC); doutoranda em teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestre em Psicologia pela Universidade Federal do Ceará (2011).

² Professora Adjunta da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Decana do Centro de Formação em Artes da Universidade Federal do Sul da Bahia. Mestre (2001) e Doutora (2008) em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, com Doutorado-Sanduiche na Universidade de Nanterre - França.

a ser preservado, tido como ponto de partida e/ou de chegada; ou a ser desestruturado, reformulado e até abolido – mas de um jeito ou de outro, o texto “dramático”, escrito, se impôs como um relevante ponto de referência na história do teatro ocidental. Porém, ainda no século XX outros aspectos se destacaram, configurando o fazer teatral como a junção de uma multiplicidade de signos e textos, de dramaturgias que ultrapassam a escrita e se colocam mais próximas da materialidade da cena. Um desses textos se apresenta sob a denominação de *dramaturgia do ator*, que em muitos processos teatrais assume um papel crucial na forma cênica que o espetáculo assume.

O TERMO DRAMATURGIA E SUA AMPLIÇÃO DE SENTIDO(S)

Segundo Matteo Bonfitto (2011), em contraponto a uma tradição que cunhou o termo dramaturgia como sendo a escrita de textos dramáticos, ao longo do século XX foi possível perceber uma considerável expansão do uso do termo ao longo do séc. XX. O autor pontua que o Simbolismo proporcionou certa tensão em relação aos modos de representação vigentes nos textos dramáticos. Estes “[...] se tornam a partir de então não somente a reprodução de uma realidade objetiva, mas passam a ser a representação de ‘realidades’, de mundos interiores, de abstrações, de sonhos, do que é impalpável.” (BONFITTO, 2011, p.56).

Referindo-se aos fatores que favoreceram a ampliação do sentido de dramaturgia no Ocidente, Bonfitto (2011) aponta as elaborações de Artaud e o trabalho de Brecht:

De fato, através do trabalho do artista alemão, a noção de dramaturgia passa a estar relacionada não somente com a escritura de textos dramáticos, mas com a articulação dos diversos elementos que compõem a cena. Emerge então, exemplarmente no caso de Brecht, a figura do dramaturgo, ou seja, de um profissional que atua como um “escritor da cena”, que articula o texto escrito com todos os outros

elementos cênicos. (BONFITTO, 2011, p.56-57).

Além dessa “escrita da cena” e da visão dos vários elementos da encenação como sendo portadores de sentido, aspectos caros a Brecht, cabe ressaltar a sua proposta com as chamadas *peças didáticas*. Estas, em termos de dramaturgia, foram criadas com o objetivo de serem modificadas por quem se propusesse a trabalhar com elas. “Dessa forma, Brecht já anunciava algo caro ao teatro contemporâneo, uma vez que ele entende que o texto é passível de adaptação pelos artistas da cena, o que professa o fim da submissão da encenação ao texto.” (CONCÍLIO, 2011, p.158). Marco de Marinis (1998), em sua conferência *A Direção e sua Superação no Teatro do Século XX*, pontua no trabalho de Brecht não somente a relação com uma escrita textual e cênica aberta, mas como, na década de 50, essa escrita se articulou com uma mudança radical no modo de Brecht se posicionar como diretor. “Cada vez mais, Brecht considera a direção cênica como um trabalho de grupo, uma experimentação, busca e invenção em conjunto com o ator. Ator cuja centralidade é cada vez mais reconhecida, por ser um sujeito criativo.” (MARINIS, 1998, p.4). Essa mudança no modo de encarar o trabalho de direção é extremamente preciosa à contemporaneidade e representa um importante passo na posição que o ator passa a ocupar na cena teatral.

No que concerne a esta posição, Brecht propõe reflexões e procedimentos que já apontam para a criação de uma dramaturgia própria do ator, a qual necessariamente não serviria para reforçar o texto escrito. Em seu artigo *A nova técnica da arte de representar*, Brecht (2005) afirma que, diante da leitura de seu papel, o ator teria que cultivar uma atitude de surpresa e contestação, bem como pesar criticamente os prós e os contras envolvidos na situação dramática; deveria também apreender a motivação dos acontecimentos, mas sobretudo o comportamento da personagem. Mais ainda: “Antes de decorar as palavras, terá de decorar qual a razão da sua surpresa e em que momento a contestou. Deverá incluir na configuração do papel todos estes dados.” (BRECHT, 2005, p.105-106; grifo nosso). Ou seja, na estruturação cênica de seu papel, o ator precisava

compor uma espécie de dramaturgia pessoal, paralela e crítica acerca da personagem. Isto se evidencia na medida em que Brecht (2005, p.107; grifo nosso) indica os recursos que o ator poderia utilizar “[...] para distanciar a expressão e a ação da personagem apresentada: 1. Recorrência à terceira pessoa. 2. Recorrência ao passado. 3. Intromissão de indicações sobre a encenação e de comentários.” Na sua posição de agente crítico, o ator deveria dizer algo que extrapolasse o texto escrito pelo dramaturgo, algo que se apresentasse em seu corpo (através do *gestus* e das suas intenções) e na palavra (através de seus comentários distanciados da personagem).

Acerca das propostas de Brecht e Artaud, Bonfitto (2011) pontua que, apesar serem bem diversas, os dois contribuíram significativamente para a compreensão de que a noção de dramaturgia não se restringe à palavra e ao texto escrito, mas que se relaciona com o modo de operação e de interligação de cada signo cênico. Nesse sentido, o autor reflete ainda acerca da influência que os teatros orientais exerceram sobre esses mestres do teatro ocidental, na medida em que, nas práticas orientais, o texto não está em posição de soberania em relação aos outros elementos cênicos. Tampouco esses teatros se propõem a criar uma obra de arte harmônica e unificada semanticamente, no sentido “[...] wagneriano de obra de arte total [...]” (BONFITTO, 2011, p.57). Ele acrescenta ainda que nos espetáculos orientais “[...] cada elemento [...] contribui para a construção de uma espécie de organismo composto por várias camadas que se articulam, mas não se reforçam e ilustram simplesmente. A unidade estética nesses casos é resultado de um profundo jogo de tensões.” A contribuição que essas formas teatrais fornecem ao Ocidente, segundo o autor, é uma mudança na forma de compreender a noção de dramaturgia, que passa a ser vista como modos de entrelaçar os diversos elementos cênicos, que já não convergirão para um ponto único. Dramaturgia agrega então o sentido de textura – cabe atentar que no dicionário textura adquire também significados relativos à ação (ou efeito) de tecer e a tecido (PRIBERAM, 2013). Assim, como textura, a noção de dramaturgia engloba as diversas camadas geradas pelos elementos componentes

da visualidade cênica em suas interações (BONFITTO, 2011).

EUGENIO BARBA E SUA COMPREENSÃO ESTRATIFICADA DE DRAMATURGIA(S)

Nessa mesma perspectiva, Eugenio Barba (1995, p.68), no verbete *dramaturgia* do *Dicionário de Antropologia Teatral*, afirma que “A palavra ‘texto’, antes de se referir a um texto escrito ou falado, [...] significa ‘tecendo junto’. Nesse sentido, não há representação que não tenha ‘texto’.” Numa tentativa de definir o termo *dramaturgia*, bem como a sua utilização pessoal do mesmo, Barba (2010, p.37-38) parte inicialmente da raiz etimológica da palavra:

[...] *drama-ergein*, trabalho das ações. Ou seja: como as ações dos [...] atores começavam a trabalhar. [...] [Para Barba], a *dramaturgia* não era um processo que pertencia somente à literatura, era uma operação técnica inerente à trama e ao crescimento de um espetáculo e de seus vários componentes.

No mesmo verbete sobre *dramaturgia* o autor elenca os vários componentes que interagem entre si no espetáculo – sons, luzes, mudanças no espaço, os objetos usados, as etapas da história ou as diversas faces de uma mesma situação. Para Barba (1995, p.68), “Todas as relações, todas as interações entre as personagens ou entre as personagens e as luzes, os sons e o espaço, são ações. Tudo o que trabalha diretamente com a atenção do espectador em sua compreensão, suas emoções, sua cinestesia, é uma ação.” É uma concepção ampla de ação que, nesse caso, parece adquirir um sentido de signo cênico. Ademais, nesse trecho Barba deixa transparecer um princípio que é caro a ele e, anteriormente, a Grotowski, que é o entrelaçar dos diversos elementos que compõem a materialidade cênica de modo a intervir e atuar na atenção e percepção cinestésica dos espectadores. Ou seja, trata-se de uma concepção de teatro que compreende que a relação com o espectador não se dá somente num

nível intelectual e/ou emotivo, mas também físico e corporal.

Afastando-se da ideia exemplar da peça “bem feita” (*pièce bien faite*), calcada em uma visão da dramaturgia como uma composição literária (para o palco), com momentos precisos articulados numa progressão, Barba afirma, no livro *Queimar a casa: as origens de um diretor* (2010), que a princípio tinha uma forte intuição da importância da dramaturgia para a sua busca pela vitalidade no teatro, mas também sabia que precisava esclarecer a vaga definição pessoal que dava ao termo. Nesse período de imprecisão, com o termo dramaturgia ele “[...] tinha a impressão de fazer alusão a uma estrutura invisível que deveria fundir, de maneira fascinante, insólita e eficaz, os elementos heterogêneos e as diferentes partes do espetáculo.” (BARBA, 2010, p.38). Mas ainda era uma compreensão insatisfatória para ele.

Vale pontuar que Barba (2010, p.38) só compreende (e esclarece) sua ideia de dramaturgia ao fazer uma contraposição com a concepção corrente, que abordava o termo a partir do fio da narrativa, ou seja, “[...] a sequência horizontal das diferentes fases de desenvolvimento do tema.” – o que é possível remeter ao que ele denomina, em seu *Dicionário de Antropologia Teatral* (1995), ao eixo da *concatenação*, da sequência diacrônica dos acontecimentos de uma história. Nessa empreitada de contraposição e (auto)esclarecimento do termo, Barba (2010) percebeu que o seu trabalho de diretor partia de um olhar que evidenciava a qualidade essencialmente estratificada do espetáculo. Percebeu também que a sua “dramaturgia de diretor” atuava sobre as múltiplas conexões entre as partes do espetáculo, a partir de uma *dimensão vertical*. O trabalho sobre essa *dimensão vertical* lhe possibilitava separar os diversos estratos e níveis de organização envolvidos no espetáculo, independente do sentido (inclusive literário) do mesmo.

Nessa perspectiva, Barba (2010) compara o seu trabalho ao modo de raciocinar dos biólogos, que olham para um organismo a partir de suas partes e de suas articulações em sistemas que se relacionam. Para ele, “[...] o espetáculo também era um organismo

vivo do qual [...] [ele] tinha que identificar não só as partes, mas, inclusive, os níveis de organização, e depois suas relações.” (BARBA, 2010, p.39). A partir dessa compreensão, dramaturgia se configura para ele como um “modo de trabalhar”, como um método equivalente ao da anatomia. Nessa série de comparações com a biologia, o que lhe interessava, sobretudo, não era a compreensão dos múltiplos níveis de organização, mas sim essa “forma de olhar” atenta às lógicas diversas e sobrepostas. Ele acrescenta que concretamente os níveis e partes não são isoláveis, mas que a ação do pensamento e do olhar é que viabiliza essa operação lógica de separação.

Assim, Barba (2010, p.39) coloca duas perspectivas:

De um lado, a dramaturgia do espetáculo se apresenta como trama³ numa concatenação e numa simultaneidade de diferentes núcleos ou episódios; do outro, os diferentes estratos estão presentes ao mesmo tempo e em profundidade, cada um dotado de uma lógica própria e de um modo próprio e peculiar de manifestar sua vida.

³ Barba (1995, p.68) define trama como a “[...] maneira pela qual as ações trabalham [...]”.

Em seu percurso como diretor, Barba identificou e se interessou por três níveis dramaturgicos de organização do espetáculo, cada qual com sua lógica, demandas e especificidades próprias. São eles:

- o nível da *dramaturgia orgânica ou dinâmica*. É o nível elementar, e diz respeito ao modo de compor e tecer os dinamismos, os ritmos e as ações físicas e vocais dos atores para estimular sensorialmente a atenção dos espectadores [é um nível que, como será possível verificar adiante, abarca e depende intimamente da dramaturgia do ator];
- o nível da *dramaturgia narrativa*: a trama dos acontecimentos que orientam os espectadores sobre o sentido ou sobre os vários sentidos do espetáculo;
- o nível da *dramaturgia evocativa*: a faculdade que o espetáculo tem de gerar ressonâncias íntimas no espectador. É essa dramaturgia que destila ou captura um significado involuntário e recôndito do espetáculo,

específico para cada espectador. É um nível que todos nós já experimentamos, mas que não pode ser programado de forma consciente. (BARBA, 2010, p.40, grifo do autor).

Barba acrescenta ainda outras características importantes desses três níveis dramaturgicos: na *dramaturgia orgânica* ele trabalha também com os componentes do espetáculo (luz, som, figurinos, etc.); ademais, é essa dramaturgia que lhe faz provocar o espectador num nível cinestésico⁴, fazendo com que nele reverberem sensorialmente as ações físicas e vocais dos atores – vale ressaltar que esse efeito cinestésico é de fundamental importância no trabalho criativo de Barba e do *Odin*. Com a *dramaturgia narrativa* ele lidava “[...] com personagens, fatos, histórias, textos, referências iconográficas.” Para ele, esse nível provoca no espectador “[...] conjecturas, pensamentos, avaliações, perguntas [...]” (BARBA, 2010, p.40). Já a *dramaturgia evocativa* é de uma natureza bem diversa das anteriores, trata-se de uma meta, indica a necessidade de criar de maneira a que um mesmo espetáculo tenha reverberações diversas “[...] nas cavernas biográficas de cada espectador.” (BARBA, 2010, p.40). Esse nível é capaz de levar o espectador a uma “mudança de estado”.

O trabalho de Barba como diretor – na qualidade de primeiro espectador – partia dessas três dramaturgias, que tinham uma importância fundamental em seu processo criativo, como mostra a seguinte afirmação:

A articulação em vários níveis era, em primeiro lugar, uma forma de multiplicar as lógicas, de lutar contra a univocidade de um espetáculo e as relações explícitas da trama. E, sobretudo, permitia que eu desfrutasse dos mecanismos de atração sensorial que estão para além dos significados da história. (BARBA, 2010, p.40).

Essa concepção de Barba, de uma dramaturgia do espetáculo estratificada em níveis, traz um olhar contemporâneo que, além de englobar um texto cênico que muitas vezes extrapola e independe do nível narrativo, também agrega os sentidos que a obra provoca

⁴ A neurociência tem contribuído sobremaneira com o debate acerca da relação cinestésica que pode se estabelecer entre ator e espectador, a partir das pesquisas sobre os neurônios espelho. Acerca deste debate, conferir: SOFIA, Gabriele. Teatro e Neurociência: da intenção dilatada à experiência performativa do ator. In: *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v.2, n.1, p.93-122, jan./jun. 2012.

no espectador que, por sua vez, a redimensiona – essa concepção aproxima-se, assim, de uma tendência que vê o espectador como o principal intérprete da obra teatral, como aquele que a “conclui” no ato de recepção. Barba usa inclusive o termo “dramaturgia do espectador”, afirmando que o manteve com teimosia, mesmo diante da oposição clara que muitos lhe fizeram. Para o diretor, esse termo indicava seu objetivo maior, que era “[...] criar um espetáculo que pudesse assumir um sentido compartilhado e, ao mesmo tempo, sussurrar uma diferente confiança para cada um dos espectadores. E que se mostrasse diferente a cada vez que alguém o visse.” (BARBA, 2010, p.43).

É possível esboçarmos algumas críticas a Barba, afirmando que ele não relaciona seus pensamentos às teorias que se debruçam sobre a dramaturgia e sobre o papel do texto na representação – como o faz Uberfeldel (2005), por exemplo, a partir da semiologia do teatro –; bem como afirmando que ele constrói uma visão (e uma utilização) do termo por demais pessoal e subjetiva – o próprio Barba (2010) afirma isso. Em seu ensaio, Bonfitto (2011, p.58) inclusive pontua que no século XX houve inúmeras tentativas “[...] de se estabelecer as camadas expressivas que compõem o fenômeno teatral, as quais seriam mais tarde referidas como dramaturgias.” O autor acrescenta ainda que se proliferam as análises sobre os diversos tipos de dramaturgia da contemporaneidade: do ator, do espaço, dos objetos cênicos, das sonoridades, do figurino, do espectador etc. Barba é um dos pensadores contemporâneos que utiliza o termo dramaturgia dessa maneira um tanto indiscriminada, que faz pensar nas diversas camadas significantes engendradas pelos elementos da cena, mas que, por outro lado, lança o termo numa profusão de sentidos que pode esvaziá-lo de sua potência. Bonfitto (2011) levanta ainda uma série de questões relevantes acerca das possíveis consequências das interações entre os três níveis dramatúrgicos (narrativo, evocativo e orgânico) propostos por Barba, mas não responde a essas questões; antes de tudo aponta que a noção de dramaturgia como textura ainda traz em seu bojo uma série de pontos obscuros que precisam ser refletidos na práxis teatral contemporânea.

Apesar desses pontos criticáveis e das obscuridades dessa utilização generalizada do termo dramaturgia, Bonfitto (2011) afirma que cabe valorizar o reconhecimento dessa ampliação do termo em sua associação com o sentido de textura. A nosso ver, avaliamos também que é preciso considerar a relevância das reflexões de Barba, na medida em que partem de uma sólida e incansável prática artística e que, sobretudo, se situam numa perspectiva que estabelece não só o encenador, mas também os atores como criadores da cena. Nesse sentido, Marco de Marinis (1998), ao discorrer sobre a perda da centralidade do papel do diretor no século XX, afirma que uma consequência fundamental desse deslocamento é que:

[...] no teatro do ator, o trabalho de direção e o do ator estão no mesmo nível ou, pelo menos, num plano homogêneo. Isso acontece quando o trabalho de direção se desenvolve paralelamente ao do ator e mesmo quando sua realização é sucessiva. Isso leva a uma outra consequência lógica: o ator pode tornar seu o trabalho de direção, pode assumi-lo em parte ou integralmente, à medida que aumenta sua competência de controle dos instrumentos. (MARINIS, 1998, p.8-9, grifo nosso).

A DRAMATURGIA DO ATOR

E aqui entramos na seara da dramaturgia do ator, dado fundamental ao trabalho de diretores como Barba, na medida em que está relacionada aos materiais psicofísicos criados pelo intérprete, independente da montagem de espetáculos. Com o termo, Barba (2010, p.57) se “[...] referia tanto à [...] contribuição criativa [do ator] no crescimento de um espetáculo quanto à sua capacidade de enraizar o que contava numa estrutura de ações orgânicas”.

Ao explicar o que entende por “orgânico”, Barba (2010) o faz a partir de uma relação com a cinestesia que, segundo ele, trata-se da experiência sensório-corpórea interna dos movimentos e tensões

personais, bem como dos alheios, dos que se passam nos outros. Para Barba (2010, p.57), “[...] as tensões e as modificações no corpo do ator provocam um efeito imediato no corpo do espectador [...]”. Essa reação física provocada no espectador exerce influência nas significações que ele fornece à obra – ou seja, na *dramaturgia do espectador*. Barba (2010) afirma que essa conexão entre o dinamismo do ator/dançarino e o do espectador é denominada de “empatia cinestésica” – ele fala também em “participação cinestésica”. Nessa perspectiva, o diretor do *Odin* entende “[...] por ‘orgânico’ as ações que provocam uma participação cinestésica no espectador e que, para ele, tornam-se convincentes independentemente da convenção ou do gênero teatral da qual o ator faz parte.” (BARBA, 2010, p.57).

Barba (2010, p. 58) prossegue afirmando que é sobretudo a dramaturgia do ator, esse nível de organicidade que se dá a ver pelas suas ações físicas e vocais, que “[...] atua no sistema nervoso do espectador.” Nesse sentido, afirma que um espetáculo deve ser coerente com seu “*bios cênico*”, que independe da história a ser contada ou das intenções do autor. Para ele a *dramaturgia orgânica*, que engloba os materiais fornecidos pelos atores e o que o diretor faz com eles, são os alicerces de granito do espetáculo, pois engajam e convencem os sentidos do espectador.

Com esse termo, Barba quer enfatizar uma lógica própria do ator, que não corresponde às suas (de diretor), nem às dos autores. Mas de onde vem essa lógica? A que ela serve? Segundo Barba (2010, p.58), “O ator extraía essa lógica da própria biografia, das próprias necessidades, da experiência e da fase existencial e profissional em que se encontrava, do texto, da personagem ou das tarefas que tinha recebido, das relações com o diretor e com os outros companheiros.” Parece mais uma vez uma afirmação ampla e vaga, mas que adquire um sentido mais claro se pensarmos que essa dramaturgia se concretiza sobretudo num texto do corpo, em ações físicas e vocais, que extrapolam a interpretação de um texto ou de uma personagem e que se constituem como composições que tem um valor próprio, autônomo. Assim, “A dramaturgia do ator era a medida de sua autonomia como indivíduo e como artista.” (BARBA, 2010, p.58).

Cabe refletirmos sobre um aspecto acerca da origem dessa lógica própria do ator. A afirmação de Barba, que o ator extrai essa lógica da sua “própria biografia”, leva-nos a pensar na confusão que muitas vezes ocorre entre teatro autobiográfico e dramaturgia do ator. Em que medida os dois estão interligados? Quando ele menciona a biografia e a fase existencial do ator como fonte de estímulo e material de criação, será que isso necessariamente se articula num texto verbal? Ou representa um substrato que recheia as partituras de ações criadas? As respostas a essas questões dependem de quem cria e das poéticas diversas que se podem engendrar, mas em geral acreditamos que elas estão intimamente ligadas a um trabalho que demanda do ator entrega, sacrifício e autoconhecimento.

Nesse sentido, cabe trazer um exemplo de Grotowski (2007), acerca do trabalho com Ryszard Ciéslak, na composição do personagem Príncipe Constante. A história do Príncipe estava permeada de martírio e sofrimento, porém as ações codificadas pelo ator, e que estavam em conexão com os monólogos do personagem, pertenciam a uma recordação antiga do seu primeiro amor de adolescente, que não tinha a conotação tenebrosa do martírio do Príncipe. Aqui as ações estavam interligadas a uma história da vida do ator, que lhes dava recheio, mas que vinha de um contexto diverso do da fábula e que não era perceptível ao público, porém dava à cena a organicidade e a potência necessárias. Grotowski (2007, p.233) então afirma:

Sim, o ciclo das associações pessoais do ator pode ser uma coisa e a lógica que aparece na percepção do espectador, uma outra. Mas entre essas duas coisas diferentes deve existir uma relação real, uma só profunda raiz, mesmo se estiver bem escondida. De outro modo, tudo se torna causal, fortuito. [...] Nessa referência escondida, a relação entre a alma e o Verdadeiro – ou, se quiserem, entre Homem e Deus – é a relação da Amada com o Amado. Foi isso que levou Ciéslak a uma experiência de amor tão única que se tornava uma prece carnal.

Vale notar que, tanto em Grotowski quanto em Barba, a

experiência autobiográfica está articulada às ações físicas, a um texto corporal que nem sempre vem em consonância com o texto verbal e que pode ter substratos bem diversos. Está articulada também a uma forma de engajamento do ator, de maneira que ele se encontre intimamente implicado naquilo que cria. Isto nos faz lembrar um depoimento de Cacá Carvalho, no livro *Dramaturgia Pessoal do Ator*, de Wlad Lima (2005). Cacá diz:

Em todo trabalho que eu faço, eu me pergunto como é isso em mim, em Belém? [...] Eu queria que este espetáculo tivesse uma opinião onde o material de que ele é feito, as pessoas que o fazem, a qualidade sonora, tivessem a cara de tudo isso, de onde eu sou. *Não é autobiográfico, mas tem uma coisa ligada à minha origem em particular*. Então, as coisas que a mim soam fortes eu gostaria que estivessem no trabalho [...]. (LIMA, 2005, p.68, grifo nosso).

Essa perspectiva do diretor se estende ao trabalho dos atores, que são provocados a encontrar as conexões entre a montagem de Hamlet, seus personagens e sua história de vida, que é articulada em cena sobretudo através de ações. Cabe pontuar que a pesquisadora Wlad Lima utiliza o termo *dramaturgia pessoal do ator*, enfatizando o aspecto autobiográfico, para além do técnico.

Numa perspectiva mais próxima aos achados de Grotowski com o ator Ryszard Ciéslak, cabe retomar também as primeiras experiências desenvolvidas por Burnier (2001) no LUME (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP), com o ator pesquisador Carlos Simioni, na pesquisa denominada de *dança pessoal*. Na sua busca por propiciar ao artista o contato com suas *energias interiores, criadoras*, suas *energias potenciais*, o grupo desenvolveu o treinamento energético, que parte de um intenso trabalho corporal e tem a exaustão física como porta de entrada para o encontro de novas qualidades de ações físicas, extracotidianas. Vários relatos de Simioni, transcritos por Burnier em seu livro *A Arte de Ator* (2001), apontam-nos uma ligação entre as imagens surgidas nos treinamentos com imagens e memórias acordadas da infância, o

que traz a “biografia” do ator como substrato íntimo das suas ações físicas. A potência e a organicidade dessas ações surgidas em treino (e posteriormente fixadas e codificadas pelo ator) se dá sobretudo por essa ligação, que não se perde de vista mesmo quando a ação é deslocada do treino e inserida em um contexto de representação teatral.

Retomando a perspectiva de Barba acerca da dramaturgia do ator, destacamos o fator da autonomia criativa dos atores. Quando Barba fala deles, ele enfatiza a capacidade que eles têm de compor ações, ritmos e posturas repetíveis – capacidade esta desenvolvida ao longo de anos de treinamento e de espetáculos. Esses “materiais orgânicos” se configuram como espécies de células, que podem ser manuseadas, tiradas de seus contextos de origem e desmembradas até se chegar a um ponto indivisível, como um átomo que não deixa de ser perceptível: “[...] uma minúscula forma dinâmica que, ainda assim, tinha consequências na tonicidade de todo o corpo.” (BARBA, 2010, p.60). A essa forma Barba e seus atores chamavam de *ação real*; ela podia se manifestar apenas como um impulso, de tão pequena, mas se difundia no corpo do ator e reverberava no espectador. Barba pontua também, assim como Grotowski (na palestra de Santo Arcângelo), que a ação tem sua origem na coluna vertebral, ela não nasce na periferia do corpo. Ele acrescenta ainda que é óbvio que não basta a organicidade de uma ação, ela precisa ter também uma dimensão interior a lhe motivar.

Nesse sentido, Stanislavski (1972) já pontuava que toda ação física esconde atrás de si uma ação interior e também sentimentos, de modo que um papel se configura a partir de dois planos: um exterior e outro interior. Porém, no decorrer da trajetória de Stanislavski como diretor-pedagogo, tornou-se claro para ele que a ação física tinha primazia sobre os outros elementos do trabalho de criação do ator, pois os sentimentos e as emoções não são fixáveis nem manipuláveis, mas a linha de ações sim. Ademais, Stanislavski também percebeu que as ações são iscas das emoções, por meio delas é possível se conectar e ativar estados emocionais potentes e verdadeiros.

Para Bonfitto, as principais inquietações de Stanislavski eram a necessidade de fazer com que a qualidade do trabalho do ator perdurasse no tempo, bem como a necessidade de lidar com “[...] a situação do ator contrária à da natureza” (BONFITTO, 2006, p.23). Nesse sentido foi que ele buscou elaborar um terreno propício à construção da personagem, chamado de “estado criativo do ator”, que ultrapassava a demanda direta dos espetáculos e que se dirigia para a formação do artista em geral. Segundo Barba, essa necessidade impulsionou a criação de estúdios de vários mestres do teatro:

...os estúdios, os laboratórios, as escolas de mestres do século XX nasceram para fazer aparecerem condições de uma experiência criativa, lugares de operabilidade do teatro (como cultura, como longa duração). Os diretores-professores usaram essas oportunidades não apenas para treinar estudantes para o teatro, [...] mas também para *inventar os instrumentos de sua própria criatividade* (BARBA e SAVARESE, 1995, p.28, grifo nosso).

Barba (2009) afirma ainda que a partir de Stanislavski os exercícios passaram a ser um conjunto elaborado de experiências que tinha o intuito de modificar o “corpo-mente” cotidiano dos atores, convertendo-o em um “corpo-mente cênico”, ou seja, artificial, extracotidiano, porém vivo e crível. Apesar de possuírem estéticas e métodos de pesquisa diversos, era também isso o que buscavam os demais mestres do século XX.

Quando falamos que Stanislavski e os outros mestres do século XX buscaram estimular no ator a criação de um “corpo-mente cênico”, extracotidiano, independente de qualquer espetáculo ou processo de montagem, podemos afirmar que eles instauraram no meio teatral o terreno daquilo que Barba veio a chamar de *pré-expressividade*. Este é o terreno que antecede à expressão, à personagem, à construção de significados articulados; é o terreno onde o ator trabalha a si próprio e a sua presença cênica, onde ele se prepara para o processo criativo. Barba (2009) pontua que o nível pré-expressivo não está dissociado do nível da expressão, quando

se dá o encontro entre ator e espectador. Porém, ele afirma que é possível e necessário trabalhar com o ator a pré-expressividade separadamente, enquanto um *nível operativo*, “como se o objetivo principal fosse a energia, a presença, o *bios* de suas ações, e não seu significado” (BARBA, 2009, p.171).

Cabe ressaltar que é incontestável o papel fundamental que a ação física (e seus componentes) representou para a criação desse “corpo-mente cênico” e para as pesquisas que foram desenvolvidas desde Stanislavski até Grotowski. Aliás, é importante pontuarmos que o germe do que Barba denominou dramaturgia do ator já se encontrava nas práticas de Stanislavski, na medida em que o diretor russo estimulava seus atores a construírem um texto paralelo com suas ações físicas, texto que muitas vezes se colocava em uma linha de autonomia e até de oposição ao que era dito e vivido pelas personagens no eixo narrativo.

Retomando a discussão acerca do que Barba chama de *ações reais*, ao se remeter à sua criação, o autor fala do papel fundamental da improvisação, que para ele se articula a partir de três procedimentos diversos: 1- A criação propriamente dita dos materiais (ações físicas ou vocais), que pode partir de “[...] um texto, de um tema, de uma personagem, de imagens, de associações mentais ou sensoriais, de um quadro ou de uma melodia, de lembranças, episódios biográficos ou fantasias.” (BARBA, 2010, p.62). 2- O segundo procedimento toma a improvisação como variação, ou seja, o ator trabalha com materiais já criados e fixados para desenvolver um novo tema ou situação. 3- A terceira perspectiva é a da improvisação como individuação, na medida em que o ator, a cada apresentação de um espetáculo, “[...] dá vida às ações da personagem repetindo uma partitura de ações que normalmente foi fixada nos mínimos detalhes” (BARBA, 2010, p.62), porém com matizes diversos – trata-se da busca do diferente na repetição.

Vale pontuar e comentar o termo *partitura* que, segundo Barba (2010), compreende uma sequência de ações articuladas entre si, delineadas detalhadamente em sua forma e deslocamento

no espaço e no tempo, com ritmo e alternância de velocidades, possuidora de qualidades de energia (por exemplo, macia ou vigorosa). Uma partitura pode ser executada com ritmos diferentes, pode ser desmembrada, modelada e remodelada, em um trabalho incansável de composição. A qualidade da partitura depende do dinamismo dessa improvisação permanente. A repetição em busca do “modelo original” também mantém a partitura viva, orgânica. Para Barba (2010, p.68), “Repetição e duração transformam uma partitura numa planta que gera sementes, que por sua vez podem fazer crescer outras formas, sementes da mesma espécie”.

Marco de Marinis (1998, p.9), numa proposição semelhante, considera

[...] o trabalho do ator como um trabalho dramaturgico, isto é, de invenção e composição, que tem por objeto as ações físicas e vocais. Esse trabalho, no âmbito do teatro [do ator] contemporâneo, encontra seu começo na improvisação e culmina na partitura (mesmo não sendo equivalentes, na realidade, as noções de dramaturgia do ator e de partitura).

A dramaturgia do diretor (ou seja, a direção como dramaturgia) consiste no trabalho de composição, isto é, de montagem, desenvolvido a partir de ações cênicas, físicas e vocais, marcadas pelos atores a partir de suas partituras. Essas são, como disse, o resultado de uma montagem. Poder-se-ia, portanto, definir a dramaturgia do diretor como uma montagem de montagens.

Em outubro de 2014, tivemos uma experiência ímpar de composição de partitura, no contexto da cena performática. Na oficina⁷ *Encenação e Performatividade*, conduzida pelo diretor, performer e artista plástico argentino Emílio Wehbi Garcia, tivemos a oportunidade de participar de uma reperformance do seu trabalho *58 Indícios sobre o corpo* – com texto de Jean-Luc Nancy e direção de Emílio Wehbi. Nesta (re)performance, Emílio inicia solicitando que

⁷ Oficina promovida pelo Laboratório de Pesquisa Teatral do Porto Iracema das Artes – Escola de Formação e Criação do Ceará, em Fortaleza, no período de 06 a 10 de outubro.

cada participante crie uma partitura de ações que conte a história de uma cicatriz (corporal ou simbólica) pessoal, que marcou sua vida – devíamos evitar, porém, que a partitura fosse por demais literal e ilustrativa da história a ser representada. Paralelamente distribuí o texto dos *58 indícios* – composto por fragmentos poéticos e numerados, que tentam dar um contorno ao corpo –, e solicita que cada *performer* escolha até 03 fragmentos de sua preferência, definindo o prioritário. Distribuídos e memorizados os fragmentos, bem como fixada a partitura em sua sequência, a performance se dava da seguinte maneira: em um quadrado demarcado por uma fita gomada, com um microfone na dianteira central, o participante entrava, tirava sua roupa lentamente, olhava a plateia nos olhos, recitava o seu fragmento sobre o corpo, escolhia um canto do quadrado e executava a partitura corporal de sua cicatriz. Enquanto um participante executava sua partitura, outro entrava e tirava a roupa, recomeçando o mesmo ciclo. À medida que os participantes entravam, quem já estava em cena devia repetir a sua partitura numa espécie de crescente, fazendo alterações no ritmo e na intensidade de sua execução, no percurso dos movimentos, bem como outras alterações que levassem a um esgarçamento da partitura e promovessem uma interação entre os diversos participantes. Uma multiplicidade de dramaturgias surgia e convivía em cena, gerando fricções, interações e polissemias.

Essas transformações no modo de encarar a noção de dramaturgia, bem como as múltiplas dramaturgias que passam a ser consideradas a partir dos diversos elementos que se entrelaçam na encenação, certamente geram mudanças nos processos de montagem e na materialidade cênica. O texto dramático há muito deixou de ser o elemento central; outros elementos significantes ganham importância, de maneira que outros textos se articulam e adquirem potência. Porém, uma outra virada se coloca a partir do momento em que o ator assume um papel central nos processos de encenação, pois o encenador também é deslocado do lugar de poder que outrora ocupara. O seu “estar de fora” da cena, a sua posição de espectador profissional se firma como olhar e escuta atentos ao

vigorosa). Uma partitura pode ser executada com ritmos diferentes, pode ser desmembrada, modelada e remodelada, em um trabalho incansável de composição. A qualidade da partitura depende do dinamismo dessa improvisação permanente. A repetição em busca do “modelo original” também mantém a partitura viva, orgânica. Para Barba (2010, p.68), “Repetição e duração transformam uma partitura numa planta que gera sementes, que por sua vez podem fazer crescer outras formas, sementes da mesma espécie”.

Marco de Marinis (1998, p.9), numa proposição semelhante, considera

[...] o trabalho do ator como um trabalho dramaturgico, isto é, de invenção e composição, que tem por objeto as ações físicas e vocais. Esse trabalho, no âmbito do teatro [do ator] contemporâneo, encontra seu começo na improvisação e culmina na partitura (mesmo não sendo equivalentes, na realidade, as noções de dramaturgia do ator e de partitura).

A dramaturgia do diretor (ou seja, a direção como dramaturgia) consiste no trabalho de composição, isto é, de montagem, desenvolvido a partir de ações cênicas, físicas e vocais, marcadas pelos atores a partir de suas partituras. Essas são, como disse, o resultado de uma montagem. Poder-se-ia, portanto, definir a dramaturgia do diretor como uma montagem de montagens.

Em outubro de 2014, tivemos uma experiência ímpar de composição de partitura, no contexto da cena performática. Na oficina⁷ *Encenação e Performatividade*, conduzida pelo diretor, performer e artista plástico argentino Emilio Garcia Wehbi, tivemos a oportunidade de participar de uma reperformance do seu trabalho *58 Indícios sobre o corpo* – com texto de Jean-Luc Nancy e direção de Emilio Wehbi. Nesta (re)performance, Emílio inicia solicitando que cada participante crie uma partitura de ações que conte a história de uma cicatriz (corporal ou simbólica) pessoal, que marcou sua vida – devíamos evitar, porém, que a partitura fosse por demais

⁷ Oficina promovida pelo Laboratório de Pesquisa Teatral do Porto Iracema das Artes – Escola de Formação e Criação do Ceará, em Fortaleza, no período de 06 a 10 de outubro.

literal e ilustrativa da história a ser representada. Paralelamente, distribui o texto dos *58 indícios* – composto por fragmentos poéticos e numerados, que tentam dar um contorno ao corpo –, e solicita que cada *performer* escolha até 03 fragmentos de sua preferência, definindo o prioritário. Distribuídos e memorizados os fragmentos, bem como fixada a partitura em sua sequência, a performance se dava da seguinte maneira: em um quadrado demarcado por uma fita gomada, com um microfone na dianteira central, o participante entrava, tirava sua roupa lentamente, olhava a plateia nos olhos, recitava o seu fragmento sobre o corpo, escolhia um canto do quadrado e executava a partitura corporal de sua cicatriz. Enquanto um participante executava sua partitura, outro entrava e tirava a roupa, recomeçando o mesmo ciclo. À medida que os participantes entravam, quem já estava em cena devia repetir a sua partitura numa espécie de crescente, fazendo alterações no ritmo e na intensidade de sua execução, no percurso dos movimentos, bem como outras alterações que levassem a um esgarçamento da partitura e promovessem uma interação entre os diversos participantes. Uma multiplicidade de dramaturgias surgia e convivia em cena, gerando fricções, interações e polissemias.

Essas transformações no modo de encarar a noção de dramaturgia, bem como as múltiplas dramaturgias que passam a ser consideradas a partir dos diversos elementos que se entrelaçam na encenação, certamente geram mudanças nos processos de montagem e na materialidade cênica. O texto dramático há muito deixou de ser o elemento central; outros elementos significantes ganham importância, de maneira que outros textos se articulam e adquirem potência. Porém, uma outra virada se coloca a partir do momento em que o ator assume um papel central nos processos de encenação, pois o encenador também é deslocado do lugar de poder que outrora ocupara. O seu “estar de fora” da cena, a sua posição de espectador profissional se firma como olhar e escuta atentos ao material criado e oferecido pelos atores – não é à toa que diretores como Grotowski e Peter Brook, em seus relatos sobre processos de dramaturgia de montagem, falam de longos períodos em que permanecem assistindo aos ensaios em silêncio, sem intervir no que

os atores fazem.

Em realidade, o que se nota é um momento de grandes mudanças no âmbito das atividades artísticas em geral e que não é só a dramaturgia que muda, mas também a postura do ator e do diretor diante dos desafios trazidos pelas profundas transformações da sociedade contemporânea. (ALVES, 2011, p.115).

Se a noção de dramaturgia do ator está permeada pela consolidação da autonomia que ele adquire em seu fazer teatral, aliada ao domínio dos (seus) instrumentos de artesanania cênica, o contexto contemporâneo de multiplicidade dos modos de composição do texto “dramático” se coloca como um campo fértil para que o ator radicalize sua posição e se coloque como criador soberano de sua cena, ainda que não abandone o diálogo com outros criadores. Assim, a ideia de dramaturgia do ator parece extrapolar o campo da corporeidade e das ações (físicas e vocais), para invadir o da criação do texto “dramático” (no eixo narrativo) – seja por um trabalho de fragmentação e/ou colagem de textos já existentes, ou pela criação de textos em que se mesclam o documental e o ficcional, dentre outras possibilidades. Invade também o campo da direção, no qual o ator criador se serve cada vez mais dos recursos audiovisuais para forjar e exercitar o seu olhar externo, aquele do espectador profissional de que nos fala Grotowski (2007) – olhar distanciado de si mesmo, que Brecht tanto almejava e exercitava em seus atores. São posições que flexibilizam e transformam a noção de dramaturgia do ator, mas que, sobretudo, colocam o ator contemporâneo em situação de risco frente ao seu desejo e ao que acredita enquanto êxito artístico. Mas o que é ser ator, senão assumir o risco milenar de se expor? Vários riscos... o seu risco.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Hebe. Desafios do encenador: entre atores de personagens. In: MENDES, Cleise (org.). *Dramaturgia, ainda: reconfigurações e rasuras*. Salvador: EDUFBA, 2011. p.109-121.

BARBA, E.; SAVARESE, N. *A Arte Secreta do Ator* – Dicionário de Antropologia Teatral. Campinas: Ed. Hucitec e Ed. Da Unicamp, 1995.

BARBA, E. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. Brasília: Teatro caleidoscópico, 2009.

_____. *Queimar a Casa* – Origens de um diretor. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor* – as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. Tecendo os sentidos: a dramaturgia como textura. *Pitágoras 500*, Revistas de Estudos teatrais, Departamento de Artes Cênicas, Instituto de Artes (UNICAMP), Campinas, vol.1, outubro, 2011. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/article/view/17>
Acesso em: 27/11/2013.

BRECHT, Bertolt. A nova técnica da arte de representar. In: *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BURNIER, L. O. *A arte de ator* – da técnica à representação. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2001.

CONCÍLIO, Vicente. “Sete vezes Sr. Schimitt”: o modelo de ação e o jogo da encenação com a peça didática de Bertold Brecht. *Urdimento*, Revista de Estudos em Artes Cênicas, Programa de Pós-Graduação em Teatro, UDESC, Florianópolis, nº 17, setembro de 2011. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2011/index_17.html Acesso em: 20/10/2013.

GROTOWSKI, Jerzy. Sobre o método das ações físicas - Palestra. In: *Festival de Teatro de Santo Arcangelo*, 1988, Itália. Disponível em: www.grupotempo.com.br/tex_grot.html Acesso em: 15.11.2012.

_____. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski (1959 – 1969)*. Textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba. Curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli, com a colaboração de Renata Molinari. São Paulo: Perspectiva; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera de Teatro, 2007.

LIMA, Wlad. *Dramaturgia Pessoal do Ator*. Belém: Grupo Cuíra, 2005.

MARINIS, de Marco. A direção e sua superação no teatro do século XX. Conferência: A Formação do Diretor e a Ruptura dos Limites do Teatro Contemporâneo, *ECUM – Encontro Mundial de Artes Cênicas*, centro de Cultura Nansen Araújo, Sesiminas, 25 de maio a 08 de junho de 1998, Belo Horizonte. Disponível em: <http://ecum10anos.com.br/wp-content/uploads/2012/10/Marco-de-Marinis.pdf> Acesso em: 28/11/2013.

STANISLAVSKI, C. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1972.

UBERSFELD, Anne. *Para ler teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Abstract: This work proposes a critical approach about the concept of actor's dramaturgy, its origin in occidental teatrology, its meanings and its current usages, having as the starting point the reflections of Eugenio Barba. For this purpose, it initially proposes a reflection about the concept of dramaturgy and about the modifications of meaning and utilization that the term suffered from the 20th century on, in its interaction with the changes triggered by the directors.

Keywords: dramaturgy; actor's dramaturgy; actor-creator.

erickaline
LIMA

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

naíra
CIOTTI

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

A CONSTRUÇÃO DA AUTOCRÍTICA EM NELSON RODRIGUES

RESUMO> A autocrítica, como variante da crítica de arte, é um processo reflexivo que eleva o sujeito a questões cada vez mais complexas em relação à sua criação. Para a autocrítica ser identificada é preciso que haja uma matéria resultante da reflexão, passível de ser partilhada com outrem, podendo se constituir de diversas formas, entre elas, pela linguagem verbal ou artística. Identificaremos a partir de escritos autobiográficos do dramaturgo Nelson Rodrigues a presença desse peculiar artifício reflexivo sobre suas próprias obras teatrais.

PALAVRAS-CHAVE> Crítica de Arte; Autocrítica; Nelson Rodrigues; Obras teatrais.

A CONSTRUÇÃO DA AUTOCRÍTICA EM NELSON RODRIGUES

Erickaline Bezerra DE LIMA¹; Naira Neide CIOTTI²
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

“Cada autocrítica tem a imodéstia de um necrológio redigido pelo próprio defunto”.
(Nelson Rodrigues, *A menina sem estrela*)

Simples indagações marcaram o início deste estudo: Que parâmetros definem a construção da crítica produzida pelo artista sobre sua obra? Poderia uma obra *criticar* outra, sendo ambas construídas pelo mesmo autor, assim constituindo uma espécie de autocrítica?

Segundo o dicionário Houaiss, o termo *autocrítica* designa o “ato de o indivíduo reconhecer as qualidades e defeitos do próprio caráter, ou os erros e acertos de suas ações” (HOUAISS, 2004, p. 349). Um retorno a si mesmo, mas a questão a ser problematizada vai além de meros julgamentos condizentes a “erros” ou “acertos”, mas sim, pensamos nela como variante da crítica de arte creditada como processo reflexivo que eleva o sujeito a questões cada vez mais complexas em relação ao objeto. Por isso, sua ocorrência pode se manifestar por meio da obra de arte, pois é da natureza desta suscitar reflexões, possibilitando que a crítica se concretize *a posteriori* em uma linguagem acessível – para aqueles que se interessem em conhecer uma determinada proposta interpretativa.

Ao perceber os meios de atuação da autocrítica na arte, podemos averiguar a sua existência tanto no processo de criação quanto após sua “finalização” – quando a obra está entregue ao público. Possivelmente, o artista ao criar está realizando uma ação autoanalítica mesmo que de forma inconsciente, pois reflete sobre si mesmo ao refletir sobre a obra e fala de si mesmo ao falar sobre a

¹ Graduada em Teatro pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, atualmente Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGARC/UFRN.

² Professora Adjunta da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN. Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado na ECA-USP.

obra.

Mas, o que se reconhece da posição reflexiva do artista no processo criativo, é a função crítica de seu exercício – mas dificilmente se questionou o seu sentido autorreferente. Pois, se a postura crítica se realiza na interação do artista com sua obra, da ideia à forma, logo, há nessa troca de relações o próprio existir do artista na obra, como Umberto Eco nos relata: “a obra conta-nos, expressa-nos a personalidade do seu criador na própria rede de sua existência, o artista vive na obra como um traçado concreto e muito pessoal de ação” (ECO, 1986, p.16).

Percebe-se que ao compreender sua obra, o artista compreende a si mesmo, estabelecendo, assim, uma análise prolífica dos ideais que permeiam seu processo e dos fatores externos que interferem na sua criação enquanto produtor. Mas, para a autocrítica ser identificada é preciso que haja uma matéria resultante da reflexão, que indique uma concreção passível de ser partilhada com outrem, podendo se constituir de diversas formas, entre elas, pela linguagem verbal (escrita e oral) ou artística.

Então, neste artigo, iremos problematizar o processo autocrítico, a partir do dramaturgo Nelson Rodrigues, como uma atitude expressa e presente no ato criador, assim como um produto oriundo de outra linguagem – no caso de um retorno à obra. Para isso, iremos investigar os escritos autobiográficos do autor, na intenção de identificar os momentos em que ele elucida abertamente acerca de suas criações teatrais, refletindo acerca do discurso que se realiza como instância autocrítica.

Antes de tudo, partiremos da ideia de que as bases reflexivas que sustentam o processo crítico, não diferem das que regem o pensamento autocrítico. Sobre isso, podemos buscar referências nos românticos de Iena à luz das análises de Walter Benjamin (1999). Benjamin ao analisar as teorias dos pensadores Fichte, Friedrich Schlegel e Novalis, conclui que a crítica é fruto de um processo complexo de reflexão, iniciado em um decurso autorreflexivo

baseado na autoconsciência, e se desdobra em vários outros níveis, até que se alcance uma ideia verdadeira do elemento apreciado, esse processo infinito do pensamento denomina-se *médium-de-reflexão*.

A autorreflexão posta como ponto de partida, para os românticos, nos revela o quanto é indispensável o retorno a si mesmo para daí decorrer todo e qualquer pensamento:

“Não é possível conhecimento sem o autoconhecimento do que se conhece e que este só pode ser evocado por um centro de reflexão (o observador) em um outro (a coisa) na medida em que o primeiro se eleve através de reflexões repetidas até a compreensão do segundo”. (BENJAMIN, 1999. p. 66).

A autocrítica, nesse sentido, não é somente um retorno a si mesmo como também, igual à crítica, necessita em seu processo de outro centro de reflexão, como diz Benjamin na citação acima. A autocrítica do artista se completa em sua relação com a obra pretendida, pautada em dois parâmetros: observação e criação.

Sobre isso, podemos considerar o artista autocrítico como *observador-criador*, partindo do olhar distanciado que lhe cabe enquanto espectador e pela proximidade inerente à sua função autoral, entre esses dois pontos, emerge o pensamento crítico.

Pois a observação é um processo de pensamento – o estreito parentesco entre a crítica e a observação. Crítica é, então como que um experimento na obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma. (BENJAMIN, 1999. p. 74)

Benjamin ressalta que assim como a crítica é determinada em sua formação imanente como *médium-de-reflexão*, a arte também o é, comprovando assim, a complementariedade da crítica na sua condição de atividade receptiva e sua atuação no processo criativo, e

cita Schlegel:

A arte da poesia é certamente apenas uma utilização arbitrária, ativa e produtiva dos nossos órgãos – e talvez o pensar seria ele mesmo algo não muito diferente – e, portanto, pensar e poetar constituiriam uma mesma coisa (SCHLEGEL, APUD BENJAMIN, 1999. p. 73).

Os românticos, com sua teoria do conhecimento baseada no fundamento da reflexão contribuíram significativamente para o que hoje se constitui a crítica moderna e contemporânea. Schlegel já discernia sobre a crítica poética, fundamental para se pensar a crítica como arte.

Ele afirmava juntamente com Novalis a existência de obras que em si possuíam sua recensão, sem necessidade de análise oriunda de uma observação externa. “Recensão é complemento do livro. Alguns livros não precisam de recensão alguma, apenas de um anúncio; eles já contêm a recensão” (NOVALIS, 1909 apud BENJAMIN 1999. p. 75). Se ampliarmos esse contexto às margens da autocrítica, é possível problematizar sua existência para além de algo interno ao artista – com fim em si mesmo e invisível aos olhos do público – para pensarmos na autocrítica concreta posta na obra e pela obra.

A arte só poderia ser criticada pela arte, isso já pressupõe a eventual existência da autocrítica:

A poesia só pode ser criticada pela poesia. Um juízo de arte que não é ao mesmo tempo uma obra de arte [...] como exposição de uma impressão necessária em seu devir, [...] não possui nenhum direito de cidadania no reino da arte. Essa crítica poética [...] exporá novamente a exposição, desejará formar ainda uma vez o já formado [...] irá completar a obra, rejuvenescê-la, configura-la novamente (SCHLEGEL, 1906 apud BENJAMIN, 1999. p. 77)

Encontramos exemplos desse processo em Nelson Rodrigues,

esse polêmico autor brasileiro que demonstrou por meio de suas obras teatrais, um mundo absurdo e exagerado, também produziu a partir de suas criações, materiais que podemos considerar como autocríticos, em sua maioria, dispostos em formas de crônicas. Nelas, além de muitas histórias sobre sua vida ele dedica espaço para falar também sobre o seu teatro, explicando e refletindo aspectos que os caracterizam.

A vida de Nelson Rodrigues, através de seus escritos autobiográficos, chamados de memórias ou/e crônicas, foram expostas primeiramente nas colunas do Jornal Correio da Manhã, em publicações semanais, num período de fevereiro a maio de 1967. As quais traçam o perfil completo do jornalista, escritor e dramaturgo que conhecemos por Anjo Pornográfico.

Posteriormente, em 1993, as crônicas foram relançadas formando a obra *A menina sem estrela* organizada por Ruy Castro, a qual segue a mesma ordem das publicações originais, em que Nelson fez questão de não se ater à cronologia dos fatos. Além desse material, outros livros que contêm indicação de discurso do autor sobre suas obras também serão trazidos nesta discussão, porém vale salientar que serão feitos recortes, em que os trechos selecionados servirão como exemplo fecundo para a problematização proposta.

Em um primeiro momento da vida artística de Nelson, logo após a apoteose vivenciada por *Vestido de Noiva* (1942), ele decide escrever *Álbum de família* (1945) e daí confessa que já sabia que a peça não agradaria o público, mas era esse o caminho que escolhera, de um teatro que possa se chamar de *desagradável*. Ele mesmo nos detalha:

Numa palavra, estou fazendo um *teatro desagradável*, *peças desagradáveis*. No gênero destas, incluí, desde logo, *Álbum de família*, *Anjo Negro* e a recente *Senhora dos afogados*. E por que *peças desagradáveis*? Segundo já se disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós de produzir o tifo e a malária na plateia. (Idem, 2011, p.137-137).

Dessa forma, o autor define suas obras teatrais não somente para lhes fornecer uma nomenclatura, mas como algo que explica suas preferências artísticas, preferências estas que geravam sobre o público um verdadeiro mal-estar. Logo, percebemos que se trata de uma constatação produzida pelo autor acerca de suas próprias obras, o olhar dele sobre o acervo constituído possibilitou uma classificação idônea – deve-se enfatizar – sem auxílio de nenhum outro olhar externo. Se voltarmos à ideia de crítica, sempre coube ao detentor dessa atividade a classificação de obras e definições de nomes para os movimentos artísticos, nesse mesmo ideal repousa a autocrítica.

Ainda em *Álbum...* Nelson articula em seus escritos reflexões sobre os julgamentos em torno dos incestos presentes na peça, características que definiram seus apelidos (Anjo Pornográfico, Tarado de Suspensórios...) e então defende a liberdade do artista em construir sua obra seguindo ideais estéticos próprios, sem que haja uma imposição de algo que impeça de realizá-los:

Na verdade, visei certo resultado emocional pelo acúmulo, pela abundância, pela massa de elementos. [...] outro autor, ou eu mesmo, podia fazer do incesto uma exceção, não pertencia à concepção original do drama, à sua lógica íntima e irredutível. Por outras palavras: para minha visão pessoal e intransferível de autor, o número exato de incestos eram quatro ou cinco e não dois ou três (idem, p.139).

A proximidade do autor e sua obra é tamanha que ele contesta a visão dos demais sobre ela, mais especificamente da censura, que vai elucidar em um dos pareceres contra peça que a obra *Álbum de família* contém incestos em exagero. Ao colocar em questão a quantidade, Nelson percebe que neste quesito não poderia haver modificações, até porque toda a estrutura da peça se pauta nas relações entre família, essa é sua “lógica íntima”, a visão de um artista autocrítico.

Mas, depois de enveredar no caminho de seu *teatro desagradável*,

em *Anjo Negro* (1948) o autor vai relatar o quão próximo se encontra sua obra dele, uma prova da natureza já discutida anteriormente, de que “a obra é o artista”. A autocrítica sobressai ainda mais viva quando o artista reconhece aspectos de si na obra, algo que geralmente é visto por um sujeito externo após uma pesquisa aprofundada, Nelson nos cede essa informação como resultado de sua constante autorreflexão.

Com efeito, *Anjo Negro* é mórbido; e eu, mórbido também. Aliás, jamais discuti ou refutei a minha morbidez. Dentro de minha obra, ela me parece incontestável e, sobretudo, necessária. Artisticamente falando, sou mórbido, sempre fui mórbido, e pergunto: “Será um defeito?” Nem defeito, nem qualidade, mas uma marca de espírito, um tipo de criação dramática. (RODRIGUES, 2011, p. 141).

Outro fator expresso na autocrítica que pode ser reconhecido prontamente, também identificado em Nelson Rodrigues, consiste quando o artista transfigura acontecimentos vistos ou vivenciados ao longo de sua vida, na sua obra. São questões que em meio ao processo criativo poderiam ocorrer inconscientemente, no entanto, Nelson traz esses elementos consciente de sua finalidade artística, e ainda admite em seus escritos a utilização. Um exemplo pertinente, é o trágico episódio do assassinato de Roberto Rodrigues, irmão do autor. Este fora surpreendido no jornal da família, *A crítica*, por uma mulher indignada ao ver o adultério cometido publicado, decide se dirigir ao prédio na intenção de eliminar o responsável, como Mário Rodrigues – pai de Nelson – não se encontrava, ela direciona seu ódio ao próximo da linha sucessória presente no local, e com um único tiro, ceifa a vida do ilustrador Roberto Rodrigues, em 1929 (CASTRO, 1996).

Diz Nelson, que nunca se recuperou da tragédia, e o grito de dor do irmão o acompanhou por onde quer que andasse. O acontecimento, para quem conhece detalhadamente o autor brasileiro, é realmente um marco de sua inspiração trágica, a dor da perda inconsolável moldaria o Nelson Rodrigues dramaturgo e

cronista. Contudo, não são necessárias exaustivas análises, em torno do significado da morte de Roberto para a vida artística de Nelson, ele mesmo reconheceu, ao confirmar uma constatação feita por um amigo sobre a semelhança entre o acontecimento real e um fato apresentado na obra *Vestido de Noiva*.

Um dia, Lúcio Cardoso me disse: — “O assassinato de seu irmão Roberto está naquela cena assim, assim, de Vestido de Noiva”. Era verdade. [...] Mas o que tocou Lúcio Cardoso foi uma cena, ainda no primeiro ato, cena de uma mulher matando um homem. [...] Era Roberto que morria outra vez, assassinado outra vez. E confesso: — o meu teatro não seria como é, nem eu seria como sou, se eu não tivesse sofrido na carne e na alma, se não tivesse chorado até a última lágrima de paixão o assassinato de Roberto. (RODRIGUES, 1993, p.70).

Nelson expõe essa mesma relação do vivenciado posto em uma obra, com a seguinte situação: ainda criança, Nelson vai ao velório de uma das filhas de D.Laura, uma vizinha da Aldeia Campista, a menina foi acometida pela febre amarela. Esse momento, o autor narra com detalhes em seus escritos, inclusive lembrando os nomes das demais filhas da senhora. E então ele conta a relação desse momento com a obra *Vestido de Noiva*:

Vinte anos depois, um dos personagens de Vestido de noiva diria, lânguida e nostálgica: — “Enterro de anjo é mais bonito que de gente grande”. Esse personagem era Alaíde, a heroína da tragédia. Também se chamava Alaíde a filha mais velha de D.Laura e, portanto, irmã da menina morta. Eis o que eu queria dizer: — remonteí, em Vestido de noiva, o velório de minha infância. E, por todo o meu teatro, há uma palpitação de sombras e de luzes. De texto em texto, a chama de um círio passa a outro círio, numa obsessão feérica que para sempre me persegue. (idem, 1993, p.81)

Podemos dizer então, que há na obra *rodriguiana*, o traço

peçoal, algo que comporta sentimentos a que só ele tem acesso, e que não se intimidou em mostrar através de seu teatro, e nem de expor em sua autocrítica. Esse exemplo nos apresenta um aspecto que devemos considerar sobre autocrítica e seu conteúdo, refere-se ao grau analítico do *eu*. Na medida em que o *eu* é parte do discurso autocrítico do artista, deve-se considerar a parcela biográfica que interfere nessa construção. Pensemos, então, na autobiografia enquanto “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência enfatizando sua vida individual, em particular, a história de sua personalidade” (LEJEUNE apud MARQUES, 2004. p. 3).

Obviamente se deduz que a autocrítica, terá em seu conteúdo alguma reflexão do trajeto de vida - pessoal ou profissional – do artista, do mesmo modo, que a autobiografia do artista conterà discussões sobre suas obras, contudo a autobiografia só se concretiza artisticamente através de uma postura crítica do autor. Nesse sentido, uma interfere na outra, mas não se sobrepõem.

Ainda nessa linha, a vida jornalística do autor teve uma participação profunda em suas criações artísticas, logicamente, ele não deixa de mencionar em suas reflexões públicas essa influência.

Todo meu teatro tem a marca de minha passagem pela reportagem policial. E tanto mais que foi aí que conheci o cadáver, porque os defuntos que eu tinha conhecido havia certa distância entre mim e eles. Eu olhava, mas não me tornava íntimo. Agora o repórter policial, este sim, torna-se íntimo do cadáver e da morte. (RODRIGUES, 2011. p. 36).

E a figura do jornalista estaria obsessivamente presente em algumas de suas obras, timidamente em *Vestido de Noiva*, e posteriormente retratado em *Viúva, porém honesta* (1957) e *Beijo no asfalto* (1961). Esta última traria uma discussão nítida a respeito do poder jornalístico sobre os acontecimentos, Nelson sem nenhum escrúpulo revela os equívocos a que está suscetível a profissão. Ele

como um experiente jornalista critica a sua própria atividade, utilizando-a como material fértil para criação artística.

Cada vez mais o autor define seu terreno teatral, mostrando suas temáticas favoritas que transitam entre uma obra e outra, com a liberdade autoral tão defendida por ele. Logo, as obras rodriguianas abordam em sua essência o amor e a morte, obsessivamente – como Nelson considera. A razão de tais fatores como principais materiais de criação é por compreender a morte como algo solúvel, por sua eternidade. Em contrapartida o amor é “insolúvel”. E então conclui com a seguinte colocação: “Esta é a desgraça humana. Daí a infelicidade carnal da criatura, na qual vejo a mais pura substância dramática, tudo na vida tem solução, menos o problema da carne, para aquele que perdeu a inocência” (RODRIGUES, 2011, p. 194).

Daí por diante derivam todos os conflitos característicos de suas peças: os assassinatos, incestos, casamentos conturbados, suicídios, triângulos amorosos, ciúmes, dentre outros. Outro aspecto importante da autocrítica rodriguiana é Nelson ver-se em seus personagens, ou melhor, fazer-se existir em seus personagens, obviamente isso deve ocorrer inúmeras vezes em suas obras, mas em um de seus escritos em que escreve sobre o amor eterno – o qual defende arduamente – ele fala sobre a obra *Anti-Nelson Rodrigues* (1974), mas especificamente sobre a forma como o personagem Oswaldinho dirige-se a amada, dizendo: “Quando eu a vi, senti que não era a primeira vez, que eu conhecia de vidas passadas”, em seguida Nelson comenta “eu deixo entrever um pouco de mim mesmo. Isso quer dizer que só quem ama conhece a eternidade” (idem, ibidem).

Consequentemente, o fator repetição é algo que também faz parte do universo rodriguiano, agora pensado como substrato autocrítico perseguem as seguintes indagações: Então, de que forma as repetições estéticas e poéticas nas obras de Nelson Rodrigues revelam aspectos autocríticos? Perfila-se um processo autocrítico em que elementos presentes em uma obra desencadeiam uma nova obra de arte, e assim sucessivamente. O que seria isso senão um contínuo

retorno a si mesmo?

Percebendo que o artista é a obra, e *vice-versa*, podemos pensar não apenas na autocrítica gerada na relação sujeito-obra, mas também numa relação triplicada em *obra (1) -sujeito-obra (2)*. Nesta nova condição, temos dois centros de reflexão dispostos para o artista, onde a partir da reflexão gerada no contato com a obra (1) suscita indicadores de construção para formar a obra (2). Isso é perceptível, por exemplo, quando Nelson constrói uma estrutura dramatúrgica para *Vestido de noiva* pautada nos três planos temporais que ocorrem simultaneamente em cena, e então, vemos resquícios ou o princípio dessa estética sendo utilizada em outras peças, como em *Valsa nº6* (1951) e em *Boca de Ouro* (1959).

No entanto, vale ressaltar que não se trata de copiar uma mesma concepção em diferentes obras, mas sim, por meio de um processo reflexivo gerenciado em torno de um determinado aspecto da obra, desencadeiam-se variações que podem vir a fazer parte da obra seguinte. Podemos encontrar outro exemplo nas variações que sucessivamente Nelson realiza em suas peças, que diz respeito aos triângulos amorosos, ora entre irmãos, ora entre filha e mãe ou filho e pai; como também, podemos destacar a presença tímida – mas importante – da temática prostituição em *Perdoa-me por me traíres* (1957) e a total exploração dela na obra seguinte, *Os sete gatinhos* (1958).

Até o momento, vemos diferentes facetas da autocrítica do artista sendo reconstituída e, sobretudo, problematizada através do dramaturgo Nelson Rodrigues e seus escritos autobiográficos. Contudo nos falta refletir sobre a autocrítica rodriguiana em confronto com as encenações de suas peças, o momento que o autor presencia a representação do texto nos palcos e escreve sobre isso em suas crônicas.

Nessa perspectiva, começemos pela peça que enalteceu o dramaturgo e conferiu o modernismo ao teatro brasileiro, *Vestido de Noiva* – apresentado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro pelo

grupo *Os comediantes*, sob direção do polonês Zbigniew Ziembinski em 28 de dezembro de 1943. Dentre os escritos de Nelson encontra-se um relato sobre os ensaios, anterior ao grande dia:

O ensaio geral de *Vestido de noiva* foi o próprio inferno. Ziembinski tinha, então, uma resistência quase infinita. Os intérpretes sabiam o texto, as inflexões e cada movimento. Durante oito meses, à tarde e à noite, a peça fora repisada até o extremo limite da saturação. Mas faltava ainda a luz. Não posso falar da luz sem lhe acrescentar um ponto de exclamação. E, com efeito, o velho teatro não era iluminado artisticamente. Havia, no palco, uma lâmpada de sala de visitas, e só. E a luz fixa, imutável — e burríssima — nada tinha a ver com o texto e com os sonhos da carne e da alma. Ziembinski era o primeiro a iluminar poética e dramaticamente uma peça (RODRIGUES, 1993, p. 160).

Ziembinski era um encenador mais que exigente, eram ensaios 12h por dia. Segundo Nelson Rodrigues, a aparência dos atores era das piores, viam-se neles olheiras que mais pareciam “de rolha queimada”, como se não bastasse, já não suportavam conviver entre si. Nas colocações do autor, além de detalhes do andamento do processo criativo, ele menciona o nascimento da iluminação teatral brasileira como parte fundamental da construção cênica, adquirindo em *Vestido de Noiva*, contornos e cores que lhe permitiram uma presença tão marcante quanto a dos atores e cenário. Nelson nos dá um registro do acontecimento, registro este que agora nos possibilita problematizar a autocrítica do artista, como também conhecer detalhes da representação de um dos seus textos.

Nesse contexto, o dramaturgo também nos fornece um relato sobre a polêmica montagem de *Perdoa-me por me traíres*, também apresentada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Nesta representação Nelson decide não mais testemunhá-la como espectador, mas como ator, ao fazer o personagem Tio Raul — era a primeira e única vez que o dramaturgo saía da sua zona de conforto ao lado da plateia para se dispor como um dos atores da trama. Então, tece considerações acerca de sua própria atuação, julgando

com severidade: “Eu estava no palco, representando (embora sabendo que sou o pior ator do mundo, quis me unir à sorte de uma peça que eu sabia polêmica)” (RODRIGUES, 1993, p.128).

Não imaginava o autor/ator Nelson Rodrigues que vivenciaria ao término dessa peça, um dos mais curiosos momentos do teatro brasileiro, metade do público vaiava e a outra aplaudia o espetáculo, quando eclode um tiro dado em meio à plateia. Atentemos à reflexão que ele desencadeia desse episódio, como ele erige um pensamento sobre a empatia, ou antipatia do público acerca de seus textos dramáticos e mais ainda, sobre a representação:

E, súbito, num dos camarotes, ergue-se o então vereador Wilson Leite Passos. Empunhava um revólver como um Tom Mix. Simplesmente, queria caçar meu texto a bala. Não creio que haja, no drama, desde os gregos, outro exemplo de um original dramático quase fuzilado. Aos 54 anos de vida, eu paro um momento e penso nos amigos e inimigos dos meus textos. Sempre os tive, uns e outros, em generosa abundância. E ainda não sei, francamente não sei, qual o mais pernicioso para o artista, se o que admira, se o que nega. Ou por outra: — sei. (idem, ibidem).

Um dos fatores que diferenciam a autocrítica de uma simples descrição dos fatos é a reflexão que é levada além do acontecimento em si, onde o sujeito permite estabelecer relações com outras questões inerentes a sua atividade ou ao seu meio.

A autocrítica, portanto, é esboçada neste breve ensaio, como um artifício propício a se desenvolver no universo artístico, tendo como aporte principal a relação do artista com sua obra. Considera-se que, o processo autocrítico tem início com a reflexão sobre o objeto, e depois, estrutura-se na forma de linguagem passível de ser exposta. Com isso, percebe-se que o discurso autocrítico possui certa organização que permite seu acesso, como ferramenta facilitadora para compreensão da obra. Para o artista isso é um atributo que o deixa consciente sobre vários aspectos do seu trabalho, e, para o público que irá ter contato com a obra, é um indicador de

aproximação.

Ao trazer Nelson Rodrigues para problematizar esse contexto, vemos o quanto a autocrítica esteve presente no decorrer de sua formação artística. O autor que dividia seu tempo entre o jornalismo e o teatro, fez do gênero literário da crônica, seu aliado nas ricas discussões sobre suas obras polêmicas, nos cedendo um terreno propício para compreender a ocorrência da autocrítica e sua importância. No entanto, vale salientar que esse processo autocrítico não é artifício exclusivo em Nelson Rodrigues, sendo assim, possível a qualquer artista da contemporaneidade iniciar ou perceber, de que maneiras a sua autocrítica se desenvolve, compreendendo na prática suas pertinências e impertinências.

Nesse reencontro constante do artista e criação a culminar em um produto autocrítico – à nível da linguagem – subsiste a possibilidade de aperfeiçoamento do trabalho, o fortalecimento dos referenciais estéticos e técnicos, o reconhecimento de materiais não percebidos em primeira instância, bem como as leituras que ele mesmo pode proferir acerca da arte produzida. Enfim, a autocrítica se apresenta como meio de expansão da potência criadora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.

CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ECO, Umberto. **A definição da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**.

1ª. reimpr. com alterações. Rio de Janeiro: Objetiva Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia, 2004.

MARQUES, José Oscar de A. **Rosseau e a forma moderna da autobiografia**. ABRALIC. Porto Alegre. 2004. Disponível em <http://www.unicamp.br/~jmarques/pesq/Forma_moderna_da_autobiografia.pdf> acesso em: 1 de maio de 2015.

RODRIGUES, Nelson; CASTRO, Ruy (org.). **A menina sem estrela: Memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

RODRIGUES, Nelson; RODRIGUES, Sônia (Org.). **Nelson Rodrigues por ele mesmo**. 1.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

Abstract: Self-criticism, as variant of art criticism, is a reflective process that elevates the individual to increasingly complex issues regarding your creation. For self-criticism be identified there must be a resultant matter of reflection, which can be shared with others, and it can act in several ways, including by verbal or language arts. We identify from autobiographical writings of playwright Nelson Rodrigues the presence of this peculiar reflective device on their own theatrical works.

Keywords: Art Criticism; self-criticism; Nelson Rodrigues; Theatrical works.

vanessa
MACEDO

Universidade de São Paulo (USP)

sayonara
PEREIRA

Universidade de São Paulo (USP)

**O PAPEL DO ESPECTADOR
NA DRAMATURGIA DAS
PRÁTICAS
CONTEMPORÂNEAS**

RESUMO> Este artigo discute conceitos de dramaturgia e o papel do espectador na construção de sentidos de uma obra. Como procedimento de pesquisa foram realizadas entrevistas com artistas e pesquisadores paulistanos, atuantes nas práticas contemporâneas de dança. Além disso, dialoga com autores como Ana Pais, Nicolas Bourriaud e Flávio Desgranges.

PALAVRAS-CHAVE> dramaturgia; dança contemporânea; espectador

O PAPEL DO ESPECTADOR NA DRAMATURGIA DAS PRÁTICAS CONTEMPORÂNEAS

Vanessa MACEDO¹; Sayonara PEREIRA²
Universidade de São Paulo (USP)

As práticas contemporâneas revelam uma dramaturgia processual, porosa, construída nas relações. O artista pode negar qualquer tipo de hierarquia entre os seus materiais cênicos, ou determinar suas próprias hierarquias, conforme a natureza de sua criação. De um modo ou de outro, o que se evidencia é a potência das conexões entre tudo o que compõe a obra, inclusive, o espectador. Observa-se parte dessas características nos paradigmas do teatro pós-dramático de Lehmann (2007) que considera, entre outras coisas: a relevância do processo sobre o resultado, a des-hierarquização dos recursos teatrais e a capacidade da obra gerar pluralismos de sentidos.

A investigação que aqui se instaura considera o seguinte contexto: a dramaturgia é entendida em seu sentido ampliado, não sendo sinônimo de texto, ou tão somente composição de uma obra; consideram-se imbricados dramaturgia e processo criativo; o espectador é peça fundamental na construção dramaturgicamente contemporânea.

Nesses termos, pode-se dizer que a dramaturgia é um jogo de tensão permanente entre forma e sentido. Ana Pais cria uma metáfora interessante: “Tal como uma fotografia, o discurso do espetáculo sobrepõe um negativo – a dramaturgia – e um positivo – a composição estética –, ambos produzidos no processo criativo e revelados no decorrer do espetáculo que é uno” (PAIS, 2004, p. 70). A autora traz outros termos como “visível” e “invisível”, “côncavo” e “convexo”, “avesso” e “direito” e ressalta que não pretende criar dualismos, pois essas esferas se implicam mutuamente: “Ao

¹ Vanessa Macedo é coreógrafa, diretora e intérprete da Cia Fragmento de Dança, de São Paulo-SP, bacharel em Direito pela UFRN (1998), mestra em Artes pela Unicamp (2008) e doutoranda em Artes Cênicas, no PPGAC-ECA-USP (2012), sob a orientação de Sayonara Pereira. E-mail: nemacedo@hotmail.com

² Sayonara Pereira é professora-pesquisadora, na ECA, Vice - Coordenadora do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, editora da revista Sala Preta, e diretora do LAPETT – Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanz Theatralidades, na Universidade de São Paulo, ECA/ CAC/ USP. É autora do livro: Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO - 2010/ pela Ed. Annablume - São Paulo. Email: sayopessen@gmail.com

circunscrever a encenação ao visível e a dramaturgia ao invisível, pretendemos enunciar uma articulação entre ambos os domínios: uma participação, uma duplicidade cúmplice e não um confronto entre opostos binários” (PAIS, 2004, p.73).

Esta pesquisa, por sua vez, ao falar em forma-sentido também os entende implicados. Pensemos sobre isso: para existir, o espetáculo precisa “ganhar forma”. As escolhas que levam a essas “formas” já estão imbuídas de “sentidos”. Por sua vez, os “sentidos” criam relações por meio das “formas”. Não há um sem o outro, pois estamos falando de um pensamento em rede, que se dá nas relações, tal qual nos propõe Cecilia Salles investigando processos de criação:

Ao adotarmos o paradigma da rede estamos pensando o ambiente das interações, dos laços, da interconectividade, dos nexos e das relações, que se opõem claramente àquele apoiado em segmentações e disjunções. Estamos assim em plena tentativa de lidar com a complexidade e as consequências de enfrentar esse desafio (SALLES, 2006, p. 24).

Seguindo essa linha de pensamento, a noção de “forma” que nos interessa é a apresentada por Fayga Ostrower :

Ao se observar duas manchas vermelhas lado a lado, vê-se uma forma. Ela abrange as manchas e os relacionamentos existentes entre as manchas. Portanto, a forma não seria uma mancha isolada, seria a mancha relacionada a alguma coisa. (...) É a forma das coisas que corresponde – não poderia deixar de corresponder – ao conteúdo significativo das coisas (OSTROWER, 2010, p 79).

A autora entende “forma” numa estrutura de relações. Ela não se opõe ao conteúdo, e é capaz de revelá-lo. São instâncias diferentes, mas estabelecem entre si uma dialógica. A dialógica está entre os princípios que Morin desenvolve para explicar o pensamento complexo. “O princípio dialógico nos permite manter a dualidade no seio da unidade. Ele associa dois termos ao mesmo

tempo complementares e antagônicos” (MORIN, 2011, p. 74).

A dramaturgia, portanto, está na fricção entre aquilo que se diz (a forma) e aquilo que se quer dizer (o sentido). Por outro lado, para que esse “modo de dizer” se mostre é preciso que alguém o veja e, agora, estamos falando de alguém que, nas produções contemporâneas, tem tido uma papel cada vez mais ampliado – o espectador da obra. O lugar que lhe é reservado não é mais o da apreciação ou recepção de uma informação pronta. Conforme nos diz Pais, “invisíveis, as relações de sentido dramatúrgicas podem, por um lado, ser alvo de múltiplas leituras (qualquer obra é aberta a interpretações várias), o que nos permite pensar que o domínio do visível alberga em si dimensões de significado que o excedem” (PAIS, 2004, p. 85).

A obra deixa de estruturar apenas “um” sentido para formar um campo potencial de sentidos e, ao fazer isso, ela convida o espectador. Se não houver abertura, de um lado, e disponibilidade, do outro, o fluxo obra-espectador tende a se frustrar, porque acontece na relação.

É comum, em muitos espetáculos de dança contemporânea, o público sentir-se incapaz de “entender” a obra. E isso só revela que existem padrões de leitura não somente para nos relacionarmos com as artes, mas com o mundo. A primeira informação que nos parece “verdadeira” é que precisamos ter um olhar especializado para elaborar um sentido, e esse sentido precisa estar no campo lógico-racional. Destaca-se, no entanto, que a indisponibilidade também está no olhar especialista, exatamente por não conseguir se distanciar dos instrumentos preconcebidos de leitura da obra. Em ambos os casos a relação obra-espectador não se potencializa.

Compartilhamos do pensamento de Flávio Desgranges: “Para se criar condições de que o sentido de uma palavra se abra para outras possibilidades de escrita e de leitura, torna-se necessário revogar, ainda que temporariamente, os regimes propagados, que condicionam a significação” (DESGRANGES, 2012, p.20).

O artista quer tirar o espectador do lugar comum. Por vezes, o espectador também deseja sair desse lugar. Mas ambos não se apartam da realidade em que vivemos que privilegia a informação de fácil acesso, veloz, múltipla, contextualizada numa sociedade de consumo, competitiva e que valoriza o inédito. Romper com as relações de poder que estão dadas não é tarefa fácil. E é nesse ambiente que as produções contemporâneas se instauram e debatem outras formas de usar o espaço, organizar os materiais e perceber o espectador.

O leitor da cena é convidado a assumir-se efetivamente e explicitamente como produtor de sentidos, a engendrar elaborações particulares acerca da produção artística. O que faz com que a cena não seja mais compreendida como obra de arte, como algo pronto, acabado, fechado para interpretações, mas sim como objeto artístico, que solicita a colaboração do espectador para realizar-se como obra. O objeto, dessa maneira, se torna obra na leitura, em processo criativo que se opera sempre de modo distinto, em face do lugar social, do ponto de vista, do saber prévio, dos desejos, vontades, necessidades que fundam o sujeito-leitor” (DESGRANGES, 2012, p.25)

A fim de investigar a dramaturgia nas produções da contemporaneidade, foram realizadas entrevistas³ com coreógrafos e diretores de grupos de dança para buscar pistas conceituais sobre o tema. As entrevistas eram encontros informais e as perguntas não preestabelecidas. Existia o objetivo de falar sobre o processo criativo do artista e o seu entendimento sobre dramaturgia, assim as questões iam sendo formuladas conforme o andamento das conversas. Percebeu-se que muitas respostas eram dadas a partir do ponto de vista do espectador. E quando o artista, para respondê-la, não se colocava como espectador, ainda assim, esse olhar do outro era considerado. O espectador, como parte na estruturação de sentidos da obra, traz muitas outras questões para o debate, uma delas é a noção ampliada de autoria:

³ Aqui citaremos algumas falas das entrevistas, a saber: Rosa Hercoles, Cristiane Paoli Quito, Luis Ferron, Adriana Grechi, Juliana Moraes, Sandro Borelli e Zélia Monteiro.

Um traço da contemporaneidade é esse leque de

possibilidades de leituras que o artista abre para o público. Se a dramaturgia tem a ver com a relação composição da ação e a relação forma-sentido, aquela minha ação depende do sentido que a audiência lhes dá. Então, de algum modo, o espectador está coautorando a dramaturgia ali (HERCOLES⁴, 2013).

⁴ Atua como eutonista e dramaturgista da dança, pesquisa os processos de comunicação no corpo há quase 30 anos. Doutora em Comunicação e Semiótica, professora do Curso de Comunicação das Artes do Corpo e do Departamento de Linguagens do Corpo, na PUCSP.

Porque a obra permite, o espectador de hoje constrói o seu próprio enredo de modo que início, meio e fim de um espetáculo não sejam pautados por uma ideia de conflito a ser solucionado. Isso é de fácil visualização na dança, uma vez que não costuma se construir a partir de textos e personagens. E, quando tem nos textos e personagens um motivo inspirador, não se limita à ideia de representação. A possibilidade de lidar com cenas dissociadas, abertas e abstratas amplia a leitura e cria múltiplos sentidos da obra.

Ressalta-se, no entanto, que, ao rejeitar o discurso pronto, o artista contemporâneo não trata de forma aleatória a organização dos seus materiais cênicos. A obra deixa de ser um quebra cabeças no qual as peças só se encaixam num determinado lugar, e passa a ser uma massa de modelar que tem suas propriedades, mas pode assumir configurações diferentes.

Trata-se de outra compreensão de organização, e não de uma não preocupação com a organização. A ordem não está entregue ao acaso, o que acontece é que o modo de constituir a cena passa a ser mais relacional e convidativo, e menos totalizador.

A ruptura com a dinâmica de leitura marcada pela sequência de movimento e ação, e a proposta de leitura marcada por cortes, fomenta uma outra relação do espectador com o mundo: não mais recriar uma imagem totalizadora do mundo, mas criar outro modo de relação com o mundo, outro vínculo com a vida (DESGRANGES, 2010, p. 176).

Com a possibilidade de ter um papel ativo na estruturação de sentidos da obra, o espectador faz a sua própria leitura, apostando

na permissão que lhe é dada de suas subjetividades entrarem em pauta. No entanto, nos alerta Flávio Desgranges que “observar apenas o modo de elaboração do espectador, em si mesmo, desvinculado de sua relação com a proposta do artista, nos deixaria restritos à abordagem psicológica da recepção” (DESGRANGES, 2012, p.30). Essa questão merece ser observada com atenção, pois ao mesmo tempo que a contemporaneidade traz a possibilidade de construirmos parâmetros próprios nos modos de criar e perceber a arte, ela também se esvazia numa autopermissão de que tudo pode fazer sentido para quem faz e quem “lê” a obra.

Como foi dito, a fim de criar novos modos de acesso à obra, os artistas têm investido em outras formas de construção da cena. As produções contemporâneas exploram espaços diferentes da sala de teatro convencional e colocam o público em perspectivas variadas. Às vezes, um mesmo espetáculo, dependendo do lugar em que se assiste, direciona o nosso olhar para um determinado foco. Há também situações em que a disposição do público faz com que uma parte dos espectadores veja a outra parte, e ambos passem a constituir a cena.

O que acontece hoje é que a gente trabalha em espaços alternativos, então, essa coautoria fica mais presente. Na medida em que eu tenho a opção de olhar esse trabalho, não mais num palco italiano, que é apenas uma visão, eu tenho o lugar da perspectiva, eu já mudei completamente. Aí realmente já não estamos mais vendo o mesmo espetáculo, porque se eu estou te vendo daqui e ele está te vendo de lá, ele, além de te ver, está me vendo, daí eu começo a compor com você (QUITO⁵, 2013).

O espetáculo que acontece em espaços não convencionais inclui o público de uma forma diferenciada e pensa o espectador como alguém que vai experimentar a obra.

O artista concentra-se cada vez mais decididamente nas relações que seu trabalho irá criar em seu público ou na invenção de modelos de socialidade. Essa produção

⁵ Cristiane Paoli Quito (São Paulo, SP, 1960) é diretora, criadora, atriz e produtora. Dirige a Companhia Nova Dança 4, fundada em parceria com Tica Lemos, em 1996. Leciona e monta espetáculos para a EAD/ECA-USP, desde 1996.

específica determina não só um campo ideológico e prático, mas também novos domínios formais. Em outras palavras, além do caráter relacional intrínseco da obra de arte, as figuras de referência da esfera das relações humanas agora se tornam “formas” integralmente artísticas: assim, as reuniões, os encontros, as manifestações, os diferentes tipos de colaboração entre as pessoas, os jogos, as festas, os locais de convívio, em suma, todos os modos de contato e de invenção de relações representam hoje objetos estéticos passíveis de análise enquanto tais (BORRIAUD, 2009, p.40).

O criador Luis Ferron⁶, por exemplo, em um dos seus últimos trabalhos, *Baderna*, cria ambientes festivos no qual músicos, performers e público se misturam. Não há separação palco e plateia, há bancos espalhados entre os instrumentos e performers, ocupados pelos artistas e espectadores. As portas ficam abertas para que as pessoas entrem e saiam livremente. Ferron (2012) nos diz que teve intenção de criar um ambiente próximo ao do terreiro, lugar em que realizou a pesquisa para construção da obra. A sua vontade é a de criar uma relação sinestésica com o público.

⁶ Artista da dança (São Paulo – SP), diretor e coreógrafo do núcleo artístico Luis Ferron. Entre seus trabalhos recentes estão: *Sapatos Brancos* (Prêmio APCA 2009 e Prêmio BRAVO 2010 de melhor espetáculo) e *Baderna* (Prêmio APCA 2012 de melhor espetáculo).



Projeto Baderna (2011), de Luis Ferron. Foto Fábio Cabeloduro.

O mesmo foi revelado por Adriana Grechi⁷ (2012) referindo-se ao seu espetáculo *Fleshdance*: “a gente pensava nessa dança no sentido da conexão com quem está assistindo. (...) A gente queria

⁷ Adriana Grechi (São Paulo, SP, 1965) é coreógrafa, dançarina e professora de dança, graduada pela faculdade de Nova Dança S.N.D.O. – Amsterdã. Foi uma das fundadoras e diretoras do estúdio Nova Dança, em São Paulo, SP. Atualmente, é diretora do Núcleo Artérias, nome que passou a dar à Cia. 2 Nova Dança, no ano de 2003.

uma relação de empatia, mais sinestésica do que visual”.

Adriana costuma provocar o deslocamento do olhar do espectador pelas várias opções de disposição do público. Em alguns dos seus últimos trabalhos, colocou as cadeiras em círculo e, por vezes, as bailarinas transitavam por trás delas, de modo que precisávamos nos reposicionar para acompanhá-las. Também já optou por deixar as cadeiras umas de frente para as outras, separadas pela cena. Em ambos os casos a mesma projeção de vídeo passava em mais de uma parede, podendo ser vista sob vários ângulos.



Fleshdance 2 (2012), de Adriana Grechi. Foto Jônia Guimarães.

Outro espetáculo que provoca uma nova disponibilidade do olhar é *Claraboia* (2010) de Morena Nascimento⁸ e Andreia Yonashiro⁹. Ao entrar para assisti-lo, tínhamos de tirar os sapatos e, em seguida, deitávamos em almofadas e olhávamos para o teto para observar o que acontecia na claraboia. A bailarina se movimentava sobre o vidro com diferentes figurinos e dialogando com materiais variados, tintas, pedras, penas, água. O público observava tudo de baixo.

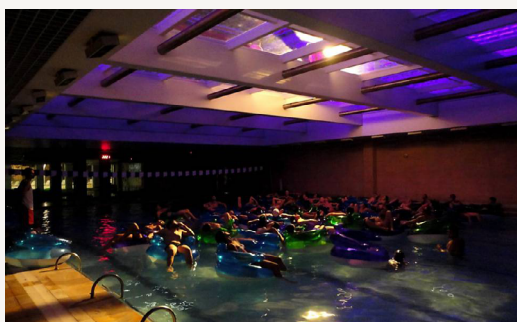
⁸ Morena Nascimento (São Paulo, 1980) é coreógrafa e bailarina. Atuou no *Tanztheater Wuppertal* Pina Baush entre 2007 e 2010. Graduiu-se em dança na Unicamp e cursou a Folkwang Hochschule, em Essen, na Alemanha, de 2006 a 2008.

⁹ Andreia Yonashiro (São Paulo, 1982) é coreógrafa e bailarina. Trabalhou em parceria com Morena Nascimento em *Clarabóia* e em *Estudos para Clarabóia*.



Claraboia (2010), de Morena Nascimento e Andreia Yonashiro. Foto Nino Adres Biasizzo.

Num desdobramento desse trabalho, Morena trabalhou com mais pessoas e realizou uma temporada no Sesc Belenzinho, em 2013. O público tinha a opção de assistir de dentro da piscina, com trajes de banho. Sentados numa poltrona boia, observavam o teto, tal qual foi feito na primeira versão com o público deitado nas almofadas, sendo que dessa vez também havia a possibilidade de assistir do mesmo andar em que os bailarinos performavam, ou do andar acima. Cada uma dessas três versões era um espetáculo à parte. No mesmo nível dos bailarinos, por exemplo, o espectador observava toda a contra-regragem.



Espectadores assistindo *Claraboia* (2013) na piscina do Sesc belenzinho. Foto divulgação.



Espectadores assistindo *Claraboia* (2013) do mesmo nível dos bailarinos. Foto Adriano Viazoni.

Esses exemplos ressaltam que o desejo de se aproximar do público tem se tornado parte da concepção da obra. Muitas vezes, o projeto em si já tem no espectador um elemento constitutivo para a criação da cena. Outras vezes, a participação do público vai

sendo entendida durante o processo e o artista precisa instaurar um ambiente que favoreça a leitura, participação e/ou experiência do público. Isso porque, ao perceber que a obra, pelo resultado a que chegou, pede um ambiente mais intimista, ou com qualquer outro tipo de especificidade, o criador se ocupa em gerar um espaço adequado.

O próprio cenário já instaura uma mudança de atitude no espectador. Então, para o espectador entrar, ele tem que tirar o sapato, entrar na cena. Ele é visto. Isso já faz com que ele não vá ficar se mexendo, falando no celular. A gente precisa tranquilizar o espectador¹⁰ (MORAES¹², 2013).

¹⁰ A artista se refere ao ambiente que criou em sua obra, *Peças curtas para desesquecer*.

¹² Juliana Moraes (São Paulo, SP, 1976) é coreógrafa, diretora e intérprete. Professora do curso de bacharelado em Artes Visuais da Faculdade Belas Artes (SP) e professora convidada do bacharelado em Teatro Físico da *Scuola Teatro Dimitri*, na Suíça italiana.



Peças curtas para desesquecer (2012), de Juliana Moraes. Foto Cris Lyra.

Juliana Moraes, em *Peças curtas para desesquecer* (2012), tal qual Ferron, coloca o público no palco se misturando aos artistas. Mas, no caso dela, a aproximação se dá pelo silêncio e intimidade que o trabalho pede, e não pelo ambiente festivo.

Essa possibilidade de coautoria com o espectador não se dá somente porque o artista tem pensado cuidadosamente sobre espaço-obra-público e seus inúmeros desdobramentos. Ela ocorre também porque, como já foi dito, as obras contemporâneas se abrem para múltiplas interpretações. Umas mais, outras menos, mas não deixa de ser uma recorrência.

Tomemos como exemplo o entendimento dramático que Zélia Monteiro¹³ dá ao seu trabalho e àquele dado por Sandro Borelli¹⁴, pois parecem diferentes um do outro. Para Monteiro (2013), a sua dramaturgia é “aberta ao instante da cena”. Existe, em cada um dos seus trabalhos, um campo delimitado por instruções específicas, mas não se trata de um “tema”, portanto, está longe de determinar um único lugar. Com isso, o espectador fica totalmente livre, não lhe é dado um assunto a priori.

No caso de Borelli, há sempre uma ambientação clara, a inspiração pode vir de uma obra literária, um artista, um poeta. Há sempre uma questão principal por onde tudo transita e, geralmente, ela resulta numa síntese, e coloca o espectador frente a um assunto específico, previamente escolhido.

Enquanto Monteiro concentra-se nas questões ligadas ao corpo, no sentido sensório-motor, recorre à improvisação e deixa exclusivamente a critério do público envolver-se emocionalmente ou não com a obra, Borelli, ao contrário, traz questões ligadas a conflitos pessoais e sociopolíticos do homem contemporâneo, trabalha com partituras fechadas, cria uma atmosfera densa e opta pelo caminho ligado às emoções, mesmo que embebidas de agressividade.

¹³ Artista da Dança (São Paulo – SP, 1960) trabalhou por oito anos com Klauss Vianna. Desenvolve trabalhos solos e em parcerias e dirige o núcleo de improvisação desde 2003.

¹⁴ Coreógrafo e diretor (Santo André-SP, 1959), desenvolveu sua carreira na capital paulistana. Criou, no ano de 1997, a FAR-15, que passou a se chamar Cia. Borelli de Dança em 2004 e, no fim de 2013, Cia. Carne Agonizante.



Eu em ti (2013), de Sandro Borelli. Foto Leonardo Pastor.

Tudo pode levar a crer que esses exemplos se opõem em tudo. Monteiro, ao ser questionada se a dramaturgia “aberta” a que se referia deixava a construção de sentidos de sua obra inteiramente nas mãos do público, respondeu:

(...) vamos dizer, eu percebo que o meu peso está mais no íliaco esquerdo. Se eu transferir o peso para o sacro eu começo a enrolar minha coluna e descanso meu abdômen. Isso tem um sentido que é: vou descansar minha barriga, meus órgãos e ceder o peso na coluna. Estou trabalhando sensorialmente, mas quem está me assistindo pode ver uma pessoa triste, por exemplo. Só que eu não estou triste, eu estou construindo um sentido dramático que tem a ver com o modo como meu peso está sendo gerenciado naquele momento. (MONTEIRO, 2013).



Danças Passageiras (2013), de Zélia Monteiro. Foto Vitor Vieira.

Se a escolha de Zélia é abrir um leque de opções para o espectador, a de Borelli parece ser fechar: “eu gosto quando crio alguma coisa e a pessoa identifica o que eu também identifiquei antes” (BORELLI, 2012).

Esses dois exemplos nos contam como varia o desejo do criador em tornar o público o seu coautor, mas, ao mesmo tempo, escapa de suas mãos no que isso resulta, porque a obra tem um

subjetivismo nato, mesmo que passível de variações, e os criadores têm consciência disso. “O espetáculo que cada um leva para casa é de autoria própria” (QUITO, 2013).

Borelli (2012) afirma que o entendimento do público supera a intenção do criador, é sempre mais interessante. Mas parece não ser somente isso. Algumas vezes, esse entendimento não previsto pelo criador traz respostas sobre a própria criação, parece preencher espaços que ainda estavam obscuros.

Quando Monteiro fala **não ter a intenção de comunicar algo especificamente**, traz outro assunto à tona. O espectador, para além dos sentidos que a obra em si lhe traz, tem interesse pelos sentidos íntimos que atravessam o criador e o processo. O público, algumas vezes, atrai-se mais pela fala do artista do que pelo seu projeto criativo. Isso nos diz que a obra passa a ser lida considerando também os propósitos do criador, mesmo que isso não lhe seja visível na cena.

Com isso, percebe-se que a nossa expectativa sobre o espetáculo já é pensamento dramatúrgico. Quando sabemos quem é o criador, o lugar em que será apresentada, ou o tema tratado, já criamos “sentidos” sobre a obra, mesmo que isso não se dê conscientemente.

Também as relações geradas para além do momento da cena também continuam produzindo sentidos. Não são raros os relatos de espectadores que dizem ter “entendido” a obra na conversa pós-espetáculo entre artistas e espectadores. E, mesmo que não haja interferências externas, a obra pode ecoar silenciosamente momentos depois que ela aconteceu.

A dramaturgia não é numa caixinha de surpresas aberta no momento em que o espetáculo começa. O que está para além do tempo e espaço real da obra são relações que revelam um modo do artista e do espectador pensarem estética e politicamente. Ambos estão implicados na tessitura da obra, alinhando seus diversos componentes em infindáveis possibilidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

DESGRANGES, Flávio. **A inversão da Olhadela: alterações no ato do espectador teatral**. São Paulo: Hucitec, 2012.

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

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Trad. Eliane Lisboa. 4.ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e Criação Artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

PAIS, Ana, **O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas**. Lisboa: Edições Colibri, 2004.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da Criação: construção da obra de arte**. São Paulo: Horizonte, 2006.

Abstract: This article talks about dramaturgy concepts and the spectator's role in giving meaning to the work been presented. As a research procedure, it was used interviews made with artists and researchers from São Paulo, who work with contemporary dance practices. Besides, dialogues with some authors such as Ana Pais, Nicolas Bourriaud and Flávio Desgranges.

Keywords: dramaturgy; contemporary dance; spectator

danielle
CARVALHO

Universidade de São Paulo (USP)

jean
GIRADOUX

TEATRO E FILME:

APRESENTAÇÃO DE LA
DUCHESS DE LANGEAIS,
POR JEAN GIRAUDOUX

TEATRO E FILME:
APRESENTAÇÃO DE
LA DUCHESSE DE LANGEAIS,
POR JEAN GIRAUDOUX

Danielle Crepaldi CARVALHO¹
Universidade de São Paulo (USP)

A seguir, a tradução de uma peça importante para a compreensão das relações que os homens de teatro estabeleceram com o cinema: o artigo “Théâtre et Film”, escrito pelo eminente dramaturgo francês Jean Giraudoux à época do lançamento de “La Duchesse de Langeais” (1942) – sua adaptação cinematográfica do romance homônimo de Honoré de Balzac e sua primeira contribuição ao cinematógrafo. O artigo foi primeiro publicado a 11 de abril de 1942, na revista *Comoedia*². Quatro anos mais tarde, Marcel Lapierre retoma-o e o torna parte integrante de sua *Anthologie du Cinéma*, obra que subintitula “rétrospective de l’art muet qui devint parlant”. A tradução foi realizada com base nesta última fonte.

A escolha do artigo, por parte de Lapierre, não poderia ser mais acertada. Jean Giraudoux mobiliza questões que permitem o desdobrar da reflexão acerca do recorte proposto pelo antologista: os primeiros anos do cinema como a Arte não mais do silêncio, porém da palavra. Esta escolha é política: Giraudoux, o principal dramaturgo francês daquele tempo, tinha a projeção necessária para compor as hostes em favor do cinematógrafo – *medium* que tanta crítica já havia amealhado. Embora fosse extremamente popular, o cinema ainda procurava erigir seu espaço no âmbito artístico – sobretudo o cinema falado, que realizara uma nova revolução em sua forma para acomodar a palavra, o elemento por excelência do teatro. O roteiro de Giraudoux equivaleria à implícita aceitação do cinema por parte da arte à qual ele tanto devia.

Porém, a relevância de “La Duchesse de Langeais” vai além,

¹ Pós-doutoranda na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). megchristie@gmail.com

² A informação foi depreendida da dissertação de Mary Ann LaMarca cuja referência completa é apresentada na bibliografia desta introdução. Cf. GIRAUDOUX, Jean. Théâtre et Film. *Comoedia*, Paris, 11 de abril de 1942.

ainda, da defesa da nova arte. Sobre isso falará Jean Tulard, na apresentação do filme realizada para o site “Histoire.fr”. O filme foi concebido a partir de 1941, quando da invasão alemã na França, durante a 2ª Grande Guerra. Seu lançamento não apenas revelava o cinema francês como acenava para o renascimento do país. O feito se dava sobre uma obra simbólica: “La Duchesse de Langeais” fora escrita por Balzac em 1834, durante a Restauração, voltando à moda naqueles igualmente conturbados anos de 1940. Segundo Tulard, o conservador Balzac respondia, naquele momento, aos anseios do Estado francês. Daí a sua retomada, e a retomada especificamente desta história, devido ao tema de arrependimento moral em torno do qual ela gira.

“La Duchesse de Langeais” compõe a trilogia denominada, na “Comédia Humana”, *A História dos Treze*, tendo sido publicada pela primeira vez na revista *L'Écho de la Jeune France*. Nela, misturam-se realidade histórica e mirabolâncias romanescas. A Duquesa do título é a coquete Antoinette de Langeais, que, casada por conveniência, enreda o apaixonado general Armand de Montriveau, a quem ela acaba por repudiar – aventa-se que a dama da corte tenha sido inspirada na Duquesa de Castries, que conquistara e humilhara Balzac com análoga sem-cerimônia. Percebendo-se enganado, o general decide retribuir o desdém, o que leva a mulher, agora apaixonada por ele, a decidir desaparecer. Adensa-se a intriga: Montriveau, herói de guerra, pertence à sociedade secreta dos “Treze”, grupo de justiceiros audaciosos dados a práticas ocultistas. Sucodem-se o devassar – pelos “Treze” –, do esconderijo da duquesa (um mosteiro espanhol), seu sequestro e a tentativa de Montriveau de lhe marcar a fronte com uma cruz em brasa.

A pena de Giraudoux não suprimiu do texto seu lastro com o melodrama – gênero de sucesso incontestado durante o século XIX, ao qual esta obra de Balzac paga visível tributo. O dramaturgo manteve a trama túrgida, excluindo, contudo, certos elementos sombrios ou ambíguos inerentes a ela; edulcorando-a: eliminaram-se seqüências como a do sequestro e a tentativa de Montrieux de marcar a duquesa com ferro em brasa; suavizou-se o desfecho terrível. A

“histoire de midinette” – como Tulard chistosamente a denomina – não entusiasmou a crítica. No entanto, estabeleceu uma aliança incontornável entre o cinema e o teatro: Giraudoux dali por diante colaboraria frequentemente com o cinematógrafo; e a protagonista do drama, Edwige Feuillère, tornar-se-ia a grande intérprete teatral de Claudel e de Cocteau.

Porém, a importância do filme repousa, sobretudo, na reflexão teórica que ele mobiliza, por parte de Jean Giraudoux. O artigo “Teatro e Filme” lê de modo apaixonado e poético a história da Sétima Arte, desde seus mais informes balbucios. Antropomorfiza a arte do ecrã: criança curiosa, a experimentar abertamente o mundo em detrimento dos apelos das tias superprotetoras. Detém-se nos pontos de inflexão do cinema: obras-primas como “The Cheat” (1915), “The Gold Rush” (1925) e “Der Blaue Engel” (1930), filmes para os quais a estagnação, as repetições e a indolência ocasional no transcurso da arte teriam sido determinantes. O palmilhar de Giraudoux pela história da jovem arte leva-o do cinema silencioso ao falado. O dramaturgo defende o repúdio aos agentes que o impediam de evoluir: as “tias solteironas”/a “liturgia de Conservatório”. Tece um libelo em favor da “palavra”, “da voz humana”, instrumento principal da arte da ribalta, por meio da qual o autor se tornara notório. No entanto, repudia terminantemente o “teatro fotografado”: arremedo de teatro e de cinema, a desservir ambas as artes.

E então, Giraudoux lança-se num salto reflexivo que muito deve ter inspirado Edgard Morin na escritura de seu *Cinema ou o homem imaginário*. Segundo Morin, o teatro caracteriza-se pela presença objetiva, corpórea, dos seres, no palco do evento; o cinema, ao contrário, define-se pela ausência. Não se trata de um juízo de valor depreciativo, uma opção pelo primeiro em detrimento do segundo, mas de uma percepção primeva daquilo que acabaria por diferenciar psicologicamente os espectadores do cinema daqueles do teatro. Em 1956, Edgar Morin diria que o espectador do cinema envolvia-se numa “situação espectral particularmente pura”. Na sala de exibição, o espectador dava-se conta de que se encontrava fora do espaço da ação. Impossibilitado de tomar parte

dela, sua participação no espetáculo se interiorizava, multiplicando-se sua participação afetiva. A semipenumbra da sala e o conforto dos assentos deflagravam o devaneio: o escuro fazia desaparecer a massa de indivíduos presentes no recinto, individualizando-se a participação do espectador no filme – sonho particular que ele fruía de olhos abertos.

Em 1942, Giraudoux contrapõe, à fluidez nebulosa do espaço do cinema, a solidez hercúlea do espaço do teatro. Neste, o espectador via-se circundado de signos da energia e da força: dos trabalhadores braçais que movimentavam os cenários; aos atores prenhes de voz, músculos e transpiração. Mesmo a traquitana que engatilhava a magia operava com fúria: “a partir dos três golpes desferidos ao levantar da cortina, lhe é feito entender que são dispostos naquele antro pretendido mágico os instrumentos os mais pesados e mais reais, pilões e martelos.” As pancadas no chão – herança do teatro dionisíaco, hoje inusual em nossos palcos – culminavam na transformação do recinto do teatro num sucedâneo de uma usina de beneficiamento. Som e fúria transformam-se ali em fantasias, racionalidade, sentimentos e reflexão crítica. O teatro toma o indivíduo de assalto, lança-o de corpo e alma: clama por suas palmas e por seu cérebro.

O cinema precisa, ao contrário, de um indivíduo volátil, que penetra na sala de exibição tão “descolorido” e “nicotinizado” como as sombras que se movimentam sobre a tela. Isolado pela escuridão e bem acomodado em sua cadeira, o espectador lança-se ao “esquecimento” e à “indiferença” da vida. O cinema preenche o espaço que divide a realidade do sonho, diz Giraudoux. Rompe com a racionalidade cotidiana, induzindo no espectador a divagação, introduzindo-o num espaço *sui generis* entre a vigília e o sonho. Daí a necessidade de se vestir as “sombras opacas” das telas de um tecido leve, que seja conseqüente com a substância delas. E então, a defesa, por parte do dramaturgo-roteirista, de uma obra cinematográfica que prime mais pela imaginação do que pela lógica. De seu repúdio ao “teatro fotografado” – filme prenhe da moral e da lógica teatrais, mas ao qual faltava a característica principal do teatro: a presença –

brotaram, quem sabe, as concessões à imaginação que fizeram “La Duchesse de Langeais” ser vista com reservas pela crítica.

BIBLIOGRAFIA

LA DUCHESSE de Langeais. Direção: Jacques de Baroncelli. Produção: Films Orange. Intérpretes: Edwige Feuillère; Pierre Richard-Willm e outros. Roteiro: Jean Giraudoux (a partir do romance de Honoré de Balzac). França, 1942.

Internet Movie Database – IMDB: <http://www.imdb.com/>

LAPIERRE, Marcel (org.) **Anthologie du Cinema: rétrospective par les textes de l’art muet qui devint parlant**. Paris: La Nouvelle Édition, p. 1946, p. 296-302.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 5ª. Edição. São Paulo: Global, 2001.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Moraes Editores, 1970 [1956].

TORIZ, Martha. **El teatro de evangelización. Hemispheric Institute: Instituto Hemisférico de Performance & Política**. Disponível em <http://www.hemisphericinstitute.org/cuaderno/censura/html/t_evan/t_evan.htm>. Acesso em 27 dez. 2014.

TULARD, Jean. **Histoire Fait son Cinéma: La Duchesse de Langeais. Histoire.fr**. Disponível em <<http://www.histoire.fr/histoire/emissions/histoire-fait-son-cinema/0,,6665407-VU5WX0IEIDQ5Ng==,00-la-duchesse-de-langeais-.html>>. Acesso em 27 dez. 2014.

TEATRO E FILME³

JEAN GIRAUDOUX⁴

Os conselhos que a vigilância da crítica deu ao filme desde seu nascimento me lembram frequentemente as advertências prodigalizadas ao sobrinho pelas tias estereis, num só tempo invejosas e passionais: Não ande, você ficará com as pernas tortas... Não corra, você terá problemas cardíacos... Não fale, você gaguejará... Não mexa nas tintas, você se envenenará..., e todas as injunções por meio das quais elas querem inconscientemente mantê-lo numa infância que não ameace as proporções estabelecidas na família. É assim que os historiadores nos contam a infância de seus grandes homens. Por felicidade, como os acima nomeados, o filme criança não parece ter as orelhas tão sensíveis à glória quanto tê-las surdas aos conselhos, e ele andou, ele falou, e vai se cobrir com suas cores, e se prepara para tomar um volume e um relevo, e todas as imprudências, todas as inaptidões de infante gigante que o empurraram para uma direção sumária se revelam, no fim das contas, tão necessárias ao seu desenvolvimento quanto a delicadeza e a invenção de seus técnicos. Todas as suas vitórias felizmente trouxeram aquilo que torna possível o sucesso a uma criança ou a uma arte criança, as interrupções em sua formação. *Forfaiture*, *l'Ange bleu*, *La Ruée vers l'Or* ou *Le Million*⁵ marcaram as etapas em que cada uma obra o elevava a um plano de indolência, de repetição e de estagnação tão improdutivo, mas tão necessário quanto as convalescenças da rubéola ou da caxumba. Do contrário, não fossem essas hesitações, essas audácias sustadas que lhe fizessem recobrar a força e, desse alimento primitivo, dessas latas de espírito em conserva, de imaginação em conserva que são o mais frequentemente seu ordinário, ele retira o mesmo benefício que o marinheiro Popeye de suas latas de espinafre. É evidente – rejubilemo-nos – que desde alguns anos ele medita uma futilidade que eclipsará seus piores erros. A todas as suas tias que lhe gritaram: Não faça teatro, tu desonrarás a família, ele responde pelas tiradas, os diálogos em letra de forma e, em Hollywood como na Gaumont, se livra sem resistência ao método e à liturgia do Conservatório. O espectador se encontra ante essa tela que lhe havia dado uma

³ GIRAUDOUX, Jean. Théâtre et Film. In: LAPIERRE, Marcel (org.) *Anthologie du Cinéma: rétrospective par les textes de l'art muet qui devint parlant*. Paris: La Nouvelle Édition, p. 1946, p. 296-302.

⁴ Meus sinceros agradecimentos à Cynthia Agra de Brito Neves, pela revisão da tradução.

⁵ O autor cita obras notáveis das principais cinematografias do mundo: “Forfaiture” (“The Cheat”/ “Enganar e Perdoar”, 1915), filme norte-americano de Cecil B. DeMille, protagonizado por Fannie Ward e Sessue Hayakawa; “L’Ange Bleu” (“Der Blaue Engel”/ “O Anjo Azul”, 1930), filme alemão de Josef von Sternberg, protagonizado por Emil Jannings e Marlene Dietrich; “La Ruée vers l’Or” (“The Gold Rush”/ “Em Busca do Ouro”, 1925), filme norte-americano dirigido e protagonizado por Charles Chaplin; “Le Million” (“O Milhão”, 1931), filme francês de René Clair, com Annabella, René Lefèvre, Jean-Louis Allibert e outros.

memória desconhecida, com lembranças que nada são além das suas próprias, emoções que ele conhece de cor, profundamente, se condena penosamente a compreender as sombras a emprestarem seu jogo cênico e sua linguagem aos humanos os mais sensatos, sai, enfim, com a convicção de que o filme foi vítima de um erro de orientação e que, deste caminho sem trilhos que o levava felizmente não se sabe para onde, ele foi dirigido à mais velha cremalheira. Daí alguma decepção, as salas menos lotadas, os teatros barulhentos, e esta dança do escalo que dançam este ano sobre as sombras alongadas de Zorro⁶ ou do festeiro vienense, os corpos doentes de Marguerite Gautier⁷, de Cyrano⁸ ou mesmo do próprio Suréna⁹. Daí a reprovação feita ao filme por entreter com o autor dramático uma ligação a cada dia mais estreita. Daí uma nova e severa confrontação entre o teatro e o filme. Eu fui citado nela, não sei ainda se pelo ataque ou pela defesa, e eu consigno aqui, entre as vinte paralelas que cada um pode traçar entre as duas artes, aquela que me parece melhor responder a questão atual. É, além disso, a mais simples e a mais corrente.

O teatro é, não uma imagem da vida, mas uma manifestação da vida, e não uma manifestação anódina e cotidiana, mas uma verdadeira prova de energia dos músculos e dos sentimentos. O espectador se encontra diante de uma dezena de indivíduos vigorosos e furiosos, que mobilizam tudo o que têm de voz, de coração, de transpiração e de membranas para um exercício de força humana, sustentados nos bastidores por uma trintena de gigantes maquinistas em mangas de camisas ou de controladores e operários em plenos músculos. São-lhe apresentadas fantasias, mas cada uma mascarada de um corpo inteiro e rigorosamente sexuado, e a partir dos três golpes desferidos ao levantar da cortina, lhe é feito entender que são dispostos naquele antro pretendido mágico os instrumentos os mais pesados e mais reais, pilões e martelos. O teatro é, portanto, não uma evasão, mas, ao contrário, uma floração ocasional, um desabrochar de sua própria vida, e a sua presença no local é uma colaboração. Se não lhe é necessário ajudar, por meio de atos, esses prodígios de atividade, de falar por meio de sua eloquência, ele participa do debate por um estado de alerta, pela colaboração física que traz ao espetáculo

⁶ O autor cita, doravante, personagens ficcionais baseados, com maior ou menor proximidade, em personagens históricas. “Zorro”, personagem de autoria de Johnston McCulley (1919), recebeu inúmeros tratamentos cinematográficos. Os mais próximos à rodagem de “A duquesa de Langeais” são norte-americanos: “Zorro’s Fighting Legion” (dirigido por John English e William Witney em 1939, com Reed Hadley desempenhando o personagem-título), e “The Bold Caballero” (dirigido por Wells Root em 1936, com Robert Livingston no papel-título). Não nos esqueçamos, porém, dos dois longas-metragens rodados pelo atlético Douglas Fairbanks nos anos de 1920 (“The Mark of Zorro”, dirigido por Fred Niblo em 1920, e “Don Q Son of Zorro”, dirigido por Donald Crisp em 1925), de invulgar agilidade e repletos de aventuras, fundamentais para a popularização da Sétima Arte.

⁷ “Marguerite Gautier”: a cortesã da “Dama das Camélias” (1852), drama de Alexandre Dumas Filho adaptado várias vezes para o cinema. A última versão cinematográfica da história que antecede a escrita deste artigo de Giradoux foi protagonizada por Greta Garbo (“Camille”, George Cukor, 1936). A personagem morre tuberculosa depois de heroicamente abdicar do amor do burguês Armand Duval.

⁸ “Cyrano de Bergerac” (1897): cortesão-poeta eternamente apaixonado por Roxane, a quem não ousa se declarar devido a uma deformidade física que o tornava objeto do ridículo (possuía um enorme nariz); acaba por morrer numa emboscada, ao visitá-la no convento em que ela vivia. O personagem encontrou-se com o cinematógrafo pela primeira vez quando o *medium* ainda dava os primeiros passos, pelas mãos de seu criador teatral (em 1900, Coquelin desempenha, diante de uma primeira versão de cinematógrafo falante, a cena do duelo do drama de Edmond Rostand). Seria adaptado uma dezena de vezes até 1940 (em 1938, foi transmitido ao vivo por uma emissora de televisão do Reino Unido, sendo o papel-título desempenhado por Leslie Banks).

⁹ “Suréna” (84 – 53 a. C.) foi um importante general do Império persa. Comandou a Batalha de Carrhae, levando seu exército a vencer os romanos, numericamente superiores. A vitória, no entanto, não ocasionou nenhuma mudança

a liberdade afetada do homem e a toalete da mulher. E por outro lado, esta peça, foi ele quem a fez, sua época, sua racionalidade, suas exigências sentimentais ou práticas. O espectador no teatro jamais aplaude ou vaia outro que não ele mesmo, sua presunção no *Barbier*, sua fragilidade no *Chatterton*¹⁰. O teatro é a peça de compensação de suas operações cerebrais ou morais cotidianas, e rende o mesmo ruído que a Bolsa em caso de sucesso ou de pânico. Todos os teatros são nacionais, todos os teatros são municipais, todos os teatros são mundiais, o que quer dizer que eles apenas acumulam os humanos de enormes impasses para lhes permitir ver no espelho suas próprias existências. É no teatro que o espectador algumas vezes dá o único aplauso que deu na vida, é do teatro que ele sai com seu único olho roxo e com seu único duelo. É por meio do teatro, pelos romancistas ou por Shakespeare, que as pessoas naturalmente sonhadoras e inábeis são, não somente metamorfoseadas em soldados e em intendentos, mas levadas à mais intensa exploração de suas qualidades vitais. O teatro ganhou as batalhas de Salamina e de Lépante, colonizou a Jônia, conquistou México e Brasil¹¹; e a atmosfera do teatro, com seus perfumes e seus odores, suas correntes de ar ou seu torpor, é exatamente aquela da jornada e da disputa humanas. O ensaio¹² do filme no estúdio, com seus atores assaltados por um auditório de fotógrafos, de decoradores, de camareiras, todos exaltados e ávidos de ajudar ou de desservir as vedetes, molestando ou acariciando os comparsas – verdadeiros espectadores, enfim! – eis o símbolo mais bem sucedido do teatro.

Mas, esse espectador que penetra no teatro com o conjunto de suas armas e de seus atributos, seu corpo, seu aplauso, a multidão, a luz, escorrega na sala do filme descolorido, nicotinizado, isolado, geralmente na variedade suprema do isolamento, aquela do casal, com exceção de seus pés que comprimem vizinhos inexistentes, ou de seus cotovelos, protegidos por apoia-braços bem desencarnados. Ele vem tomar a única vingança que se pode tomar da vida e da atividade humana, o esquecimento e a indiferença de seus axiomas, de suas exigências e de sua lógica. Ele tinha verdadeiramente em seu mundo inferior, para aqueles que não têm imaginação, um intervalo

de poder, acabando Suréna por morrer, não muito tempo mais tarde, no campo de batalha. Sobre o comandante, Pierre Corneille escreveria uma tragédia (“Suréna”, 1674).

¹⁰ Duas célebres peças teatrais. A primeira trata-se provavelmente da comédia “Le Barbier de Séville” (1775). Escrita por Pierre Beaumarchais (1732-1799), a obra abre a trilogia do Figaro (as outras são “Le Mariage de Figaro” e “La Mère coupable”). Tornou-se também uma das mais longevas óperas do repertório ocidental (“Il barbiere di Siviglia”, 1816), com música de Gioachino Rossini e libreto de Cesare Sterbini. Já “Chatterton” (1835) é drama romântico de Alfred de Vigny. Conta a história de Thomas Chatterton, jovem que comete suicídio aos 18 anos por não poder viver da poesia, que ele ama.

¹¹ O autor alude a um largo escopo temporal e geográfico, nem sempre ficando clara a relação que ele estabelece com o teatro. A Batalha de Salamina (ilha próxima a Atenas) teve como contenedores, de um lado, uma aliança das cidades-estados gregas, de outro, o império persa. O evento (ocorrido em 480 a. C.) marcaria um ponto de virada nos conflitos entre gregos e persas: finda a Batalha, a Grécia viu-se livre dos conquistadores, e os persas amargaram prejuízos morais e financeiros. Nos próximos séculos, a Pérsia perderia para os aliados dominios como a Jônia, o que reduziria sensivelmente o seu poder no Egeu. Sabe-se que o teatro grego floresceu a partir de 550 a. C., e já na época desta batalha os dramas abordavam temas contemporâneos (em 493 a. C., Alceste causara impacto com “A Queda de Mileto”, alusivo à conquista da dita cidade grega pelos persas). No que toca à Batalha de Lépante (1571), trata-se de uma das maiores contendas navais da história. Desenrolou-se no golfo de Patras, na Grécia, próximo a Neupacte (área denominada, então, Lépante), entre a frota turca (proveniente de Lépante) e a cristã (proveniente de Messina). A pujante marinha otomana experimentaria um revés, sendo batida por seus opositores, oriundos de diferentes territórios, reunidos pela “Santa Liga” fundada pelo papa Pio V. Num dos pontos culminantes da batalha,

exagerado entre a realidade e o sonho. Ser obrigado a se divertir, a se deitar e a dormir, para voar pelos ares num tapete, destruir de uma vez o estoque de porcelanas, ser perseguido por um tigre num corredor de hotel interminável onde todas as portas estão fechadas, se abrem de um golpe e novamente se fecham, para cobrir a cabeça da mais bela mulher do mundo com uma tigela de creme, e finalmente a domesticar, a acariciar, a desposar, isso demandava uma reforma. Isso demandava a instituição, no país onde o ópio não é corrente, de um estado intermediário de lazer e de torpor corporais onde o jogo cerebral seria aliviado de suas obrigações habituais e não teriam outra lógica que a divagação. Nós o temos, nós temos o filme e, de fato, o cinema foi inventado por um único humano, o humano que não sonha, mas os outros podem se beneficiar e povoar essa *no man's land*¹³ entre a atividade e a vigília por onde passam os raros nômades, de um povo e de uma vida exótica. Esta civilização que, só entre os outros seres, transformou o homem em mestre de seu amor, o torna agora mestre de seu sonho. O filme não é uma contribuição ao trabalho e às ambições da humanidade, como o teatro, ele o é às suas renúncias e aos seus travestimentos. Esse direito de julgamento, esse certificado de bom senso, de liberdade, de lógica que se compra à porta do teatro ao entrar, tornam-se, na porta do cinema, o passaporte para o desatamento de cada um, desatando, por outro lado, cada animal, cada planta, cada mineral, de suas obrigações contratuais com a criação. Portanto, não é, de modo algum, problema do filme, introduzir corpos vivos e coloridos nas fantasias do ecrã, mas é, ao contrário, de soprar nessas sombras opacas os mais sutis e menos rigorosos tecidos da divagação. O que o espectador reclama, sobretudo, dos personagens do filme, é de serem consequentes com eles mesmos, quer dizer, coerentes com suas próprias racionalizações e as suas próprias limitações. É, portanto, muito menos na abundância do fantástico exterior e das peripécias que o filme se realiza que na elaboração de uma vida de suprema imaginação e de menor resistência. Se ele se rouba dessa obrigação, se ele toma à sua conta as obrigações da gravitação, da moral ou da lógica, ele se torna teatro, quer dizer, essas “atualidades” que os diretores, com um escrúpulo inconsciente, isolam para além do

um navio otomano é invadido, o comandante decapitado e a sua cabeça instalada na extremidade do mastro do principal navio espanhol. Também sob a égide do cristianismo, encontraremos mais claramente teatro e sociedade relacionados nas conquistas do México e do Brasil. Nestas duas porções da América, o teatro foi um potente veículo de evangelização dos indígenas, apresentado tanto nas línguas nativas quanto nos idiomas dos conquistadores. Portanto, aliava-se intrinsecamente à religião, sendo missionários franciscanos os seus principais autores. Alguns desses homens são os freis Andrés de Olmos (“Juicio final”, 1538) e Alonso de la Anunciación (“El sacrosanto misterio del cuerpo de Cristo nuestro bien”, 1575), no México, e José de Anchieta (“Auto da Pregação Universal”, *circa* 1567; “Na Festa de São Lourenço”, 1583), no Brasil.

¹² O vocábulo “répétition” denota, em francês, “repetição” e “ensaio”. Fizemos a opção no corpo do texto, não sem deixá-la clara ao leitor, para que ele tenha em mente a vastidão do campo semântico.

¹³ “Terra de ninguém”. No original a expressão consta em inglês, aqui mantido.

verdadeiro espetáculo. Ele pode ter qualidades, menos a principal, que é justamente esta mobilização física da qual falei há pouco, e ele se torna, o que não justificaria totalmente seu lugar e seu privilégio, teatro fotografado.

Esses são os princípios dessas duas artes: a sugestão do espectador sobre o autor, é isso que faz o teatro; a sugestão do autor sobre o espectador, é isso que faz o filme. E a conclusão se impõe: o que mais importa no filme é o autor. Uma época pode criar um teatro. Só um autor pode criar um filme. As missões confiadas aos escritores de diálogos, aos responsáveis pela decupagem, às equipes de imaginação, não são nada além de delegações, e o mais frequentemente medíocres. O autor do filme deve dispor a cada instante dessas qualidades, das quais apenas uma é suficiente ao autor dramático, o lirismo e o humor, a luxúria e a escolha, o estilo e o silêncio. Deve-se ajuntar a isso o talento que exige tudo fresco, a amplidão da lembrança e da previsão. Se o filme frequentemente marca passo, é porque é bem difícil, com essas exigências, de encontrar o homem que responda a todas, e que isso derive habitualmente da colaboração entre dois autores, o autor no tempo, que é o escritor, e o autor no espaço, que é o diretor. Quando há identidade entre eles, que ambos se chamem Charles Chaplin ou René Clair, é perfeito. Ao menos, não citemos os nomes, pois isso é terrível. Mas os gêmeos até aqui são geralmente separados. O segundo está sempre presente, o primeiro intimidado, ou distraído, ou morto. Daí as decepções e esta apreensão imperdoável do escritor, e suas reticências maldosas ante essa arte que é, mais que qualquer outra, aquela da palavra, quer dizer, para aqueles que amam a voz humana, o próprio estilo. É para vencer definitivamente as minhas que eu aceitei com ardor o convite de Edwige Feuillère, de Jacques de Baroncelli e dos filmes Orange para me reunir a esses meus amigos que já atravessaram a linha divisória. A escolha de *A Duquesa de Langeais* já tendo sido feita, não tive outra intenção que a de interessar ao cinema um espectador chamado Balzac, e toda a minha ambição é limitada desta vez a prescrever ao filme francês uma escola de entonação. Se demonstrei, diante de outros noutro lugar, e assim como meus amigos e eu o fizemos ao público do teatro,

que o que o público do filme entende melhor é a língua, e seria uma mesquinha acreditar que o seu ouvido reclama a gagueira, a estupidez, a apatia ou simplesmente o solecismo francês – o que significa supô-lo baixo –, e se a escuta do francês lhe soar natural, eu creio que a experiência tenha valido a pena.

(Jean GIRAUDOUX)